

THÈSE

UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
École doctorale Sciences Sociales et Humanités – ED 481

Présentée et soutenue le 2 Décembre 2017

par **Blandine DAGUERRE**

pour obtenir le grade de docteur
de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Spécialité : Espagnol

PASSAGE ET ÉCRITURE DE L'ENTRE-DEUX DANS *EL PASAJERO* DE CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA

MEMBRES DU JURY

RAPPORTEURS

- Christine OROBITG Professeur des Universités / Université d'Aix- Marseille
- Fabrice QUERO Professeur des Universités / Université de Montpellier

EXAMINATEURS

- Philippe MEUNIER Professeur des Universités / Université de Lyon II
- Pedro RUIZ PÉREZ Professeur des Universités / Universidad de Córdoba (España)

DIRECTRICE

- Isabel IBÁÑEZ Professeur des Universités / Université de Pau et des Pays de l'Adour



Laboratoire Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique
EA 1925
UFR " Lettres, langues, Sciences Humaines et Sport "
Avenue du Doyen Poplawski
BP 1160
64013 PAU Cedex

PASSAGE ET ECRITURE DE L'« ENTRE-DEUX » DANS
***EL PASAJERO* DE CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA**

Thèse présentée et soutenue par Blandine DAGUERRE
Sous la direction de Mme le Professeur Isabel IBÁÑEZ

Je voudrais adresser toute ma gratitude à ma directrice de thèse, Madame le Professeur Isabel Ibáñez, qui a toujours été là pour me guider.

Mes remerciements vont ensuite à la directrice du laboratoire Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique, Madame le Professeur Pascale Peyraga pour ses encouragements et pour ses conseils avisés. Un grand merci à ma collègue et amie, Carole Poux pour sa relecture rapide, efficace et indispensable et pour son indéfectible soutien. Sans oublier ma collègue et amie Françoise Buisson qui m'a, elle aussi, toujours épaulée et enfin, Brahim Oubrik pour son aide précieuse sur le plan informatique.

Enfin, mes remerciements vont à ceux qui donnent du sens au présent travail : ma famille et mes amis qui ont toujours cru en moi et qui m'ont toujours soutenue.

PASSAGE ET ECRITURE DE L'ENTRE-DEUX DANS *EL PASAJERO* DE CRISTOBAL SUAREZ DE FIGUEROA

RESUME

Le présent travail de recherche se propose d'étudier comment se décline le concept d'entre-deux dans *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa, en prenant pour point de départ l'épineuse question de l'appartenance générique de cette œuvre. La première partie de cette étude définit les influences diverses dont s'abreuve le texte. Par-delà l'inspiration italienne, le texte plonge ses racines dans un substrat folklorique hispanique réaffirmant ainsi la prégnance du concept d'entre-deux dans la prose figuéroène. Ce dernier se manifeste, en effet, dès le paratexte puisque le titre complet de l'œuvre, *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana* doit être lu comme une invitation à une pratique étendue de la transtextualité, une invitation que viennent confirmer les dires du meneur de l'interaction. La porosité des frontières entre réalité et fiction tend à ériger le texte en laboratoire d'expérimentation littéraire et en lieu de passage vers de nouvelles formules littéraires, aspect auquel est consacrée la deuxième partie de cette étude. Le traitement de l'espace et du temps mais aussi celui des personnages sont autant de points qui attestent de la fonction déterminante que joue le concept d'entre-deux dans la genèse de l'œuvre figuéroène. Celle-ci oscille perpétuellement entre tradition et innovation littéraires. Enfin la dernière partie de cette étude montre comment au-delà d'une certaine bigarrure, l'entre-deux confère aussi au texte figuéroen une cohérence et une homogénéité en devenant un élément structurant, à l'instar du discours sur le mérite qui sous-tend l'œuvre. Autrement dit, l'entre-deux, chez Figueroa, devient une stratégie d'écriture qui passe par différents mécanismes de glissements qui confirment la nature profondément hybride de *El Pasajero*.

MOTS-CLEFS : Littérature - Siècle d'Or – Hybridité générique – Histoire des Idées – Transferts culturels

EXCHANGE AND THE WRITING OF IN-BETWEENNESS IN CRISTÓBAL SUÁREZ DE FIGUEROA'S *EL PASAJERO*

ABSTRACT

The purpose of this PhD thesis is to study the in-betweenness concept in Cristóbal Suárez de Figueroa's *El Pasajero* in all its forms and will first deal with the thorny issue raised by the generic identity of the work. The first part of this study aims to define the different influences pervading the text. Besides being Italian-inspired, the text is deeply rooted in the Hispanic folk substrate, which thus testifies to the prevalence of the in-betweenness concept in Figueroa's prose. Indeed, the concept emerges as soon as one reads the paratext, for the full title of the work, *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*, has to be construed as an invitation to indulge in extensive transtextual practices, as confirmed by the words of the character who presides over interaction. The porous frontiers between reality and fiction tend to transform the text into a laboratory where literary forms are experimented on and a place of exchanges leading to new literary patterns, which are the focus of attention in the second part of the study. The treatment of space and time and characterization all contribute to underlining the key role played by the in-betweenness concept in the genesis of Figueroa's work. The latter keeps wavering between literary tradition and innovation. Finally, the last part of the study shows that beyond the colourful patchwork, in-betweenness gives consistency and homogeneity to Figueroa's text by becoming a structuring principle, like the discourse on merit inscribed in the work. In other words, in Figueroa's work, in-betweenness is the cornerstone of a writing strategy based on different slippage mechanisms that account for the profoundly hybrid nature of *El Pasajero*.

KEY-WORDS : Literature –Spanish Golden Age – Genre hybridity – History of Ideas – Cultural exchanges

LISTE DES ABRÉVIATIONS

<i>Ad. al P.</i>	<i>Adjunta al Parnaso</i> de Miguel de Cervantes
<i>AN</i>	<i>Arte Nuevo de hacer comedias</i> de Lope de Vega
[Anon.]	Auteur anonyme
<i>C de T</i>	<i>Cigarrales de Toledo</i> de Tirso de Molina
<i>C por D</i>	<i>El condenado por desconfiado</i> de Tirso de Molina
<i>DQ</i>	<i>El ingenioso Don Quijote de la Mancha</i> de Miguel de Cervantes
<i>EP</i>	<i>El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
<i>H de DG</i>	<i>Hechos de Don García Hurtado de Mendoza</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
<i>La CA</i>	<i>La Constante Amarilis</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
<i>La D</i>	<i>La Dorotea</i> de Lope de Vega
<i>La G</i>	<i>La Galatea</i> de Miguel de Cervantes
<i>NE</i>	<i>Novelas ejemplares</i> de Miguel de Cervantes
<i>PU</i>	<i>Plaza Universal de todas las ciencias del mundo</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
<i>Pusíl</i>	<i>Pusílipo : ratos de conversación en los que dura el paseo</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
RAE	Real Academia Española
SFGDO	Suárez Figaredo, éditeur de l'édition de <i>El Pasajero</i> citée dans le présent travail
<i>T de P y S</i>	<i>Los Trabajos de Persiles y Segismunda</i> de Miguel de Cervantes
<i>V. de T.</i>	<i>Viaje de Turquía</i>
<i>VN</i>	<i>Varias noticias importantes a la humana comunicación</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
<i>V del P</i>	<i>El Viaje del Parnaso</i> de Miguel de Cervantes

INTRODUCTION

L'objet d'étude de la présente thèse est *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana* (Madrid, Luis Sánchez, 1617), ouvrage qui se présente sous la forme d'un dialogue. L'auteur, Cristóbal Suárez de Figueroa, est un écrivain prolifique, qui serait né à Valladolid dans le dernier quart du XVI^e siècle¹ vraisemblablement puisque les archives ne renferment aucun document d'époque attestant de la date et du lieu de naissance précis de cet auteur. Les mêmes incertitudes planent autour des circonstances de sa mort. Celle-ci est, a priori, postérieure à 1644 puisque cette année là a été publiée l'édition napolitaine de l'une de ses œuvres, *España defendida*. Ne sont introduits ici que quelques éléments fondamentaux de sa biographie car cette question sera complétée dans le corps du présent travail afin de démontrer comment celle-ci vient alimenter le processus de mise en fiction de l'un des personnages centraux de l'ouvrage : le Docteur. Ce commentaire s'applique également à la production littéraire de Suárez de Figueroa ; elle peut être qualifiée de variée et de féconde puisque, entre 1602 et 1633, cet auteur a publié onze œuvres dont la plupart a connu des rééditions de son vivant. L'œuvre de Figueroa se décline comme suit :

- *El Pastor Fido* (1602, Naples ; 1609, Valence ; 1622, Naples)
- *La Constante Amarilis* (1609, Valence, Juan Crisóstomo Garriz²; 1614, Lyon, le texte y est accompagné de sa traduction française ; 1781, Madrid, une édition qui reprend à l'identique le texte de 1609)
- *España defendida*, (1612, Madrid, Juan de la Cuesta). Ce texte a également connu une édition napolitaine de 1644 (Egidio Longo) qui est présentée comme la « quinta impresión », mais aucun exemplaire des éditions 2, 3 et 4 n'a été conservé.
- *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto marqués de Cañete*, (1613 et 1616, Madrid, Imprenta Real)³
- *Historia y anal relación de las cosas que hicieron los padres de la Compañía de Jesús, por las partes de Oriente y otras* (1614, Madrid, Imprenta Real)

¹ Cf. « No he encontrado hasta el momento rastro de su partida de nacimiento buscada también inútilmente por Narciso Alonso Cortés en distintos centros parroquiales de Valladolid, y, por ello, tanto la fecha de su nacimiento como su ciudad natal han de reconstruirse a base de conjeturas.» ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.3.

² En réalité, on dispose de deux éditions de 1609 mais les modifications entre ces deux éditions ne concernent que la dédicace. ARCE, 1987, p.344-345 et SATORRE GRAU, 2002, p.228 et ss.

³ On dispose également d'une édition plus récente datant du milieu du XIX^e siècle qui se trouve dans le tome V de *Colecciones de historiadores de Chile y documentados relativos a la Historia Nacional*.

- *Relacion de la onrosissima jornada, que la magestad del rey don Felipe nuestro señor a hecho aora con nuestro principe, y la reyna de Francia sus hijos, para efetuar sus reales bodas y de la grandeza, pompa y aparato de los principes y señores de la corte, que yuan acompañando a sus magestades, es relacion la mas cierta que a salido de la corte*, (1615, Madrid et Barcelone)
- *Plaza Universal de todas las ciencias del mundo* (1615, Madrid, Luis Sánchez; 1629, Perpignan, Louis Roure; 1733, Madrid⁴)
- *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana* (1617⁵),
- *Varias noticias importantes a la humana comunicación* (1621, Madrid, Tomás Junti)
- *Pusílipo : ratos de conversación en los que dura el paseo* (1629, Naples, Lazaro Scoriggio)
- *Discurso sobre la predicación del Señor Don Fr. Diego López de Andrada, Arzobispo de Otrento, escrito cuando vivía por Cristóval Suárez de Figueroa", incluido en los preliminares de Fray Gerónimo de Andrada, Tratados de la Purissima Concepción de la Virgen Señora Nuestra.... sacados de los Sermones que predicó en la corte de Madrid Don Fray Diego López de Andrada* (1633)

Dans ce corpus, trois ouvrages se distinguent par leur statut différent : il s'agit de *El Pastor Fido*, de *Plaza Universal* et de *Historia y anal relación*. Il s'agit pour les deux premiers de traductions d'ouvrages italiens : *Il Pastor Fido* de Guarini, *Piazza universale* de Garzoni. Bien plus que de simples translations, les traductions de Figueroa se transforment par endroits en véritables créations originales. Cette première œuvre de Figueroa est en réalité une traduction de la tragi-comédie de l'Italien Guarini *Il Pastor Fido* (1590), texte qui a connu une large diffusion à l'époque de sa publication. Ce succès ne s'est d'ailleurs pas démenti au cours du XVII^e siècle qui a produit cinq éditions espagnoles de ce texte dont trois reviennent à Figueroa⁶. Le troisième ouvrage est une traduction fidèle d'un texte composé par le jésuite portugais Joaquin Guerreiro⁷ à la demande de son ordre religieux. À la liste déjà conséquente

⁴ Si les deux éditions de 1615 et 1629 sont identiques, celle de 1733 présente de nombreuses modifications notamment dans l'ordre des chapitres.

⁵ Cf. *Infra*, « *El Pasajero* : présentation et diffusion du texte », p.5 et ss.

⁶ Les deux autres éditions sont l'œuvre d'Isabel Rebeca Correa. La traduction de cette auteure a été publiée deux fois la même année en 1694 à Amsterdam et Anvers. On consultera avec profit l'article de M. A. Arce Menéndez qui, bien que consacré pour l'essentiel à Figueroa, rend bien compte des différentes éditions espagnoles. ARCE MENÉNDEZ, 1999, p.143.

⁷ Le titre original de l'œuvre est quasiment identique en portugais : *Relações anuais das coisas que fizeram os Padres da Companhia de Jesus nas suas Missões do Oriente, Africa e Brasil*.

établie plus haut s'ajoutent une série d'ouvrages évoqués par Figueroa dans le prologue de *Pusílipo*⁸ mais dont on ne saurait vérifier l'existence puisqu'aucun exemplaire de ces textes ne nous est parvenu : *Espejo de juventud, requisitos a un caballero; Residencia de Talentos; Olvidos de Príncipes, daños seguidos por ellos; Desvaríos de las edades, escarmientos para todas* et *L'Aurora, con los primeros ejercicios de vivientes*⁹.

Ce préambule n'est pas l'espace idoine pour pousser plus avant cette rapide présentation de la création figuéroène qui s'avère néanmoins indispensable pour une bonne appréhension de notre propos. Elle l'est aussi au regard de la place qu'occupent les autres publications de Figueroa dans la genèse de *El Pasajero*. Leurs caractéristiques et leur teneur seront donc reprecisées et complétées dans le présent travail dans le cadre d'une réflexion plus vaste sur le rôle charnière qu'il convient d'octroyer à *El Pasajero* dans la production littéraire de Figueroa.

⁸ SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.11. «Tras éste, publicará su Autor la *Residencia de talentos*; ha días esperada de curiosos. Luego otro, intitulado *Olvidos de Príncipes*, esto es, daños sucedidos por ellos, fábrica para los mismos, no menos erudita, que importante: con que en la interpolación de sus ocupaciones de treinta, y dos años; sirviendo en varios puestos a su Majestad; habrán sido doce los asuntos de sus escritos, a saber. *Espejo de juventud/ Pastor Fido, vuelto en Castellano/ La constante Amarilis, prosa y verso/ Historia de las partes de Oriente/ España defendida, Poema heroico/ Plaza Universal de todas ciencias/ Hechos del Marqués de Cañete/ El Pasajero/ Varias noticias, utilísimas a la vida humana.*

⁹ Sur ce point, cf. RODRÍGUEZ MOÑINO, 1929.

EL PASAJERO : PRESENTATION ET DIFFUSION DU TEXTE

Malgré le renom dont jouit *El Pasajero* au sein de la communauté des chercheurs hispanistes, une première caractérisation s'impose, d'ores et déjà, afin de poser quelques jalons nécessaires à une bonne appréhension de cette œuvre. Celle-ci a pour toile de fond un voyage Madrid - Barcelone auquel participent quatre hommes de conditions sociales différentes : un jeune militaire qui s'appelle Don Luis, un orfèvre prénommé Isidro, un Maître en théologie et le Docteur, un *letrado*¹⁰. Ces deux derniers personnages jouissent d'un statut spécifique dans l'œuvre notamment parce que la critique a rapidement identifié des similitudes entre leur vécu et celui de Suárez de Figueroa et de l'un de ses amis, le religieux Torres Rámila considéré comme l'un des instigateurs du pamphlet adressé à Lope de Vega : *La Spongia*.¹¹ Bien que le dialogue prenne fin une fois que les voyageurs sont arrivés à Barcelone, le lecteur sait que les quatre hommes se rendent en Italie. Les locuteurs s'en vont pour des motifs, à première vue, différents, mais en réalité tous cherchent à obtenir de meilleures conditions de vie en Italie. Seule exception : le Docteur, personnage énigmatique. Conformément à un procédé récurrent dans les dialogues humanistes espagnols du XVI^e siècle, les quatre voyageurs, pour mieux supporter la pénibilité de leur périple¹², entament une longue conversation, notion à propos de laquelle il convient d'ouvrir, dès à présent, une parenthèse. L'usage voire peut-être un certain confort peuvent conduire à employer indistinctement ces notions d'« interaction », d'« interlocution », de « conversation » ou d'« échange ». Le lecteur observera dans certains passages de ce travail cette utilisation indifférenciée à laquelle nous avons cédé afin d'éviter des répétitions peu esthétiques.

¹⁰ Faut-il rappeler avec Joseph Pérez que ce terme désignait initialement toute personne ayant reçu une formation universitaire indépendamment de son domaine de spécialité, mais que, assez rapidement, on observe un resserrement du sémantisme de ce vocable que l'on emploie de façon quasi exclusive pour les spécialistes du droit. Cf. PÉREZ, 1982, p.443-444 et PELORSON, 1980. À noter que le texte de *El Pasajero* offre lui-même la preuve de cette spécialisation du terme puisque, dans une de ses interventions, Isidro appelle le Docteur « señor jurista ». Cf. SFGDO, 2004, p.249.

¹¹ Ce texte ne nous est certes pas parvenu mais de nombreux travaux de recherche ont été consacrés à la réponse qu'y ont apportée les partisans du *Fénix* dans la *Expostulatio Spongiae*. Cf. ENTRAMBASAGUAS, 1932 ou plus récemment, TUBAU MOREU, 2008. À noter que la réflexion de Xavier Tubau Moreu, à l'inverse de celle de Joaquín Entrambasaguas, concerne les deux principales polémiques dans lesquelles Lope a été impliqué : il aborde, d'une part, la polémique avec les défenseurs de la pensée aristotélicienne représentés notamment par Torres Rámila et d'autre part, celle qui l'a opposé à Góngora et à ses partisans comme Diego de Colmenares.

¹² Pour une analyse détaillée de la tradition dialoguée, voir l'état de la question du présent travail. On consultera notamment avec profit le travail fondateur et incontournable de Jacqueline Ferreras sur les dialogues humanistes de la Renaissance. Cf. FERRERAS, 1985. Cf. *Infra*, p.22.

Sur ce point, on pourra consulter l'article d'Ana Vian Herrero sur cet emploi parfois abusif de termes ayant un sens voisin de « dialogue », dans lequel la chercheuse espagnole établit des distinctions pertinentes. Aussi, Ana Vian Herrero accorde-t-elle un sens somme toute assez large au concept d'interlocution puisqu'elle y voit « un échange de messages entre émetteur, récepteur, locuteur et allocutaire ». Elle met ensuite l'accent sur la présence nécessaire de deux locuteurs physiquement différents qui alternent les prises de parole pour créer une figure interactionnelle. Les uns et les autres s'influencent mutuellement et réciproquement et tous les locuteurs doivent prendre en compte les énoncés émis par leurs pairs. Enfin s'inspirant des théories de Goffman, elle précise que la conversation requiert une plus grande ouverture vis-à-vis d'autrui « pour communiquer oralement et garantir (...) l'écoulement des mots, de la parole »¹³. Pour en revenir aux conditions dans lesquelles se déroule cette conversation, notons qu'à l'instar du voyage, la pénibilité est, conformément à la tradition, un prétexte propice au développement de l'interaction conversationnelle. Celle-ci se développe sur dix chapitres ou *alivios* au cours desquels les personnages ont tout le loisir d'exprimer leur point de vue respectif sur des sujets aussi variés que l'amour, l'amitié ou la situation « nationale » qu'ils commentent et illustrent aussi par des récits d'extension variable. Au cours de l'échange, les personnages sont également amenés à déclamer des vers, à évoquer leur passé, et plus particulièrement les circonstances qui les poussent à quitter le pays. C'est ainsi que le lecteur accède aux récits de personnages annexes dont les aventures sont relatées par l'un des quatre locuteurs. Ces derniers se chargent aussi parfois de rapporter les propos de ces personnages dont ils ont croisé le chemin et qui, bien souvent, sont représentatifs de la société de l'époque. Les exemples les plus emblématiques sont ceux de l'ermite et de l'aubergiste Juan, un ancien soldat qui a servi sous les ordres du Docteur par le passé. C'est d'ailleurs au Docteur qu'incombe la tâche de relayer, dans l'*alivio* VII, leurs narrations respectives. *El Pasajero* constitue donc un ouvrage bigarré où matières érudites, compositions poétiques et récits fictifs se répartissent harmonieusement au sein de l'espace textuel.

L'œuvre a été publiée pour la première fois en 1617 à Madrid par Luis Sánchez. Sa deuxième publication par Jerónimo Margarit a lieu un an après à Barcelone. Trois siècles plus tard, l'œuvre est rééditée à l'initiative de Rodríguez Marín, à Madrid aux éditions Renacimiento en 1913. L'année suivante (1914), Rose Selden se charge d'une

¹³ Cf. VIAN HERRERO, 2001. La traduction est nôtre. À partir de maintenant et sauf mention contraire de notre part, ce sera toujours le cas.

nouvelle édition (Sociedad de Bibliófilos Españoles). Ces éditions du début du XX^e siècle proposent, outre le texte, une courte introduction. C'est une spécificité que l'on retrouve d'ailleurs également dans l'édition de Justo García Soriano (Aguilar, 1945) qui se compose d'un prologue et qui introduit quelques notes. Qui plus est, à la fin de cette édition, le lecteur dispose d'un index des noms propres cités dans *El Pasajero*. Une autre édition datant de 1974 mérite surtout d'être signalée pour les illustrations qui accompagnent le texte figuéroen réalisées par l'aquarelliste russe Miguel Ourvantzoff¹⁴. En réalité, on doit attendre la fin des années 80 pour voir paraître la première édition critique annotée de manière détaillée (PUB, Barcelone, 1988) : Isabel López Bascuñana accompagne, en effet, le texte de *El Pasajero*, d'une introduction, d'une bibliographie complète et d'un *index cognominum* qui recense les auteurs et personnages historiques mentionnés dans l'œuvre. Figurent également dans cet index les termes expliqués en note de bas de page et les proverbes qui jalonnent le texte figuéroen. Enrique Suárez Figaredo est à l'origine de l'édition la plus récente. Certes moins complète que celle de María Isabel López Bascuñana, cette édition de 2004 qui reprend la version du texte tel qu'il a été publié par Rodríguez Marín (1913) facilite néanmoins l'accès à l'œuvre de Figueroa puisqu'il s'agit d'une édition numérique¹⁵. À noter que ces tâches de numérisation ne se limitent pas à la seule production figuéroène mais s'inscrivent dans une entreprise bien plus vaste de mise à disposition d'un corpus plus large de textes auriséculaires qui inclut des ouvrages tels que *Días de jardín* d'Alonso Cano ou encore *Guía y avisos* de Liñán y Verdugo. La plupart des éditions de *El Pasajero* reprennent le texte de l'édition madrilène qui offre une version moins fautive que celle de

¹⁴ Installé en Espagne, à Alarcón, dans la province de Cuenca, dans les années 50, ce peintre né à Saint-Petersbourg, s'est chargé d'illustrer de nombreux textes composés par des contemporains de Figueroa – la BNE dispose notamment d'un des exemplaires de son édition du *Licenciado Vidriera* – et a porté un intérêt tout particulier à la société de l'époque comme l'atteste son œuvre au titre évocateur de *Costumbres*. L'attrait du peintre russe pour l'Espagne du Siècle d'Or est également perceptible dans son illustration des *Sueños* de Quevedo qui figure dans le catalogue de la Colección Artística de la Agencia Española de Cooperación ou encore dans le discours qu'il a prononcé en 1975 à la Fundación Universitaria Española : *Germanía, un aspecto de la sociedad española en los siglos XVI y XVII*. Le texte figuéroen offre une représentation de la société et des hommes de l'époque, ce qui pourrait expliquer, au moins en partie, l'intérêt de Miguel Ourvantzoff pour celui-ci. Sur la présence chez Figueroa de cet ingrédient costumbriste avant la lettre, on consultera avec profit les écrits d'Ignacio Arellano, cf. *Infra*, Première partie, chapitre 1, « A. L'hybridité dans tous ses états », p.43.

¹⁵ À l'exception du *Discurso sobre la predicación* et de *Relación de la onrosísima jornada*, toutes les œuvres de Suárez de Figueroa qui nous sont parvenues sont disponibles en libre accès sur internet suite au travail de numérisation mené à bien par Suárez Figaredo. Ce philologue espagnol a, par ailleurs, mis en ligne la traduction du travail pionnier de Crawford faite par Narciso Alonso Cortes. L'édition en ligne de *La Constante Amarilis* est celle réalisée par María Asunción Satorre Grau dans le cadre de sa thèse.

Barcelone¹⁶. Les deux éditions de 2006 (Dueñas, Editorial Simancas)¹⁷ et de 2015 (La Coruña, Órbigo)¹⁸ ne présentent pas d'appareil critique nouveau puisqu'elles offrent la version du texte tel qu'il a été publié en 1913 par Rodríguez Marín¹⁹. Compte tenu des relations qu'entretenaient Figueroa et Torres Rámila²⁰, on peut postuler que ces rééditions modernes sont liées, au moins partiellement, aux récentes avancées obtenues dans le domaine de la recherche consacrée à Torres Rámila²¹.

La complexité de la prose figuéroène²² pourrait expliquer, en partie, le nombre relativement réduit d'éditions qui n'a pourtant pas eu d'incidence sur la diffusion du texte. *El Pasajero*, au moment de sa publication, rencontra vraisemblablement un vif succès. Le fait même d'avoir été à nouveau publié à Barcelone constitue un indice du succès rencontré par *El Pasajero* lors de sa première sortie si l'on en croit l'analyse d'Alberto Bleca qui affirme que « Las obras más importantes impresas en Madrid aparecen el mismo año o al siguiente impresas en Barcelona legalmente »²³. Par ailleurs, le fait même d'être publié chez Jerónimo Margarit, compte tenu du prestige dont jouissait cet éditeur à l'époque est aussi en soi une preuve de la vogue connue à l'époque par *El Pasajero*²⁴, vogue qui ne s'est pas démentie depuis. Les nombreux

¹⁶ C'est ce qu'explique Isabel López Bascuñana dans son édition de 1988 : « El texto que se ofrece de *El Pasajero* es la primera edición de Madrid, 1617, por parecerme mucho más cuidada en todos los aspectos que la segunda de Barcelona (1618). La de Madrid tiene además fe de erratas, aunque el licenciado Murcia de la Llana no fuese excesivamente escrupuloso en el cómputo. (...) El texto barcelonés ofrece muchas más erratas de impresión que la *princeps* (...) » Et la philologue espagnole d'ajouter : « El de la biblioteca catalana tiene, además, unas equivocaciones foliares de tal envergadura (debidas lo más probable a la mala colocación de los pliegos), que desde fines del "alivio" VIII hasta primeros del X es imposible saber quién habla, si el Doctor, el soldado, el orífice o el maestro en Artes y Teología, y mucho menos hilvanar las posturas ideológicas de cada uno, ya de por sí, bastante complejas. », SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988, t.1, p.36-37.

¹⁷ SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 2006d.

¹⁸ SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 2015.

¹⁹ On peut certainement y voir aussi des raisons plus pragmatiques telles que d'éventuelles difficultés à se procurer la version papier de l'édition de Francisco Rodríguez Marín.

²⁰ Sur l'étroitesse des relations entre Figueroa et Torres Rámila, cf. *Supra*, « *El Pasajero* : présentation et diffusion du texte » n.11 p.5.

²¹ TUBAU MOREU, 2008 et 2010 et GONZÁLEZ BARRERA, 2011. Les travaux de González Barrera ont considérablement apporté grâce à la traduction que ce philologue a réalisée de la *Expostulatio Spongiae*.

²² Son statut d'auteur secondaire auquel il s'est vu longtemps condamné à l'instar de bien des auteurs de son époque qui se sont vus éclipsés par les grands noms des lettres espagnoles peut aussi expliquer cet état de fait. Cette expression d'auteur secondaire que nous n'affectionnons guère bien qu'elle retranscrive une réalité a été employée par María Ángeles Arce Menéndez qui lui a pourtant consacré une grande partie de sa production scientifique.

²³ BLECUA, 1983, p.178.

²⁴ Sur ce point, on pourra consulter avec profit l'article de Julia Barella Vigal consacré aux *Noches de invierno* de Antonio Eslava. Julia Barella y écrit que : « Con esta acertada disposición, tan del gusto de la época, consigue un gran éxito editorial, y el mismo año de la publicación en Pamplona las *Noches* se reeditan en Barcelona (1609) en casa del no menos prestigioso editor Jerónimo Margarit », BARELLA VIGAL, 1985, p. 513.

extraits qu'en offrent des histoires de la littérature²⁵ ou des monographies consacrées à la société espagnole du XVII^e siècle²⁶ ont probablement contribué à compenser cette relative pénurie éditoriale. En effet, on ne dispose à ce jour que d'un nombre relativement exigü d'éditions de *El Pasajero* : 10 au total. Peut-être serait-il d'ailleurs plus juste de n'en compter que 7 puisque, comme cela vient d'être stipulé, les éditions les plus récentes reprennent des versions antérieures sans apporter d'éclairage complémentaire. Cet état de fait nous conforte dans la conviction que *El Pasajero* n'a pas révélé toutes ses richesses et attend une étude qui renouvelle les angles d'analyse proposés jusque là par la communauté scientifique.

Centrer l'analyse sur *El Pasajero* répond donc à un parti pris pleinement assumé puisque perdure autour de cette œuvre ce que l'on pourrait légitimement appeler le paradoxe de *El Pasajero*. Il s'agit d'un ouvrage majeur mais néanmoins prisonnier de la « légende noire » de son auteur, et ce malgré les efforts des chercheurs pour le réhabiliter. Cette singularité était d'ailleurs déjà perceptible dans *Historia de las ideas estéticas* de Marcelino Menéndez Pelayo :

Quien busque noticias de apacible curiosidad, sátiras tan crueles como ingeniosas, gran repertorio de frases venenosas y felices, rasgos incomparables de costumbres, lea *El Pasajero*, en el cual sin embargo, lo más interesante de estudiar que yo encuentro es el carácter mismo del autor, público maldiciente, envidioso de los aplausos ajenos, tipo de misántropo y excéntrico que se destaca vigorosamente del cuadro de la literatura del siglo XVII, tan alegre, tan confiada y tan simpática. Tal hombre era una monstruosidad moral, de aquellas que ni el ingenio redime. Le tuvo, y grande, juntamente con una ciencia profunda de nuestra lengua, pero lo odioso de su condición y el mismo deseo de mostrarse solapado y agudo, con mengua de la claridad y del deleite, condenaron sus escritos al olvido, perdiendo él en honra propia lo que a tantos buenos había quitado.²⁷

Le célèbre polygraphe espagnol rendait un jugement cinglant, partial, hâtif voire réducteur sur l'œuvre et surtout sur son auteur²⁸. Mais son appréciation subjective, représentative des orientations critiques de l'époque, n'a bien évidemment pas épuisé

²⁵ Sur ce point, cf. ALBORG, 1993, p.41, 92, 213-214, 218, 352, 373, 497, 498.

²⁶ Sur ce point, cf. MARAVALL, 1982, p.136. La présence de Figueroa dans les travaux de José Antonio Maravall se manifeste de manière plus prégnante encore dans *Poder, honor y élites* (MARAVALL, 1979, p. 26, 27, 47, 52, 69, 203, 211, 216, 261 n, 286, 294) mais aussi et surtout dans *La cultura del Barroco* qui comporte une cinquantaine de références à Cristóbal Suárez de Figueroa.

²⁷ MENÉNDEZ PELAYO, 1947, t. 2, p.286.

²⁸ Nous partageons l'opinion avisée d'Isabel LÓPEZ BASCUÑANA dans son édition de *El Pasajero* : « Parece que don Marcelino Menéndez Pelayo juzga excesivamente a la ligera y no sólo en cuanto a la apreciación de Figueroa, sino en lo de que el Barroco español fuese nada menos que "alegre, confiado y simpático". Después de los estudios de José Antonio Maravall en el terreno literario, moral y filosófico y de Jonathan Brown en el pictórico tal aseveración resulta, cuanto menos, precipitada», SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988, t.1, p.13.

l'intérêt de la critique postérieure²⁹ comme le montrera l'état de la question auquel nous allons procéder à présent.

ETAT DE LA QUESTION

Quelques commentaires préalables à cet état des lieux s'imposent. À ce jour, l'on dispose d'une bibliographie dense sur l'œuvre de Figueroa et plus particulièrement sur *El Pasajero*. Néanmoins, les spécificités de ces études laissent apparaître que de multiples aspects n'ont pas encore reçu le traitement qu'ils méritent. Ces éléments constituent autant d'interstices que nous nous proposons de compléter. De plus, cet état de la question prétend mettre en lumière certaines méprises que le présent travail ne manquera évidemment pas de mettre en débat afin de préciser ces notions.

Dans un souci de clarté, cette présentation des différents travaux déjà réalisés s'organise autour de deux grands axes : le premier réunit les publications consacrées à Figueroa et à l'ensemble de son œuvre ; le second axe, plus large, propose, quant à lui, un tour d'horizon des travaux en relation avec les différents genres dont est constitué le texte de *El Pasajero*.

A. LES ETUDES FIGUEROENES

Le nombre non négligeable d'études qui portent sur l'ensemble de la production littéraire de Figueroa constitue une preuve incontestable de l'engouement que suscitent cet auteur et son œuvre au sein de la communauté scientifique. La liste des chercheurs qui se sont intéressés à Figueroa ou qui y ont consacré la plupart de leurs travaux, est longue. C'est pourquoi ils ne sont d'ailleurs pas abordés de façon exhaustive et détaillée dans cette introduction, car l'aridité d'un catalogue nuirait à la clarté de notre propos et à son agrément. On distingue cependant aisément trois étapes décisives dans l'évolution des recherches figuéroènes :

²⁹ Il ne s'agit bien évidemment pas de stigmatiser la démarche du philologue espagnol qui ne constitue d'ailleurs pas un cas isolé puisque ce phénomène de diabolisation de Figueroa - le lecteur voudra bien excuser cette formule quelque peu hyperbolique - est également observable chez des chercheurs comme Entrambasaguas ou Dowling qui proposent des analyses au contenu clairement orienté et se livrent à des jugements de valeur sur l'auteur et sa personnalité. La partialité de la critique est tout aussi perceptible dans le titre de l'article de Dowling « Un envidioso del siglo XVII » que dans les travaux d'Entrambasaguas où les expressions telles que « *perverso Doctor* », « *la nefasta influencia del autor de El Pasajero* » ou encore « *la continua labor destructora de Suárez de Figueroa* » sont légion. ENTRAMBASAGUAS, 1932 ; DOWLING, 1953.

Etape 1 : Celles-ci ont en effet connu des débuts timides (fin XIXe - début XXe) mais néanmoins déterminants à travers deux entreprises pionnières prises en charge respectivement par Rennert et Crawford. Les premières recherches sur la biographie de Figueroa furent menées par H.A. Rennert. En 1892, ce dernier, dans son article « Some documents on the life of Suárez de Figueroa »³⁰, a rendu publics des extraits de la correspondance de l'auteur composés pour l'essentiel de lettres de recommandation, de lettres de nomination sur un poste et de documents relatifs à ses démêlés avec le Tribunal de la Sainte Inquisition qui ont permis d'identifier certaines étapes décisives de la vie de Cristóbal Suárez de Figueroa. C'est ainsi qu'il a été établi avec certitude que Figueroa a assumé des responsabilités dans l'administration de l'époque. Cette initiative fondatrice a permis la divulgation de documents d'archives précieux compte tenu de leur rareté dans le cas de Figueroa. Ce flou autour de l'histoire personnelle de l'auteur peut aussi partiellement expliquer la fâcheuse confusion entre le personnage du Docteur et Suárez de Figueroa, l'auteur lui-même. À noter que l'on peut certainement dresser le même constat au sujet de Cervantès et de l'auteur du *Quichotte* sur le plan fictionnel. Chez Cervantès, la mise en fiction du processus de rédaction du *Quichotte* à l'intérieur même de l'œuvre plus particulièrement observable dans la deuxième partie des aventures du Chevalier à la Triste Figure accentue probablement le phénomène. L'amalgame entre Figueroa et son être de fiction remonte aux travaux exposés par Crawford dans *Life and works of Suárez de Figueroa* (1917)³¹. L'heureuse intuition de la richesse de l'œuvre de Figueroa revient bel et bien à ce chercheur. Néanmoins, Crawford se trouve également à l'origine d'un malentendu persistant sur l'identification Figueroa / Docteur, personnage que la critique considère comme le « porte-parole » de l'auteur. Nous lui préférons le statut de « figure de projection » qui rend mieux compte de l'indispensable distinction à opérer entre « personne » et « personnage »³² dans le cas de *El Pasajero* qui ne doit pas être lu comme une autobiographie puisqu'il n'y a pas d'identification totale entre le personnage et l'auteur. C'est à Couturier que l'on doit l'appellation de « figure de projection » qui, en dépit du confort d'utilisation de cette

³⁰ RENNERT, 1892.

³¹ CRAWFORD, 1917.

³² Une rapide étude étymologique permet de rappeler qu'en latin cette distinction n'était pas forcément opérante puisque *persona* renvoyait aussi bien au masque, à l'acteur, au rôle, au personnage mais aussi à la personnalité et à la personne grammaticale alors que le latin ne disposait pas vraiment d'un vocable pour évoquer la personne au sens où on l'entend aujourd'hui. Sur ces questions terminologiques et son application à la *comedia nueva*, on consultera avec profit le travail de Christophe Couderc de 2006 et plus particulièrement la réflexion menée autour du concept de *figura*. COUDERC, 2006, p.11 et ss.

formule, pose néanmoins quelques problèmes liés notamment à son assise théorique incertaine puisqu'elle entre en résonance pour ne pas dire en concurrence avec d'autres concepts. La « figure de projection » est à interpréter dans ce travail dans un sens où certains parlent « d'auteur impliqué » ou encore de « figure textuelle de l'auteur » :

On peut ainsi définir trois *sources* du récit, aux fonctions très différentes : l'auteur biographique, l'auteur-écrivain, le narrateur. Le premier n'est pas l'objet de la narratologie. Il peut être intéressant de consulter son Journal ou sa Correspondance, de connaître ses prises de position, mais en aucun cas cette recherche ne pourra se substituer à l'analyse des textes eux-mêmes. En effet, ceux-ci ne sont pas des messages ou des déclarations émanant de l'auteur biographique, mais le résultat d'un travail esthétique complexe, celui de l'auteur-écrivain. Ce travail consiste dans la création d'un dispositif narratif d'ensemble, dont fait partie le narrateur : intrigue, personnages, thèmes, style, aussi bien que le choix d'un narrateur effacé ou particulièrement bavard, se ramènent à une stratégie, à une intention qui est celle de l'auteur pris en ce sens restreint. Certains l'appellent auteur impliqué, d'autres auteur fictif ou encore figure textuelle de l'auteur, l'essentiel est que son intention ne soit confondue a priori ni avec les opinions de l'auteur biographique, ni avec tel ou tel jugement péremptoire du narrateur. Ainsi compris, l'auteur peut être considéré comme une sorte de point de fuite de l'interprétation, comme l'horizon dernier de la lecture et de l'analyse. (Compagnon, Onzième leçon)³³

Ces théories relèvent toutes de la fonction de l'auteur comme catégorie de l'interprétation, ainsi que le rappellent Jean Kaempfer et Filippo Zanghi qui reprennent à leur compte certains des éléments de réponse apportés par Antoine Compagnon à la désormais célèbre question : *Qu'est ce qu'un auteur ?* Le flottement relatif autour de ces concepts conduit à les mettre à l'épreuve du texte figuéroen³⁴ afin de lever certaines ambiguïtés, une mise à l'épreuve d'autant plus nécessaire que la narratologie, ainsi que le souligne très pertinemment Iman Abou El Seoud, est susceptible de montrer des limites du moment où le texte étudié ne relève pas totalement de la fiction :

Récusant à son tour la notion « encombrante » du « lecteur impliqué » de Booth, Couturier va jusqu'à critiquer le concept du « narrateur hétérodiégétique » défini par Genette comme étant le « narrateur absent de l'histoire qu'il raconte ». Pour Couturier, en fait, ces concepts narratologiques ne servent à rien dès lors qu'ils mettent en scène une instance fictive responsable de la narration, alors qu'en vérité, c'est la « figure » de l'auteur qui « se dessine par petites touches successives à travers ses esquives » et cette figure auctoriale nullement fictive qui se profile à travers le récit n'est que la « projection parcellaire de l'auteur lui-

³³ KAEMPFER et ZANGHI, 2003.

³⁴ L'expression « figure de projection » est donc une commodité mais aussi un concept a priori discutable. Sa pertinence sera démontrée dans la suite de cette étude ; cf. *Infra*, Première partie, chapitre III, « C. Fictionnalisation de la matière personnelle », « 2. Fiction d'auteur et fiction de l'auteur », p. 159 et ss.

même ». Cependant, cette figure, inscrite dans le texte, n'est pas celle de « l'auteur réel ni de son vouloir dire, seulement de son masque »³⁵

Or, chez Figueroa, le texte oscille perpétuellement entre ces différents pôles. À l'instar de l'œuvre dans laquelle il s'inscrit, le personnage du Docteur jouit d'un statut hybride qui le distingue d'Isidro et de Don Luis qui sont de pures fictions. Le *letrado* est certes un personnage autofictionnel dans la mesure où son récit laisse entrevoir de nombreuses similitudes entre son vécu et celui de l'auteur Figueroa³⁶, mais le traitement dont il fait l'objet dans l'espace textuel lui permet également de s'émanciper de Figueroa. Or, on le sait, la notion de projection est étroitement liée à celle d'éloignement dans la mesure où dans l'une de ses acceptions, le latin *projitère* signifie « jeter loin de soi » voire « rejeter » ou « abandonner ». À l'inverse, la correspondance idéologique totale est inhérente au statut de « porte-parole »³⁷. Or, l'un des points que cette étude s'attachera à démontrer est précisément qu'il n'y a pas toujours adéquation totale entre le discours théorique littéraire émis dans le texte figuéroen et la pratique littéraire, le texte se construisant parfois même en opposition avec les principes édictés. Dans le cas de *El Pasajero*, recourir au concept de « figure de projection » est donc plus adapté car tout en rendant compte des accents autobiographiques que prend, par endroits, le récit du Docteur, il permettra de lever le voile sur certaines méprises persistantes liées notamment aux travaux de Crawford³⁸. À noter que Crawford, ayant découvert un certain nombre de correspondances entre des documents authentiques et le témoignage du Docteur, a considéré l'ensemble du récit du Docteur comme une confession de l'auteur. Le philologue a donc pris pour argent comptant les déclarations d'un personnage de fiction et a attribué une valeur de témoignage à l'ensemble d'un

³⁵ ABOU EL SEOUD, 2013, p.221.

³⁶ De la même manière, certains éléments du récit du Maître permettent d'identifier ce personnage comme la représentation fictionnalisée de Torres Rámila.

³⁷ D'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*, le porte-parole est la « personne qui, officiellement ou de façon reconnue, exprime les idées d'une autre personne ou d'un groupe, parle en leur nom ». Il est intéressant de constater que ce dictionnaire précise un peu plus loin qu'on l'emploie également « à propos des personnages d'une œuvre par rapport à l'auteur » avant de citer un exemple qui illustre bien le problème de confusion ou d'assimilation excessive que pose un tel titre dans le cas du binôme Docteur - Figueroa : *Quand un personnage dans un grand roman russe nous livre ses idées, c'est sa chair et son sang qui parlent et l'on y croit, mais comment ne pas voir que les personnages de tel écrivain moderne ne sont que ses porte-parole et que leurs discours sont interchangeables?* (GREEN, *Journal*, 1949, p.311). Cf. *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

³⁸ Cf. *Infra*, Première partie, chapitre III, « C. Fictionnalisation de la matière personnelle », p.151 et ss. Il n'est pas nécessaire de pousser plus avant cette réflexion sur ces notions qui seront mises à l'épreuve du texte afin de montrer comment les éléments autobiographiques insérés par Figueroa participent de sa fictionnalisation en tant qu'auteur.

texte qui se veut avant tout littéraire³⁹. On ne saurait bien évidemment surestimer l'impact de cette confusion qui pourrait justifier, au moins, en partie, cet intérêt tout particulier pour la biographie et la personnalité de Suárez de Figueroa. Depuis, des chercheurs⁴⁰ se sont efforcés de dissiper les zones d'ombre qui planent autour de cet écrivain. Pour l'heure, il reste néanmoins impossible de vérifier la véracité de certains éléments que l'on doit, de ce fait, considérer comme fictionnels⁴¹.

- **Etape 2 :** A la fin des années 60, l'attention portée à Figueroa connaît une nette recrudescence. La période qui s'étend jusqu'à la fin des années 80 coïncide avec une phase de recherches particulièrement actives sur Figueroa menées, bien souvent, par des philologues italiennes ou italianisantes (Marina Giovannini, Emilietta Panizza⁴², Arce Menéndez) mais aussi espagnoles (Isabel López Bascuñana). Ces dernières vont, de fait, jouer un rôle crucial dans l'avancée des recherches. Sur l'ensemble de cette période, se dessine précisément une préoccupation toute particulière pour les questions italiennes, laquelle est sans doute moins liée à l'auteur qu'à la prégnance de l'Italie dans son œuvre⁴³. Cet intérêt pour la thématique italienne se manifeste également à travers une série de travaux consacrés aux traductions d'ouvrages italiens réalisées par Figueroa. La traduction de *Il Pastor Fido*, notamment, a suscité de multiples débats au sein de la communauté scientifique. À l'origine de ces débats se situent les différences considérables d'une traduction à l'autre. La première, publiée en 1602 à Naples (par Tarquino Longo), a été reprise à l'identique dans l'édition de 1622, également parue à Naples (cette fois, chez l'éditeur Juan Domingo Bove). Le texte de 1609 (Valence, Pedro Patricio Mey) jouit d'un statut particulier puisqu'il présente de nombreuses

³⁹ À noter que cette tendance de Crawford à accorder une valeur autobiographique aux écrits des auteurs qu'il étudiait est également perceptible dans la réputation de séducteur que celui-ci prêtait à Cristóbal de Castillejo. Sur ce point, cf. introduction de Rogelio Reyes Cano au *Diálogo de mujeres* ; « De sus años en España no hay alusiones a posibles amores, a no ser que interpretemos como autobiográfica su composición En una partida fuera de España, como hace Crawford. JPW Crawford "Castillejo's Ana" en *Hispanic Review* II (1934) pp.65-68 » cité dans CASTILLEJO, 1986, p.18-19 et n.21 p.18.

⁴⁰ Les travaux de Marina Giovannini et de María Angeles Arce Menéndez sont en ce sens particulièrement éclairants. Cf. *Infra*, p.15-16.

⁴¹ Cette question est abordée plus loin ; cf. *Infra*, Première partie, chapitre III, « C. Fictionnalisation de la matière personnelle », p.152 et ss.

⁴² À ce stade de l'étude, nous nous contentons de citer Emilietta Panizza sans développer ses théories. C'est à elle que l'on doit la première monographie consacrée à *El Pasajero* et ses réflexions trouveront naturellement plus loin leur place dans le corps de cette thèse.

⁴³ Les récents travaux consacrés par Flavia Gherardi à *Pusilipo* permettent de noter une fois de plus l'influence des chercheurs italiens dans les recherches figuéroènes et ne font que confirmer notre hypothèse de départ quant à la cause de cet intérêt que portent les philologues italiens à la prose figuéroène. À la différence de ce que l'on observe dans *El Pasajero*, l'Italie, dans *Pusilipo*, n'est plus le lieu vers lequel tendent les quatre locuteurs, mais devient le théâtre de l'interaction dialogale.

différences avec la version de 1602 et qu'il est d'une qualité littéraire nettement supérieure⁴⁴. Les multiples dissemblances que présentent les deux textes ont d'ailleurs amené plusieurs philologues comme Chiclana à penser que deux auteurs bien distincts les avaient réalisées⁴⁵. Cet élargissement de la réflexion aux traductions de Figueroa est tout d'abord le résultat de la large diffusion dont ont bénéficié les textes originaux à l'époque de Figueroa. Les indéniables qualités de ce dernier pour la traduction ont également joué un rôle déterminant dans cette évolution. C'est également à cette époque que sont réalisées les premières thèses sur Figueroa (Manuel Puerta, 1975 ; Jean-Marc Pelorson, 1980 ; María Ángeles Arce Menéndez, 1983). L'année 1969 a marqué, en ce sens, un véritable tournant. Marina Giovannini, dans son article « Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa »⁴⁶, a pris le même point de départ que ses prédécesseurs, à savoir l'aspect événementiel, faisant la part belle au vécu de l'auteur. La base est donc identique, mais sa démarche, elle, s'est révélée résolument différente. Faisant fi des travaux antérieurs, Marina Giovannini a en effet démontré qu'on ne saurait donner une valeur de témoignage aux propos du Docteur. Suárez de Figueroa s'est amplement inspiré de certains épisodes de sa vie, c'est indéniable, mais cette chercheuse a également prouvé qu'il les avait aussi en partie modifiés. Les prises de liberté partielles ou totales à l'égard de la réalité des faits mises en évidence par Marina Giovannini ont été par la suite analysées de manière plus approfondie – et plus nuancée – par l'hispaniste français Jean-Marc Pelorson. Ce dernier est parti du postulat communément admis, depuis les travaux de Crawford, de la profonde amertume éprouvée par Suárez de Figueroa à l'encontre de la société de son temps. Il s'est ensuite demandé si cet auteur constituait un cas isolé ou si sa voix était représentative d'un mal-être généralisé. Autrement dit, l'analyse qu'a faite Jean-Marc Pelorson de *El Pasajero*⁴⁷ s'inscrit dans une réflexion plus large consacrée aux juristes de l'époque et relève, par

⁴⁴ D'après Arce Menéndez, plusieurs raisons, d'ordre économique notamment, ont pu conduire l'éditeur à republier en 1622 le texte de 1602. « Porque, sencillamente, las planchas de imprenta estaban en la ciudad y bien porque le resultase menos costoso utilizarlas o bien porque no hubiera tenido noticia de la versión que se había hecho trece años antes, dedica a un Consejero Colateral de la Cancillería de Nápoles, la versión hecha en su momento por otro miembro del Colateral, ya que Cristóbal Suárez lo era hacia 1602 », ARCE MENÉNDEZ, 1999, p.152-153.

⁴⁵ Sur ce point, voir ARCE MENÉNDEZ, 1999, p.145-147.

⁴⁶ GIOVANNINI, 1969.

⁴⁷ L'objectif premier de Jean-Marc Pelorson était de consacrer toute sa thèse à Figueroa afin de le réhabiliter, car il considérait que son image avait été injustement ternie par de trop nombreuses critiques. Dans la version finale, seul le chapitre IX traite exclusivement de Figueroa. Bien que l'hispaniste français ait été conduit à élargir son sujet de réflexion, ce travail de recherche s'est avéré fondamental pour l'avancée des recherches figueroènes notamment grâce à l'éclairage qu'il a apporté sur le sens à donner au discours de glorification de l'Italie et sur ce que l'on peut lire en filigrane dans ce discours de valorisation.

conséquent, elle aussi de questions plus purement sociétales. L'exemple de Figueroa constitue donc ici en quelque sorte une étude de cas qui vient apporter un éclairage sur les *letrados* en tant que groupe socioprofessionnel⁴⁸.

Les brèches sur les relations qu'entretenait Figueroa avec certains de ses contemporains comme Carillo de Sotomayor, Quevedo ou encore Ruiz de Alarcón ont été comblées par la thèse de María Ángeles Arce Menéndez intitulée *Cristóbal Suárez de Figueroa : nuevas perspectivas de su actividad literaria* (1983). Ce travail d'envergure de la philologue espagnole présente de nombreuses similitudes avec l'analyse menée à bien, quelques années plus tôt, par Manuel Puerta. La thèse du chercheur américain *Trayectoria ideológica de Cristóbal Suárez de Figueroa* (1975) est par ailleurs représentative des deux problématiques qui ont déjà été qualifiées de récurrentes. Après un retour dans le premier chapitre sur les éléments autobiographiques présents dans les œuvres de Figueroa, elle examine la vision de la société et expose les théories littéraires chères à l'auteur. En ce sens, cette étude s'avère précieuse, car elle offre une présentation détaillée du contexte idéologique dans lequel Figueroa a élaboré sa production. L'attention portée aux problématiques sociétales⁴⁹ va généralement de pair, dans les différents travaux, avec un intérêt massif pour la question littéraire. La littérature en tant que thématique de *El Pasajero* a été de fait partiellement⁵⁰ traitée par Joaquín Entrambasaguas⁵¹ dans les années 30, mais elle trahit également l'existence

⁴⁸ En ce sens, l'approche qu'il proposait s'est révélée tout à fait novatrice puisque là où la plupart des spécialistes avaient fait porter leurs efforts sur l'histoire des institutions, l'hispaniste français a fait le pari de s'intéresser à l'ensemble des juristes et de laisser de côté les individualités. Cette démarche a non seulement permis d'acquérir une meilleure connaissance des mentalités et du système de valeurs de l'époque, mais aussi de la façon dont étaient perçus Figueroa et ses pairs par la société espagnole du Siècle d'Or. Elle a également ouvert de nouvelles perspectives sur le rapport que ces derniers avaient à la crise traversée par leur pays. Pour preuve, les propos de Jean-Marc Pelorson reproduits ci-après : « Il faut donc admettre que la prise de conscience en profondeur de la crise et du déclin n'apparaît nettement que chez quelques juristes du temps, même s'il est vrai que leur milieu, soumis aux sarcasmes de la littérature satirique et exposé aux mécontentements divers, a pu connaître un malaise diffus. » PELORSON, 1980, p.488.

⁴⁹ Une autre chercheuse italienne, Emilietta Panizza, a réfléchi plus particulièrement dans sa monographie éponyme de l'ouvrage dialogué de Figueroa sur le parallèle susceptible d'être établi entre l'auteur et sa « figure de projection » dans l'œuvre, l'énigmatique personnage du Docteur (PANIZZA, 1983). Panizza explique, dans un autre de ses articles que l'idéal défini par Suárez de Figueroa comporte des éléments qui renvoient à la fois à la pensée de Castiglione et à celle de Gracián (PANIZZA, 1987). Elle y détermine les qualités que se doit de posséder un jeune noble vertueux et les écueils qu'il doit fuir et y expose l'ordre suivi par Figueroa dans son exposé : d'abord, les vertus, puis, les vices et finalement un ensemble de conseils pratiques.

⁵⁰ Xavier Tubau Moreu a, depuis, amplement complété les travaux pionniers de Joaquín Entrambasaguas. TUBAU MOREU, 2008.

⁵¹ Le titre de la thèse d'Entrambasaguas *Una guerra literaria del Siglo de Oro : Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos* (1932), cristallisait d'ailleurs déjà la parenté entre questions littéraires et sociétales. Littérature, considérations sociologiques et analyse des relations entre Figueroa et les hommes

d'un autre hiatus critique. L'ensemble de la critique s'accorde sur les qualités littéraires et la richesse stylistique de *El Pasajero*. Cependant une étude de fond sur ce point reste à réaliser⁵² et l'un des défis que prétend relever ce travail est de montrer comment l'art littéraire de Figueroa passe notamment par la minutie dont celui-ci fait preuve à travers l'utilisation du motif du passage comme élément structurant de tout l'ouvrage⁵³. De là à dire qu'aucun travail n'a été mené sur la langue, il n'y a qu'un pas qu'on s'abstiendra de franchir. L'angle d'attaque proposé dans ces analyses ne relève pas vraiment de l'analyse littéraire, mais propose plutôt des réflexions d'ordre linguistique (Ariza⁵⁴ et Arce⁵⁵)⁵⁶. L'existence de ce relatif vide critique autour de l'écriture figueroène n'avait pas échappé à Rogelio Reyes Cano qui le pointait déjà dans son compte-rendu sur l'édition critique de *El Pasajero* d'Isabel López Bascañana. Aussi, après en avoir signalé les nombreux points forts, Rogelio Reyes Cano regrettait que certaines questions aient été négligées :

Estimo que podrían haberse planteado con más detenimiento algunas cuestiones técnicas de interés sobre la obra, tales como su ubicación genérica, su estructura, técnica dialógica, lengua, recursos retóricos⁵⁷.

de lettres de son temps sont étroitement liées et la frontière entre les trois est poreuse. D'ailleurs, y compris dans le texte de *El Pasajero*, la séparation est ténue.

⁵² En 1975, Manuel Puerta déplorait déjà le peu d'intérêt porté au style de l'écrivain castillan. Et Puerta d'affirmer : « Uno de los temas que se cita de Figueroa y que ya es tópico mencionarlo es el subjetivismo del autor en *El Pasajero*. Por nuestra parte mencionaremos que en *Pusilipo* escrito según el modelo del *Pasajero*, aunque en menos grado, hay también muchos elementos subjetivistas. Este subjetivismo está aún esperando un estudio serio. Como también creemos que lo necesita el estilo del autor, cuya prosa se puede comparar sin desmerecer con la de los mejores prosistas del barroco. » PUERTA, 1975, p.12-13.

⁵³ Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre III, « B. Le motif du passage et ses différentes déclinaisons », p.447 et ss.

⁵⁴ On retrouvera l'intérêt pour la langue mobilisée par Figueroa chez Manuel Ariza qui, quant à lui, abordera la question des réflexions linguistiques de Suárez de Figueroa dans son article éponyme (cf. ARIZA, 1990). Les cultismes et certains usages locaux de la langue y sont notamment évoqués.

⁵⁵ María Ángeles Arce offre également, dans un de ses articles, la preuve de l'intérêt porté à la langue mobilisée par l'auteur. Elle y montre notamment comment Figueroa prend des libertés à l'égard de la présentation courante des proverbes (construction binaire) pour les introduire en appliquant trois modalités différentes : les proverbes incomplets, les proverbes modifiés et enfin ceux où la rime est supprimée. Cf. ARCE MENÉNDEZ, 1997.

⁵⁶ Enrique Suárez Figaredo s'est intéressé pour sa part aux traits récurrents de l'écriture figueroène. Cette analyse des caractéristiques stylistiques propres à Figueroa lui donne des éléments pour renouer avec le débat sur l'identité de l'auteur du *Quichotte* apocryphe et ne concerne donc que de manière tangentielle la réflexion que nous prétendons mener. Cf. SUÁREZ FIGAREDO, 2004 et 2006. Cette polémique ne concerne que de loin notre investigation et n'apporte évidemment qu'un nom supplémentaire à la liste déjà très longue des possibles candidats : il n'en reste pas moins que l'acuité dont fait preuve Enrique Suárez Figaredo dans son étude du style de Figueroa est indéniable et que sa démarche s'est avérée fort utile dans le cadre de notre réflexion sur l'écriture figueroène.

⁵⁷ REYES CANO, 1990, p.5-6.

Le ralentissement que connaissent les recherches figuéroènes, au début des années 90, tient d'ailleurs probablement à cette absence de renouvellement au niveau des problématiques abordées par la communauté scientifique⁵⁸.

- **Etape 3 :** L'entrée dans le XXI^e siècle constitue un double virage. En effet, à partir de cette date, les efforts des chercheurs vont se porter sur des ouvrages longtemps négligés par la communauté scientifique (Flavia Gherardi, Florence Mir). L'intérêt pour les traductions de Figueroa est également réaffirmé à travers les travaux de Mauricio Jalón notamment. Ce dernier a consacré plusieurs travaux à la traduction / adaptation de Figueroa de l'œuvre de Garzoni. Mauricio Jalón s'est en effet intéressé à cet ouvrage traduit, mais dans une approche plus idéologique, en concentrant ses efforts sur son caractère purement scientifique. Dans deux travaux relatifs à *La Plaza Universal*, celui-ci a abordé ce que la *Plaza* révèle sur la réalité scientifique de l'époque. Les deux domaines dont il traite le plus longuement sont les métiers et les nouvelles disciplines scientifiques⁵⁹. Parallèlement, des interrogations sur l'appartenance générique des œuvres de Figueroa (Jonathan Bradbury) vont ouvrir de nouvelles pistes de réflexion et redynamiser les études figuéroènes longtemps resserrées autour de certaines problématiques récurrentes comme la représentation de l'Italie et de la société espagnole de l'époque ou encore le tempérament peu amène de Cristóbal Suárez de Figueroa. On peut certainement mettre en relation ce regain d'intérêt avec le considérable travail de numérisation des écrits de Figueroa qu'Enrique Suárez Figaredo a entrepris. Ce dernier, en facilitant l'accès à la plupart des écrits de Figueroa, a sans doute participé, ne serait-ce qu'indirectement, à faire émerger de nouvelles orientations. Les publications réalisées autour des années 2010 sont, en ce sens, déterminantes à bien des égards. Le centre d'intérêt de la communauté scientifique s'est manifestement déplacé. De fait, les travaux consacrés aux polémiques littéraires autour de Lope de Vega ont contribué à remettre indirectement le texte figuéroen sur le devant de la scène.

Les recherches figuéroènes les plus récentes consacrent une place de choix à des ouvrages plus mineurs ou tout au moins à des textes qui avaient été traités de manière

⁵⁸ En ce sens, le travail d'Antonia Roberto Pérez publié en 2011 témoigne de la persistance de ces problématiques. Malgré son titre prometteur, *Costumbres y arte literario en la España del siglo XVII (una nueva lectura de El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa)*, cette monographie ne présente pas réellement un renouvellement dans l'approche envisagée, mais constitue un excellent point de départ pour qui voudrait se familiariser avec *El Pasajero* mais aussi avec Figueroa et l'ensemble de son œuvre. ROBERTO PÉREZ, 2011.

⁵⁹ JALÓN, 2006 et 2007. On doit d'ailleurs également à Mauricio Jalón une réédition assez récente de ce même ouvrage SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2006.

plus tangentielle dans le cadre d'une étude d'ensemble de l'œuvre de Figueroa. Les tentatives tout aussi louables de J. W. Crawford ou de María Ángeles Arce pour sortir de l'oubli des œuvres comme *Pusílipo* ou *Varias noticias importantes a la humana comunicación* sont longtemps restées vaines. Ces textes, pendant de nombreuses années, n'ont rencontré qu'une fortune très limitée qui est certainement due aussi à leur contenu quelque peu rébarbatif. C'est un constat qui concerne plus particulièrement *Varias noticias* où l'indéniable élégance de la prose figuéroène ne parvient pas à compenser une tendance par trop marquée à l'érudition. Quant à *Pusílipo*, s'il est indubitable que cet ouvrage présente de nombreuses similitudes formelles avec *El Pasajero*, il n'atteint néanmoins pas son degré de virtuosité. *Pusílipo* fait, depuis 2013, l'objet d'une thèse réalisée par Florence Mir sous la direction d'Araceli Guillaume Alonso à Paris IV dont le but est précisément l'élaboration d'une nouvelle édition annotée.⁶⁰ On verra plus loin en quoi ces publications sont fondamentales pour comprendre *El Pasajero* compte tenu du goût prononcé de Figueroa pour l'autocitation. Jonathan David Bradbury, en prenant le parti de centrer ses recherches sur l'évolution du genre miscellanée entre les XVI^e et XVII^e siècles, a plus particulièrement orienté sa réflexion sur *Pusílipo* et *Varias noticias importantes a la humana comunicación* alors que *El Pasajero* n'occupe qu'une place secondaire dans le cadre de sa thèse⁶¹. Néanmoins, certaines intuitions avisées de J. D. Bradbury relatives à *El Pasajero* ont été particulièrement éclairantes pour notre propos et seront, de fait, développées et complétées dans le présent travail.

Si la pensée de Bradbury s'insère naturellement à la fin de la première partie de cet état de la question ce n'est pas exclusivement pour des raisons de chronologie. Sa réflexion sur le genre est étroitement liée au deuxième pan de la recherche dont le présent travail s'est nourri et qui dépasse largement le champ - aussi vaste soit-il- de la production figuéroène.

⁶⁰ On ne peut que se féliciter d'une telle initiative tant il est difficile de se procurer l'édition critique de 1996 de Gabriella Rosucci.

⁶¹ Et nous remercions encore le Docteur Bradbury pour son aimable collaboration et pour les indications qu'il a bien voulu nous communiquer sur le contenu de son travail dans un mail en date du 26 août 2014 que nous retranscrivons en partie ci-après : « (...) The two works by CSdF which I examined in said thesis were his *Varias noticias* and *Pusílipo*, as these have not received a great deal of critical attention. I mentioned the *Pasajero* in passing, but I did not analyze that work in detail. I am attaching pdfs of two pieces I have published recently on the *Pusílipo* in case these are useful for you.

Furthermore, in the monograph based on my doctoral thesis, I will concentrate much more on the miscellany as a genre and I will reduce the centrality of CSdF as a case-study, so you shouldn't find it essential to consult the monograph in any case (...). La thèse de Jonathan David Bradbury ayant été publiée très récemment, il est donc encore difficile de se la procurer en version imprimée. BRADBURY, 2017.

B. « PROBLEMATIQUE DU GENRE OU GENRE PROBLEMATIQUE »⁶²

L'appartenance générique de *El Pasajero* a longtemps posé problème, c'est un fait. Dans les différents travaux, cette œuvre est classée a priori dans un genre déterminé sans que la proposition soit réellement justifiée ; elle est plutôt posée comme acquise. Des rapprochements ont été effectués entre l'œuvre de Figueroa et d'autres ouvrages contemporains : c'est le cas notamment de *El viaje entretenido* de Rojas. Cette comparaison fait débat puisque deux écoles s'opposent à ce sujet⁶³. D'après Joset⁶⁴, il est possible de voir d'étroites connexions entre l'œuvre de Rojas et celle de Figueroa, connexions dont l'existence a été, à l'inverse, amplement démentie par María Ángeles Arce Menéndez⁶⁵. Le flou autour des liens entre *El Pasajero* et d'autres publications est longtemps resté entier comme cela transparait à travers les multiples précautions oratoires prises par les chercheurs lorsqu'il s'agit de caractériser cet ouvrage. L'imprécision de tournures telles que « forma mixta e indeterminada », et l'abondance de périphrases complexes telles que « tratado didáctico-dialogal » ou encore « miscelánea autobiográfica con largas disquisiciones estéticas, políticas, históricas, sociales y literarias »⁶⁶ sont, en ce sens, particulièrement révélatrices. Il est aisé de récuser la première appellation au regard de son excessive nébulosité. Considérer *El Pasajero* comme un traité didactico-dialogal semble, à première vue, plus avisé compte tenu des longs exposés théoriques - sur le théâtre ou sur les codes et usages que se doit de suivre le gentilhomme- mais une telle dénomination occulte une partie tout aussi caractéristique de l'ouvrage : les narrations intercalées. Celles-ci, en effet, occupent une place de choix dans l'œuvre et n'assument pas une fonction exclusivement didactique, mais relèvent aussi de la fonction de divertissement de la littérature. Enfin, outre la complexité outrancière de la dernière expression qui se perd en un conglomérat de caractéristiques, c'est de loin le qualificatif autobiographique qui pose le problème le plus manifeste dans cette tentative de définition puisque, cela a déjà été précisé, l'auteur

⁶² On doit cette heureuse expression à Christian Andrés qui l'utilisait en titre d'une étude précisément consacrée à l'épineuse question de la classification générique de *La Dorotea*. ANDRÉS, 2001, p.81.

⁶³ Jesús Gómez, sans prendre fermement part à la polémique, a également mené des études dans lesquelles il mettait en avant des similitudes entre l'œuvre de Rojas et celle de Figueroa. GOMEZ, 1993b.

⁶⁴ SATORRE GRAU, p.150.

⁶⁵ ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.561-586.

⁶⁶ Toutes ces expressions sont citées par Satorre Grau dans sa thèse consacrée à *La Constante Amarilis*. Satorre Grau les emprunte à García Morales, Emilietta Panizza et Antonio Vilanova. SATORRE GRAU, p.150.

et sa « figure de projection » constituent deux individualités bien distinctes qui relèvent respectivement du réel et de la fiction, aspect qui sera d'ailleurs étudié dans le présent travail.

Quoi qu'il en soit, ces différentes expressions attestent de la difficulté à rattacher *El Pasajero* à une tradition ou un modèle unique. L'un des facteurs susceptibles d'expliquer ce flottement est sans nul doute l'hybridité caractéristique de *El Pasajero*. Le caractère composite de la prose figuéroène n'avait d'ailleurs pas échappé à Edwin Place. Ce dernier, en 1926, dans son *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, mentionnait déjà, Suárez de Figueroa (aux côtés de Salas Barbadillo et de Tirso notamment) parmi les auteurs qui s'étaient essayés à la *novela italianizante* en la mêlant à d'autres genres. Nous renvoyons ici le lecteur au titre évocateur de l'une des sous-parties du chapitre que Place consacre à la « Novela italianizante en pleno desarrollo » : « A. Fundida con otros géneros. ». Cette classification repose sur une mise en regard avec d'autres auteurs - Céspedes y Meneses, Lope, Pérez de Montalbán, Castillo Solórzano et María de Zayas en l'occurrence- pour qui le recours aux mélanges des genres était moins fréquent. Même si la référence exclusive au modèle italianisant a été amplement contestée par Begoña Ripoll⁶⁷, l'allusion au caractère protéiforme de l'œuvre n'en est pas moins juste et Place n'a pas suffisamment exploité cette intuition, selon nous⁶⁸. C'est pourquoi elle fera l'objet d'un approfondissement dans ce travail à travers une analyse des entrelacs entre les différents matériaux littéraires à l'œuvre dans *El Pasajero*.

Or, on le sait, l'hybridité de *El Pasajero* n'est pas l'apanage, tant s'en faut de cet ouvrage puisqu'elle est caractéristique de la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles⁶⁹. La ductilité de *El Pasajero* qui tient probablement aussi à l'époque de sa

⁶⁷ Sur ce point, cf. RIPOLL, 1991, p. 16 : « Abundando en los mismos errores, Place imprimió una breve historia de la novelística española hasta 1700, limitando también la producción del XVII a la novela corta, y planteando, además, una novela que surgía como mera imitación de la novella italiana, hablando, por ejemplo, de “colecciones de novelas cortas italianizantes” o de “novela italianizante en pleno desarrollo”, considerando como punto de referencia fundamental la inclusión o no del marco narrativo de todas las obras». Et Begoña Ripoll d'ajouter en note de bas de page (n.6 p.16) : « Place llevaba su teoría de la novela española a las fuentes italianas hasta el extremo de hablar de novela italianizante « fundida con otros géneros novelescos »; “menos mezclada con otros géneros”; “novelas algo italianizantes, pero de psicología opuesta”, etc. »

⁶⁸ Le caractère protéiforme du texte figuéroen est analysé de manière détaillée dans le corps de ce travail : cf. *Infra* Première partie, chapitre I, « A. L'hybridité dans tous ses états » et « B. *El Pasajero* dans le panorama littéraire de l'époque », p. 34-61.

⁶⁹ Sur la question de l'hybridité caractéristique de la littérature du Siècle d'Or, GONZÁLEZ ROVIRA (1996, p.205) affirme que : « El hibridismo en la novela del Siglo de Oro se encuentra en todos

genèse (début du XVII^e siècle) nous mènera à nous intéresser dans ce travail aux différents genres dont s'abreuve l'ouvrage. La consultation des travaux consacrés à Figueroa permet d'entrevoir l'existence de plusieurs tendances. Si Hernández Valcárcel propose une classification assez large en rattachant *El Pasajero* aux œuvres de veine didactique⁷⁰, les deux traditions mentionnées le plus fréquemment restent le dialogue (Panizza, Satorre Grau) et la miscellanée (Arce Menéndez, Jonathan David Bradbury, Flavia Gherardi).

Compte tenu des caractéristiques formelles immédiatement observables de l'ouvrage, *El Pasajero* se présente indéniablement sous la forme d'un dialogue, cet état de la question ne pouvait évidemment pas faire l'économie d'un retour sur les analyses consacrées au dialogue comme genre. Jacqueline Ferreras a été, on le sait, la première à réellement déceler le potentiel du genre dialogué en tant que thème de recherche et à définir avec précision les spécificités des dialogues humanistes en langue castillane⁷¹. Au-delà de sa pertinence scientifique, *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, trouve nécessairement sa place dans ce tour d'horizon en raison de son caractère fondateur. Outre la richesse de cette étude d'ensemble, on signalera l'indéniable profit tiré des nombreux articles que Jacqueline Ferreras a publiés sur des dialogues concrets⁷². Ce sont, plus précisément, les travaux qui portent sur le *Viaje de Turquía*, les *Diálogos del arte militar* de Bernardino de Escalante et les œuvres d'Antonio López de Vega qui ont retenu notre attention. En effet, les visées réformatrices de ces ouvrages, tout comme les choix formels de leurs auteurs respectifs, permettent de postuler une certaine convergence idéologique bien que Figueroa comme López de Vega aient publié au XVII^e siècle. Le rapprochement avec López de Vega est, de ce fait, d'autant plus séduisant : la publication du *Sueño* (1626) est relativement proche celle de *El Pasajero* (1617). À noter cependant que le *Sueño* ne se présente pas sous une forme dialoguée à la différence de *Heráclito y Demócrito* et des *Paradojas racionales*, ouvrages publiés respectivement en 1641 et 1655. De la même manière, la diatribe contre l'Espagne ou contre la noblesse espagnole

los géneros, como ha estudiado el propio Avallé-Arce a propósito de la novela pastoril, donde son frecuentes los rasgos bizantinos, sin que ello le impida seguir considerando esas obras como libros o novelas de pastores ». Plus récemment, d'autres travaux ont été consacrés à cette question de l'hybridité. Cf. BAQUERO ESCUDERO, 2011.

⁷⁰ HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, 2011, p.113.

⁷¹ L'ampleur de la production scientifique de Jacqueline Ferreras nous condamne à n'évoquer ici que les travaux les plus étroitement liés à notre propos. Les autres seront introduits dans le corps de la thèse au fil de notre réflexion.

⁷² Sur ces différentes œuvres voir FERRERAS, 1981, 1985 et 1988.

- mise en accusation que l'on devine en filigrane, dans le *Viaje* comme dans *El Pasajero*⁷³, derrière l'éloge d'un modèle étranger⁷⁴- tendent à confirmer la thèse d'une convergence idéologique. Le *Viaje* a un rôle de premier plan dans les réflexions de Jacqueline Ferreras sur les liens entre dialogue et roman. La richesse des connexions dialogue / roman explique la prégnance de cette problématique tout au long des travaux de l'hispaniste française qui se manifeste notamment à travers une étude minutieuse du cas des *Colloquios* de Collazos⁷⁵. La pertinence de la réflexion de Jacqueline Ferreras est également observable dans une publication beaucoup plus récente où l'hispaniste française évoque les rapports entre dialogue et écriture de soi en proposant un panorama des précédents de l'écriture autobiographique dans les dialogues humanistes (*Viaje de Turquía*, *Crotalón* ou encore le *Diálogo de las Transformaciones*) avant de s'arrêter plus particulièrement sur l'exemple fondateur de *La última batalla y final congoja* (1593) de Jerónimo de los Ríos Torquemada où pour la première fois, le texte « [recrée] un univers, au sens fictionnel du terme, celui de la conscience du narrateur ». Or, c'est un aspect que l'on retrouve des années plus tard chez Figueroa comme le montrera ce travail⁷⁶.

Les travaux de Jacqueline Ferreras ont, enfin et surtout, ouvert la voie à une série de publications autour du dialogue, genre dont l'intérêt et la richesse n'ont pas été démentis depuis. En effet, la réflexion sur le dialogue au sein de la communauté scientifique n'a pas cessé de se développer par l'entremise, notamment, de Jesús Gómez ou d'Ana Vian Herrero. Cette dernière, depuis ses premiers travaux sur *El Crotalón*, a apporté des outils scientifiques pour développer la recherche axée sur le dialogue. Parmi

⁷³ Pour le lecteur du XXI^e siècle, la démarche adoptée par Cristóbal Suárez de Figueroa dans son approche du peuple turc rappelle inexorablement le positionnement de l'auteur anonyme du maintenant célèbre *Viaje de Turquía*. Sur les comparaisons avec l'ennemi turc, cf. MAS, 1967, p.155.

⁷⁴ Dans le *Viaje*, le modèle qui est posé comme exemplaire est le modèle turc là où chez Figueroa, le contre-point idéalisé est l'Italie. Les Turcs ne sont néanmoins pas absents du texte figueroen puisque le personnage du Docteur consacre un long développement aux vertus de ce peuple dans l'*alivio* V. Sur ce point, on consultera avec profit la thèse d'A. Mas consacrée, comme cela apparaît explicitement dans le titre, aux turqueries dans les lettres espagnoles du XVI^e et du XVII^e siècle. Son auteur y retranscrit l'évolution des thèmes turcs dans les œuvres de fiction écrites à cette époque et fait également état des sources dont sont tirés certains éléments employés par les auteurs de fiction pour composer leurs œuvres. A. Mas expose les causes de l'apparition somme toute assez tardive des Turcs dans le panorama littéraire espagnol par rapport au reste de l'Europe du fait de la participation plus que réduite de l'Espagne aux Croisades et décrit également les phénomènes parallèles de curiosité / répulsion à l'égard du peuple turc. MAS, 1967.

⁷⁵ Jacqueline Ferreras a mis très tôt (FERRERAS, 1985) en évidence l'existence de ces rapports mais a également approfondi leur étude dans une publication beaucoup plus récente (FERRERAS dans BAQUERO ESCUDERO, 2011).

⁷⁶ Cf. *Infra*, Première partie, chapitre III, « C. Fictionnalisation de la matière personnelle », « 2. Fiction d'auteur et fiction de l'auteur », p.159 et ss.

les projets les plus récents, on compte l'élaboration d'une anthologie de *Diálogos españoles del Renacimiento* publiée en 2010 et qui réunit des dialogues célèbres (*Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés ; *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* de Cristóbal de Villalón ; *Diálogo de la dignidad del hombre* de Fernán Pérez de Oliva) et des textes qui ont connu une moins large diffusion⁷⁷ comme *Diálogos* de Francisco López Villalobos, les *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo, ou encore , l'ouvrage anonyme *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio*⁷⁸. De plus, la consultation d'une base de données recensant l'ensemble des dialogues, *Dialogyca BDDH*, a été très profitable pour mesurer le degré de connexion (et d'émancipation) entre *El Pasajero* et les dialogues du XVI^e siècle⁷⁹.

Jesús Gómez, à l'instar de Jacqueline Ferreras, s'est intéressé au dialogue en tant que genre dans des études d'ensemble de renom telles que *El diálogo en el Renacimiento español*⁸⁰ et *El diálogo renacentista*⁸¹. On lui doit également des travaux⁸² ciblés sur des dialogues précis tels que « Formas del relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* ». ⁸³ Les travaux de Gómez sont également déterminants dans la mesure où celui-ci a évoqué, dès 1993⁸⁴, le vide scientifique relatif qui persistait autour des dialogues du XVII^e siècle. De toute évidence, en dehors de certaines publications de Jacqueline Ferreras que nous avons déjà mentionnées, les dialogues du XVII^e siècle ont été longtemps négligés. En ce sens, cet état de la question ne saurait omettre de faire mention de l'initiative pionnière d'Henri Ayala ou de travaux consacrés plus récemment

⁷⁷ Certains textes présents dans cette anthologie n'avaient d'ailleurs pas été réédités depuis le XVI^e siècle. C'est le cas des œuvres de Pedro de Mercado et de Pedro de Navarra. Un article paru dans *El imparcial* à la suite de cette publication rend bien compte du contenu et des indéniables apports de cette édition : « de ahí la relevancia de un volumen llamado a servir de referencia y guía para el género y que ofrece la posibilidad de leer, por vez primera, textos críticos fiables de un patrimonio cultural de gran envergadura. » disponible sur < <http://www.elimparcial.es/> >

⁷⁸ VIAN HERRERO, 2010.

⁷⁹ Ana Vian Herrero a également dirigé l'élaboration d'éditions critiques de dialogues dans le cadre de thèses doctorales. L'une d'entre elles a été consacrée aux *Coloquios* de Baltasar de Collazos et est venue enrichir notre pensée notamment pour la réflexion qu'elle propose autour de l'insertion d'un récit présentant d'évidentes résonances picaresques. SÁNCHEZ BELLIDO, 2013. À noter que ce récit a également fait l'objet de plusieurs études par Jacqueline Ferreras pour les liens qu'il entretient avec le roman : sur ce point, cf. FERRERAS, 1985 et 2011.

⁸⁰ GÓMEZ, 1988.

⁸¹ GÓMEZ, 2000.

⁸² Seuls les travaux les plus étroitement en prise avec le dialogue en tant que genre sont abordés ici mais Jesús Gómez a publié de multiples ouvrages, cités dans la bibliographie de la présente thèse, qui ont considérablement apporté à notre réflexion. C'est notamment le cas des publications en relation avec l'art de converser (GÓMEZ, 2007) ou l'évolution du paradigme du *cortesano* (GÓMEZ, 2010).

⁸³ GÓMEZ, 1992.

⁸⁴ GÓMEZ, 1993b.

par Marie-Laure Acquier à López de Vega. Celle-ci s'est en effet intéressée aux dialogues composés par cet auteur dans sa thèse *Antonio López de Vega : contribution à l'étude de la littérature politique en Espagne au XVII^e siècle*⁸⁵. Le XVI^e siècle a été plus largement étudié pour une raison évidente : à cette époque, le genre dialogué est l'un des genres littéraires espagnols par antonomase. De manière assez logique, cet intérêt porté aux œuvres dialoguées de la Renaissance s'est développé au détriment de celles qui ont été publiées au siècle suivant, éclipsées en partie par le succès rencontré par les *comedias*. On ne peut que se féliciter de l'entreprise ambitieuse et pionnière d'Henri Ayala mais néanmoins partielle et perfectible. La question du dialogue espagnol au XVII^e siècle demande, de fait, une étude plus récente qui vienne compléter la démarche d'Ayala, ainsi que le signalait déjà Jesús Gómez en 1993 :

Faltan estudios de conjunto, si exceptuamos el muy provisional de Henri Ayala.⁸⁶

À ce propos, il semble d'ailleurs légitime de se demander si Henri Ayala n'a pas contribué, ne serait-ce qu'indirectement, à cet état de fait en parlant de perte de vitesse connue par le genre dialogué au XVII^e siècle. Henri Ayala revendique dans sa thèse intitulée *Introduction au dialogue du XVII^e siècle*⁸⁷ une filiation avec la pensée de Jacqueline Ferreras. Mais là où cette dernière étudie le dialogue comme phénomène répandu au XVI^e siècle, Henri Ayala envisage, *a priori*, le XVII^e siècle, comme une époque qui coïnciderait avec une forme de décadence pour le dialogue, une déliquescence qui s'opérerait, selon lui, au profit de la *comedia* :

Cependant, cette forme parlée d'énonciation des idées présente un grave inconvénient, qui explique peut-être la décadence de ce style au cours du XVIII^e siècle puis sa disparition. Pour respecter la fiction du dialogue, les phrases doivent être courtes, peu élaborées, comme le sont les répliques de deux interlocuteurs. Par contre, dès que l'auteur veut éviter ce piège, les paragraphes s'allongent, s'articulent, et le discours devient monologue⁸⁸.

L'analyse d'Henri Ayala, sans être erronée demande indubitablement à être complétée. Il s'agit d'ailleurs là d'une entreprise dans laquelle s'est lancé Jesús Gómez en 2015 en publiant *Tendencias del diálogo barroco* :

⁸⁵ ACQUIER, 2002.

⁸⁶ GÓMEZ, 1993b, n.6 p.88.

⁸⁷ AYALA, 1983.

⁸⁸ AYALA, 1983, p.2-3 : « Sans parler de perte de vitesse, il convient d'admettre avec Delumeau, que la perte de foi de l'homme dans la possibilité d'un changement propre à l'époque baroque est en contraste total avec l'optimisme réformateur de la Renaissance qui fait partie des éléments qui ont contribué au développement du genre dialogué. »

En el epígrafe inicial se pone de relieve la novedad de la investigación, ya que los estudios sobre la trayectoria del diálogo en el hispanismo, desde la década de los ochenta del siglo pasado, se han ocupado fundamentalmente del periodo renacentista cuando se produce la transformación genérica del diálogo más allá de su herencia medieval. (...) Después del Renacimiento, por lo tanto, el diálogo es un género perfectamente asentado, si bien no existen todavía investigaciones válidas de conjunto sobre su trayectoria durante la época histórica del Barroco.⁸⁹

Dès l'introduction de cet ouvrage, Gómez réaffirme l'existence d'un vide scientifique sur la question du dialogue espagnol à l'époque baroque⁹⁰ mais aussi la relative pénurie d'éditions critiques de dialogues du XVII^e siècle⁹¹ :

Igualmente sintomática resulta la penuria editorial, especialmente de ediciones críticas, sobre los diálogos del siglo XVII frente a la abundancia relativa sobre la centuria anterior, como se puede comprobar consultando el estado de la cuestión que traza Guillermo Serés en el apartado dedicado a los diálogos dentro de la "prosa de pensamiento", en la que prácticamente brillan por su ausencia las ediciones de diálogos barrocos.⁹²

Les nuances apportées par Jesús Gómez tendent donc à confirmer la pertinence de notre démarche et ouvre des perspectives de recherche fertiles et intéressantes que nous n'excluons pas de développer dans des travaux à venir. La présente étude entend contribuer à combler quelque peu ce vide⁹³. Outre les arguments avancés par Ayala,

⁸⁹ GÓMEZ, 2015, p.11-12.

⁹⁰ D'après Gómez, ce constat ne doit d'ailleurs pas être dressé exclusivement à propos du cas espagnol mais est applicable à bien des littératures européennes de l'époque; GÓMEZ, 2015, p. 12 : « El estado de la cuestión se refiere en exclusiva a la escasez de investigaciones sobre el género dialogado desde la perspectiva hispánica con respecto al Seiscientos, aunque la observación se podría hacer extensiva a otras literaturas europeas de la época.»

⁹¹ Selon Gómez, seuls quelques ouvrages ont échappé d'ailleurs à cette relative pénurie d'éditions critiques. GÓMEZ, 2015, p.18-19 : « Sobresalen, sin embargo, las dos aparecidas en 2010 de los *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605) de Gaspar Lucas Hidalgo, ambas realizadas de manera independiente una de otra, que se unen a meritorios esfuerzos anteriores de recuperación editorial: las *Noches de invierno* (1609) de Antonio Eslava, que con los *Diálogos* de Hidalgo ilustra a principios de la nueva centuria la confluencia de la fórmula novelesca del marco narrativo con el diálogo, el *Cisne de Apolo* (1602) de Carvallo, el *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (1603) de Francisco de Luque Fajardo, las *Tablas poéticas* (1612) de Cascales, los *Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia* (1614) de Francisco Núñez de Velasco, *El Pasajero* (1617) de Cristóbal Suárez de Figueroa y los *Días geniales o lúdricos* (c.1626) de Rodrigo Caro, junto con otras ediciones más recientes, como las de las *Paradojas racionales* (c.1655) de Antonio López de Vega, o las de *El culto sevillano* (c.1631) y las *Tardes del Alcázar* (c.1636) de Juan de Robles.»

⁹² GÓMEZ, 2015, p.18-19. Dans cette introduction, Jesús Gómez se montre assez critique à l'égard du travail mené par l'hispaniste français Henri Ayala : « La tesis de los ochenta que Henri Ayala presentó en la Universidad de Toulouse-Le Mirail, uno de los escasos trabajos panorámicos sobre la trayectoria del género después del Renacimiento, ha obtenido un escaso eco. Al margen de su carácter pionero, constituye un centón de resúmenes temáticos ilustrado, además, con una voluminosa antología de fragmentos extraídos de obras dialogadas, sin percibirse en ella la intención de articular la necesaria visión histórico-crítica del género dialogado, reducido en la práctica a un mero procedimiento formal según lo entiende Ayala cuando afirma taxativamente: "la forme dialoguée est une façon de rendre attrayant un sujet rébarbatif".»

⁹³ Outre d'autres projets autour de l'œuvre de Figueroa, il pourrait être intéressant d'élargir nos recherches à d'autres œuvres dialoguées citées par Jesús Gómez.

Jesús Gómez explique ce vide scientifique par divers phénomènes. Tout d'abord, l'intérêt de la communauté scientifique s'est porté sur d'autres gens tels que le roman picaresque ou le théâtre. De plus, on ne dispose pas, à l'heure actuelle, d'un catalogue fiable recensant tous les dialogues espagnols du XVII^e siècle. Enfin, le dialogue au XVII^e siècle est « contaminé » par d'autres genres qu'il accueille en son sein, mais qui tendent aussi à l'éclipser quelque peu⁹⁴. En ce sens, il convient de souligner d'ores et déjà avec Gómez que là où il constituait un genre à part entière au XVI^e siècle, le dialogue, dans les deux premières décennies du siècle suivant, fonctionne avant tout comme un prétexte propice à l'insertion de récits brefs :

Con el calificativo genérico de relato breve, en el siglo XVII, se agrupan por su extensión diversas formas narrativas que, al menos hasta cierto punto, son intercambiables, en una serie literaria que va desde el refrán hasta el cuento y la novela corta, o *novella*, a través de la fábula y del *exemplum*, de la facecia y del apotegma.⁹⁵

El Pasajero, on le verra, offre un échantillon assez diversifié de ces matériaux littéraires que l'on rangera pour l'instant, par commodité, dans la catégorie des récits brefs qui est empruntée à Gómez et dont les modalités figuéroènes seront précisées dans le corps du présent travail.

Force est d'admettre que les contaminations et influences réciproques entre les genres ont pu parfois complexifier le processus d'identification générique des œuvres littéraires hispaniques du Siècle d'Or⁹⁶. Pour preuve, on citera l'introduction à l'édition critique des *Coloquios de Palatino y Pinciano* :

Durante su periplo de ida y vuelta entre Salamanca y Valladolid, que abarca 17 jornadas, los dos interlocutores, sin embargo no se ciñen a esta única cuestión disputable, sino que dialogan sobre los más variados asuntos que les salen al paso. El coloquio se torna así misceláneo y dinámico. Mediante la adecuación entre la materia opinable y el marco dialogal que motiva en cada caso el *thema*, la erudición y el centón de datos y anécdotas propios de las *polianteadas* se vinculan con la vida. Frente a tanta miscelánea o diálogo en que la materia no guarda correspondencia con el marco dialogal, los *Coloquios de Palatino y Pinciano* representan un ejemplo extraordinario de arte del coloquio donde el dinamismo que el viaje confiere a la obra conlleva la varietas en el contenido⁹⁷.

⁹⁴ GÓMEZ, 2015, p.20-23.

⁹⁵ GOMEZ, 1993b, p.73.

⁹⁶ De nombreux chercheurs ont consacré une partie de leurs travaux à ces questions ; c'est le cas notamment de Pedro Ruiz Pérez. Cf. RUIZ PÉREZ, 1996-1997.

⁹⁷ ARCE DE OTALORA, [1553] 1995, p.XI.

Cet extrait montre donc bien que la frontière peut parfois être tenue entre dialogue et miscellanée, phénomène particulièrement observable dans les dialogues humanistes espagnols⁹⁸. De fait, les travaux d'Asunción Rallo Gruss⁹⁹ et de Rafael Malpartida Tirado¹⁰⁰ sur le dialogue s'inscrivent dans le cadre d'une réflexion plus large sur la prose didactique de l'époque¹⁰¹ et en particulier sur les miscellanées, autre manifestation littéraire à laquelle *El Pasajero* s'apparente. La frontière entre dialogues et miscellanées au XVI^e était plus aisément perceptible du fait de l'importance des éléments curieux dans les miscellanées de la première partie du Siècle d'Or. En revanche, le XVII^e siècle voit fleurir des œuvres aussi diverses que *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán ou *Noches de invierno* de Eslava¹⁰² qui reprend la forme dialoguée à l'instar de *El Pasajero*. Mais l'ingrédient fantastique présent chez Eslava ne fait plus obligatoirement partie des constantes et cède du terrain au concept de *varietas*. Ce dernier, déjà bien présent au XVI^e comme l'a montré Mercedes Alcalá Galán¹⁰³, est un facteur à prendre inmanquablement en compte pour une proposition de définition de la miscellanée du XVII^e siècle. J. D. Bradbury identifie également parmi les éléments distinctifs de ce genre la transmission de connaissances « a lectores medios de hechos y datos normalmente fuera de su alcance, con un énfasis particular en materias eruditas »¹⁰⁴. Les récentes recherches de ce spécialiste anglais sur l'évolution de la miscellanée en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles offrent une proposition de définition générique séduisante qui fait la part belle à l'alternance d'érudition et de littérature de fiction comme point commun aux miscellanées publiées dans la seconde moitié du Siècle d'Or¹⁰⁵, définition qui le conduit d'ailleurs à exclure de ce genre *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, pourtant fréquemment considéré comme une miscellanée

⁹⁸ En revanche, on ne saurait souscrire totalement à l'appréciation de José Luis Ocasar Ariza quand il affirme qu'il n'y a pas de correspondance entre la matière traitée et le cadre dans lequel se déroule l'interlocution. En effet, chez Arce de Otálora, si les thématiques abordées sont très variées, la vie étudiante est un thème clé. D'ailleurs, les deux étudiants de l'Université de Salamanque profitent d'un voyage entre Salamanque et leurs foyers situés à Valladolid, pour échanger leur point de vue respectif sur la vie étudiante. On peut donc considérer qu'il y a bel et bien adéquation entre le sujet du dialogue et le contexte dans lequel celui-ci se déroule.

⁹⁹ RALLO GRUSS, 1984.

¹⁰⁰ MALPARTIDA TIRADO, 2007.

¹⁰¹ RALLO GRUSS, 1987 et 1988.

¹⁰² MATA INDURÁIN, 2003, p.267-268.

¹⁰³ ALCALÁ GALÁN, 1996.

¹⁰⁴ BRADBURY, 2014b, p.212.

¹⁰⁵ RIPOLL, 1991, RODRÍGUEZ CUADROS, 1996, et NÚÑEZ RIVERA, 2013.

par la communauté scientifique¹⁰⁶. Du fait de la prégnance de la littérature de fiction dans la définition de Bradbury, notre réflexion s'est également orientée vers les récits qui viennent s'intercaler dans l'interaction et sur la place à leur donner dans le panorama des nouvelles ou *novelas cortas* dont l'étude ne cesse de susciter l'intérêt des sigledoristes. L'on reviendra d'ailleurs dans le corps de ce travail sur ces récits fictionnels dans le cadre d'une réflexion sur les rapports entre théories et pratiques littéraires dans *El Pasajero*. Même si ces points feront l'objet de plus amples développements dans le corps de la présente thèse, il est indispensable d'annoncer d'ores et déjà que l'alternance érudition-fiction, à l'instar des rapports entre théorie et pratique, constitue l'une des figures de l'écriture de la discontinuité caractéristique de la littérature auriséculaire et qui a atteint son paroxysme chez Figueroa où elle devient un axe structurant à travers le motif du passage. L'exemple du texte figuéroen¹⁰⁷ qui livre toute une réflexion théorique sur des genres littéraires à l'œuvre dans *El Pasajero* ou auxquels son auteur s'est adonné dans des œuvres antérieures, justifie pleinement une telle démarche dont la pertinence se voit, de fait, confirmée par les propos de J.D. Bradbury, dans une récente publication :

Consabido es que Suárez de Figueroa define la novela corta como una «composición ingeniosísima» que debe ser «mañosa y vestida de sentencias, documentos y todo lo demás que puede ministrar la prudente filosofía» (Suárez de Figueroa 1988 : I, 179), pero no se ha llevado a cabo todavía un estudio de la ficción corta en la prosa de *El pasajero* que coteje las afirmaciones teóricas del autor con su práctica novelística¹⁰⁸.

À ce titre, la densité de *El Pasajero* - tant au niveau du fond que de la forme - justifie totalement qu'on lui consacre une nouvelle étude qui s'éloigne des orientations d'ordre sociologique ou des questions purement biographiques souvent mises en exergue par la communauté scientifique. L'intérêt pour le tempérament peu amène du très controversé Cristóbal Suárez de Figueroa répond, semble-t-il, aussi à une volonté louable d'accorder à cet auteur la place qu'il mérite dans le paysage littéraire espagnol.

¹⁰⁶ Cette classification générique traverse les écrits scientifiques depuis les travaux pionniers d'André Nougué jusqu'aux publications plus récentes de Nathalie Dartai Maranzana ; NOUGUE, 1962 ; DARTAI MARANZANA, 2014.

¹⁰⁷ Une comparaison entre l'approche de Figueroa et celle de Cervantès dans le *Quichotte* dépasserait largement le cadre de cette étude mais permettrait probablement de mettre en évidence d'intéressantes pistes de travail. Sur ce point, cf. *Infra*, n. 1267, p. 445; sur le cas du *Quichotte*, cf. BLASCO, 2005, p.83 : « Se ha dicho y se ha escrito muchas veces que El *Quijote* es « la novela que trata de cómo se escribe una novela », pero, a la vista de lo que acabo de decir, el *Quijote* es, antes que ninguna otra cosa, « la novela que trata de cómo se lee una novela ». El problema de cómo escribir una novela es, en la época, un problema minoritario, un problema de academias y de profesionales de la escritura. »

¹⁰⁸ BRADBURY, 2014b, p.213.

L'approche sociologique des travaux, loin d'être une exclusivité figuéroène, est un phénomène qu'on observe également dans certaines études consacrées aux dialogues espagnols du XVI^e siècle, genre avec lequel *El Pasajero* entretient une étroite parenté¹⁰⁹. Cette caractéristique de la recherche fait d'ailleurs précisément partie des facteurs qui ont motivé l'entreprise de Rafael Malpartida Tirado et Asunción Rallo Gruss dans *Estudios sobre el diálogo renacentista español*. Comme les auteurs l'expliquent eux-mêmes en introduction de ce recueil, envisager les dialogues comme textes littéraires et non pas tant comme sources d'informations sociétales est l'un des éléments qui a présidé à la réalisation de cette anthologie de l'appareil critique. Renouveler le regard porté sur *El Pasajero* apparaît, dès lors, d'une évidente nécessité. Plus qu'une critique, c'est là un simple constat signalé avec d'autant plus d'humilité qu'il nous a parfois été difficile de nous émanciper de ce carcan thématique.

Notre thèse s'inscrit dans la continuité du travail réalisé dans le cadre de nos recherches de DEA¹¹⁰ qui prétendait déjà aborder des problématiques nouvelles en traitant notamment des stratégies persuasives à l'œuvre dans *El Pasajero*. Il nous était en effet apparu alors que la teneur critique de l'ouvrage, la violente diatribe du texte figuéroen à l'encontre de la noblesse, avait souvent été signalée parmi ses traits distinctifs, mais que les ressorts de cette mise en accusation avaient été négligés. À cet égard, ce mémoire proposait donc une étude des mécanismes argumentatifs mobilisés dans *El Pasajero*. Aujourd'hui, l'objet de recherche choisi reste fondamentalement le même que dans ce mémoire de DEA à savoir *El Pasajero*. Il répond à des objectifs similaires, autrement dit, il cherche à combler certains vides critiques que l'état de la question a permis de mettre en évidence. Pour ce faire, il s'est néanmoins avéré indispensable de mettre en perspective le texte figuéroen avec un ample corpus de documents dont la lecture a indéniablement alimenté notre réflexion. Au sein de ce corpus, des œuvres, contemporaines ou non de Figueroa, présentent de nombreuses similarités avec *El Pasajero* et permettent de mieux situer cet ouvrage dans le paysage littéraire espagnol de l'époque. Parmi elles, *Noches claras* de l'auteur portugais d'expression castillane Manuel de Faria e Sousa dont les théories littéraires s'apparentent beaucoup à celles de Figueroa. Ce corpus intègre aussi logiquement l'ensemble de la production de Cristóbal Suárez de Figueroa dans le but de déterminer comment *El Pasajero* s'insère dans l'économie générale des écrits de cet auteur. Ce

¹⁰⁹ RALLO GRUSS et MALPARTIDA TIRADO, 2006.

¹¹⁰ DAGUERRE, 2004.

double processus de mise en regard est d'autant plus nécessaire dans le cas de l'écrivain castillan que celui-ci recourt massivement aux pratiques intertextuelles. Leur mise en application au gré des pages de *El Pasajero* sera étudiée avec minutie car la pratique de l'intertextualité (restreinte ou généralisée¹¹¹) est, selon nous, l'une des multiples déclinaisons du motif du passage dans cette œuvre. Le texte figuéroen offre une variante de ce motif à travers les rapports entre théorie et pratique littéraires qui se révèlent, nous le verrons, particulièrement éclairants pour comprendre la genèse de *El Pasajero*.

Au cours de ce travail, nous montrerons donc comment le titre même de l'œuvre constitue un véritable programme de lecture et élève le livre au rang de lieu de passage. Cette interprétation qui prend tout son sens dans la théorie des emprunts développée au chapitre II de *El Pasajero* passera par l'identification, à l'aide, notamment, des textes de cadrage littéraire de l'époque, des différents genres, références et sources mobilisés dans le texte. À cette occasion, il sera à nouveau question de l'insertion par l'auteur d'éléments autobiographiques mais dans une nouvelle perspective : en effet, le présent travail se propose de mettre en lumière la fonction à accorder à ces éléments dans le processus de mise en fiction du statut d'auteur et/ou de l'auteur. Cette dernière permettra d'ailleurs de considérer les différentes formes de l'hybridité de *El Pasajero* et de déterminer comment celles-ci sont mises au service d'une création littéraire nouvelle. À cette occasion, on étudiera, dans une démarche qui doit beaucoup aux travaux de Monique Joly et de Jacqueline Ferreras mais aussi aux outils d'analyse littéraire élaborés par Julia Kristeva et surtout par Gérard Genette, comment Figueroa, tout en réutilisant certains patrons littéraires antérieurs, s'en émancipe. Le texte figuéroen n'enserme toutefois pas seulement les ferments d'une évolution littéraire. Il est aussi un lieu de passage vers une conception nouvelle de la société qui passe en particulier par la reconnaissance des mérites de chacun. Or, dans *El Pasajero*, évolution littéraire et transition vers un monde nouveau sont l'application à des domaines différents d'un seul et même motif, celui du passage qui fonctionne comme élément structurant, comme colonne vertébrale de l'ensemble du texte de *El Pasajero*.

Symbolique ou symboliques (au pluriel) du passage sont placées au service d'une œuvre dont l'enjeu majeur de *El Pasajero* se situe peut-être précisément là : à la croisée des chemins, au confluent des époques, au carrefour des courants et des

¹¹¹ Nous reprenons ici à notre compte la dichotomie instaurée par Jean Ricardou entre « l'intertextualité générale » entendue comme les « rapports entre des textes d'auteurs différents » et « l'intertextualité restreinte » qui renvoie aux « rapports entre des textes du même auteur ». Sur ces notions, cf. LIMAT-LETELLIER & MIGUET-OLLAGNIER 1998, p.26.

influences littéraires, *El Pasajero* est, avant tout, une œuvre pensée, construite et conçue comme un lieu de passage. Un peu à la manière de Figueroa, nous reprendrons les propos de Nadine Ly qui écrit, au sujet de la littérature du Siècle d'Or, que « tout est entre-deux »¹¹². Sous quelles modalités s'exprime cette écriture de l'« entre-deux » dans *El Pasajero* ? En quoi ce texte est-il *pasajero* ? Telles sont les questions centrales auxquelles le présent travail se propose d'apporter des réponses.

¹¹² LY dans MELROSE, BERTIN ELISABETH & MENCÉ CASTER, 2005, p.12.

PREMIERE PARTIE

EL PASAJERO :

**LIEU D'EXPRESSION D'UN < ENTRE-
DEUX > GENERIQUE, CULTUREL ET
LITTERAIRE**

CHAPITRE I : TENTATIVE DE CARACTERISATION

Compte tenu des observations parfois totalement contradictoires¹¹³ auxquelles a pu donner lieu *El Pasajero*, une nouvelle proposition de caractérisation de cette œuvre s'impose. Cette entreprise, rappelons-le, voit sa réalisation complexifiée par l'hybridité intrinsèque de l'ouvrage. C'est pourquoi ce sont précisément des différentes manifestations de cette hybridité dont il va être d'abord question dans cette première partie.

A. L'hybridité dans tous ses états

L'hybridité de *El Pasajero* se décline aussi bien sur le plan formel que thématique conformément aux exigences de *varietas* que se devaient de satisfaire les œuvres littéraires de l'époque. Ce souci de diversité transparait notamment dans la grande diversité des thématiques abordées au cours de l'échange, thématiques auxquelles ont consacré d'importants travaux des chercheurs tels que Manuel Puerta, Emilietta Panizza ou Henri Ayala¹¹⁴.

Il est également perceptible dans le nom donné aux chapitres (« *alivio* ») puisque, par leur entremise, sont convoquées différentes traditions littéraires. L'emploi du terme « *alivio* » reflète certes une pratique courante à l'époque qui consistait à donner aux chapitres une dénomination originale¹¹⁵. Au sein même de la production didactique de Figueroa, on dénombre trois termes différents- « *alivio* » (*El Pasajero*), « *junta* » (*Pusílipo*), « *variedad* » (*Varias noticias*)- mais la littérature auriséculaire offre bien d'autres exemples tels que les *crisis* du *Crotalón*. Mais il y a plus. Cette utilisation trouve indéniablement un écho dans le motif littéraire de l'*alivio de caminantes* qui prend son origine dans *Le Banquet* de Platon et qui est passé à la postérité grâce à l'ouvrage éponyme de Juan Timoneda (1569). Cette rémanence était décelable dès l'introduction de l'ouvrage lorsque la voix narrative qui prend en charge cette *praeparatio* caractéristique du genre dialogué déclarait : « trataron aliviar el cansancio de la ociosidad con diferentes pláticas. » (p.9). En réalité, ce rapprochement

¹¹³ Le débat, évoqué dans l'état de la question, entre partisans et détracteurs d'une possible parenté entre *El Pasajero* et *El viaje entretenido* en constitue un indice probant.

¹¹⁴ Cf. *Supra*, « Etat de la question », p.14-15.

¹¹⁵ Sur ce point, voir SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988, p.60.

avec l'ouvrage de Timoneda ne résulte pas seulement de la reprise du substantif *alivio* mais provient aussi de l'inclusion de contes. Chez Timoneda, ces derniers sont le cœur même de l'ouvrage, ils en sont la matière essentielle. En revanche, Figueroa comme Arce de Otálora par exemple, fait le choix de les intégrer dans un cadre formel plus ou moins souple. En l'occurrence et conformément à une pratique répandue au Siècle d'Or, il s'agit du dialogue.

Outre cette diversité thématique, *El Pasajero* se caractérise par une pluralité formelle dont la manifestation la plus évidente est l'alternance prose-vers, observable dans les chapitres III à IX inclus. Les deux chapitres inauguraux de *El Pasajero* font la part belle à la présentation de l'Italie et à l'évocation du passé de deux des locuteurs : Isidro et Don Luis. Ce n'est qu'une fois que le second a fait état des ambitions littéraires qui l'animent et que le Docteur a édicté les premiers principes de sa préceptive littéraire que les compositions poétiques font naturellement leur apparition dans le corps de l'œuvre. Ainsi donc, conformément au statut de meneur de l'interaction et de spécialiste ès Lettres qui lui incombent, c'est le personnage du Docteur qui déclame le plus de vers. Ceux-ci ne sont pas répartis équitablement au sein de l'espace textuel : le premier pic poétique correspond assez logiquement à l'*alivio* III qui offre aussi bien une approche théorique que pratique de la littérature. Les compositions poétiques jouissent d'une présence plus massive encore dans les *alivios* VI à VIII¹¹⁶ puisqu'il s'agit de chapitres consacrés, en grande partie, au récit de vie du Docteur. À ce titre, le lecteur observe déjà l'une des multiples déclinaisons de l'hybridité à l'œuvre dans *El Pasajero* dans la mesure où théorie et pratique littéraires semblent se mêler. Mais il y a plus : création littéraire et récit de vie s'alimentent aussi mutuellement. Même si ces points feront l'objet d'un plus ample développement plus loin, l'on peut signaler, d'ores et déjà, que ces entrelacs participent du processus de mise en fiction du personnage en tant que créateur littéraire¹¹⁷. Figueroa choisit, en effet, comme « figure de projection » un personnage dont il alimente l'histoire par son propre vécu, et plus particulièrement par son vécu d'auteur. C'est donc une forme d'écriture de l'« entre-deux » qui se décline ici. En ce sens, l'on peut légitimement affirmer que le texte figuéroen développe un processus de communication littéraire complet en affinité avec sa nature intrinsèquement « passagère », déclarée explicitement dès le titre, nous y reviendrons. Le

¹¹⁶ Pour un relevé détaillé des compositions poétiques introduites dans l'œuvre, cf. annexe n°1, « Répartition des compositions poétiques dans *El Pasajero* », p.489.

¹¹⁷ Cf. *Infra*, Première partie, chapitre III, « C. Fictionnalisation de la matière personnelle », « 2. Fiction d'auteur et fiction de l'auteur », p.159-169.

texte met donc en parenté le personnage du Docteur et la fonction d'auteur puisque le Docteur, premier personnage à déclamer des vers, est aussi celui qui propose de se livrer à cette activité comme l'atteste l'extrait suivant, après avoir changé d'avis et avoir renoncé à dissuader Don Luis de se consacrer à l'écriture :

En confirmación desta advertencia, y de las veras con que la forma la voluntad, quiero, las veces que como ahora sestaremos en las posadas, comunicaros también algunos de los versos que como primicias de mi corto ingenio ofrecí a las Musas en mis verdes años¹¹⁸.

Le topique de l'échange comme soulagement à l'ennui et à la tristesse qui apparaît dès le début de l'œuvre et qui permet notamment l'introduction des éléments de théorie littéraire (*alivio* II) se double au chapitre III d'un autre motif littéraire récurrent, celui de la déclamation de vers comme distraction. De la sorte, le personnage du Docteur se voit consacré dans un statut hybride assumant en même temps la fonction de technicien de l'écriture (à la fois théoricien et censeur) mais aussi celle de producteur de vers (et de narrations, on le verra), hypothèse d'autant plus séduisante qu'à l'époque la poésie lyrique versifiée est le genre par antonomase de la littérature.

Il convient d'interrompre à présent cet excursus pour en revenir à la question de la répartition des vers dans *El Pasajero*. Ces derniers sont absents du dernier chapitre de *El Pasajero* pour des raisons, somme toute, assez logiques. Au début de cette dernière section, Isidro, l'homme du peuple, rappelle, en effet, au Docteur qu'il n'a pas honoré sa promesse de lui donner des conseils sur la conduite à tenir pour devenir noble et le prie de bien vouloir accéder à sa demande :

Alivio X :

ISIDRO. Cerca de Barcelona, ya casi puesto fin al viaje de tierra, deshecha la conversación que ocasionaba el rigor del estío sin haber dado a mi deseo la entera satisfacción que tan debida le era de atrás por palabra y promesa, ¿qué sentimiento no podré tener? ¿Qué queja no será razón formar?

DOCTOR. Cese, os ruego, uno y otro; que por haber gastado algo más tiempo de lo justo en lo que no era de nuestra jurisdicción, se detuvo un breve rato la prosecución de lo que os importa. Mas desde luego pretendo emendar este error con mover en vuestro servicio las tardas ruedas de mi lengua y entendimiento¹¹⁹.

¹¹⁸ SFGDO, 2004, p.119.

¹¹⁹ SFGDO, 2004, p.381.

L'écho entre ce passage et la demande formulée par l'orfèvre dès le deuxième chapitre et à laquelle le Docteur apporte une réponse positive, ne saurait, en effet, être contesté :

Alivio II :

ISIDRO. (...) Quiero ser noble, quiero comer mil de renta sin disgusto. Deseo en particular asegurar la conciencia, puesto que no hay arte de tanto riesgo para ella como la mía, por los engaños frecuentes, por las ganancias ilícitas. Ya os es manifiesta mi intención; resta ahora me apadrinen en este nuevo combate los avisos del Doctor, para que yo, sin nota, salga vitorioso.

DOCTOR. Sólo puedo emplear mis buenos deseos en serviros. (...) ¹²⁰.

La parenté sémantique qui lie ces deux extraits est indéniable. Leur mise en regard permet notamment de constater une utilisation commune du champ lexical de la volonté, du désir qui traverse plus particulièrement la première intervention de l'orfèvre (*alivio II*). En quelques lignes seulement, sont mobilisés le substantif « intención » mais aussi les verbes de volonté « querer » et « desear ». Ce désir intense cristallisé par les deux occurrences de « quiero » réunies dans une même phrase entre immanquablement en résonance avec le vocable « mi deseo » que l'on trouve dans la citation tirée de l'*alivio X*. De la même façon, l'emploi du verbe « servir » qui dit l'obéissance, l'exécution et des substantifs « palabra » et « promesa » qui traduisent un engagement fort permet de mettre en lumière les connexions entre ces deux extraits. Cette rapide étude lexicale établit de manière incontestable les liens entre les deux citations introduites ci-dessus. Dès lors, la formulation des conseils du Docteur censés permettre à Isidro d'atteindre son objectif est posée comme la thématique centrale de l'*alivio X* et justifie, de plein droit, cette utilisation plus lacunaire du vers dans le dernier chapitre de *El Pasajero*. De plus, la caractérisation des personnages, conforme en ce sens à la tradition dialoguée, peut expliquer cette utilisation plus restreinte des vers de la part d'Isidro : en effet, Don Luis, en tant que personnage qui se dérobe à ses obligations militaires mais qui n'en est pas moins un noble est apte à la poésie lyrique et à l'expression de sentiments délicats alors que Isidro, l'homme du peuple aspire davantage, par effet de miroir, à une noblesse usurpée. Son statut de plébéien le rend moins apte, par nature ou tout au moins socialement, à la poésie ¹²¹. C'est ainsi qu'il faut

¹²⁰ SFGDO, 2004, p.48.

¹²¹ Il convient de faire remarquer que l'absence de connaissances présentée comme caractéristique chez Isidro ne concerne pas seulement la question poétique. Elle dépasse largement les

d'ailleurs interpréter les passages qui suivent. La poésie est présentée comme un domaine dénué d'intérêt pour l'orfèvre qui, de fait, se voit exclu textuellement du groupe des poètes. Il est en ce sens remarquable que les compositions qu'Isidro déclame soient toutes présentées comme des emprunts et non pas comme des créations personnelles :

Citation n°1 (alivio III)

MAESTRO. Pasad adelante os ruego; que **aunque a Isidro y a mí tiene tan poco lisiados la Poesía**, gustamos, con todo, de oír a cuánto se alargan las fuerzas de su accidente en los a quien reconoce por súbditos.¹²²

Citation n°2 (alivio III)

DOCTOR. (...) Bien sé **será materia pesada para el Maestro y para Isidro, como tan opuesta a su inclinación**; mas tendrán paciencia; que las amistades se suelen conservar largo tiempo sufriendo las impertinencias de los entre quien se hallan trabadas.¹²³

Citation n°3 (alivio VI)

ISIDRO. Señores poetas, séame lícito, **sin serlo yo**, servir en mesa de manjares tan dulces un platillo de fruta cogida en los jardines del Parnaso. Tengan por bien adquiera desde hoy título de donado de tan sutiles ingenios, con que se me puedan ir pegando algunos humillos de versificador.¹²⁴

Citation n°4 (alivio IX)

DOCTOR. ¿Es posible que aún no desistís de Igual tema? Entendí teníades ya olvidados los versos, y sacáislos al presente en público, para que hagan oficio de montante en lo que pensábamos decir? Convendrá, señor Isidro, si queremos tener quietud en lo de adelante, complacer a Don Luis en lo que pretende. Será, pues, forzoso condenaros en **que entréis esta vez (sin serlo) en el número de versificador**, diciendo cualquier composición, aunque ajena.¹²⁵

Citation n°5 (alivio IX)

ISIDRO. Si va a decir verdad, no se me acuerda, porque ha mucho que le escribí; fuera de que en consiguiendo mi intento le dejé de buscar,

frontières de ce domaine et conforte, conformément aux canons du genre dialogué, Isidro dans son statut de *domandatori*. On citera pour preuve l'extrait suivant où il est question d'un débat sur l'amitié : « ISIDRO. Oí decir haber sido el primer preceto enseñado por Pitágoras a sus discípulos callasen los tres primeros años, sin dar a entender cosa de las que percibiesen. Según esto, ¿qué debo yo hacer, tan rudo en semejantes materias, sino aprender callando? ¿Qué debo hacer sino darme infinitos parabienes de haber tenido tanta suerte, que en esta junta se tratasen avisos tan importantes a la vida política y se introdujese tan prudente institución para reglar y enderezar bien las costumbres? » SFGDO, 2004, p.160.

¹²² SFGDO, 2004, p.105.

¹²³ SFGDO, 2004, p.119.

¹²⁴ SFGDO, 2004, p.248.

¹²⁵ SFGDO, 2004, p.338.

por tener poquísima afición a estas cosas; y así, deseo abreviar con ellas,
por oír de vos lo que más me importa.¹²⁶

La double utilisation qui est faite dans ces extraits de l'expression « sin serlo » qui marginalise Isidro par rapport au reste du groupe est, en ce sens, particulièrement éloquente. Il est d'ailleurs remarquable que cette expression soit placée entre virgules (cf. citation n°3) ou entre parenthèses (cf. citation n°4) ce qui tend à signaler typographiquement une séparation du reste de l'espace textuel. L'expression est mise à la marge de l'énoncé tout comme le personnage est mis à la marge de l'activité poétique. On se doit également de souligner que ces commentaires sont placés dans des *alivios* qui constituent des climaxes de l'activité poétique dans l'espace textuel : on les trouve dans le premier et le dernier chapitres où apparaissent des compositions versifiées (*alivios* III et IX) ainsi que dans l'*alivio* VI qui est l'un des chapitres qui comporte le plus grand nombre de créations poétiques.

À noter que l'alternance prose-vers n'est pas une spécificité de *El Pasajero*. En effet, une lecture rapide de *Pusílipo* laisse même entrevoir un usage de cette pratique de l'alternance prose-vers étendu à l'ensemble de l'ouvrage. Les différences dans la nature des relations entre les locuteurs et le cadre même de l'interaction sont peut être susceptibles d'expliquer cette différence de traitement même s'il ne faut pas oublier que le dialogue, dans chacun de ces deux ouvrages, est avant tout un cadre formel. Le choix même du lieu dans lequel se déroule l'interaction dans *Pusílipo* et qui donne d'ailleurs son titre à l'ouvrage configure une fonction différente de la poésie : Pusílipo, en tant que lieu où se trouve la sépulture de Sannazzaro, est érigé en lieu propice à la création poétique. Dans cet ouvrage, les personnages se connaissent déjà puisqu'ils sont liés par une relation d'amitié antérieure à l'interaction ; de ce fait, les passages consacrés aux récits biographiques des locuteurs sont « naturellement » absents à la différence de ce que l'on observe dans *El Pasajero* où les locuteurs se rencontrent lors d'un voyage. Le voyage, prétexte à l'établissement de la situation d'interlocution, est certes conventionnel mais justifie néanmoins totalement l'introduction de données biographiques qui permettent de retracer le parcours suivis par les locuteurs jusqu'au moment de leur rencontre. De fait, le contexte de *El Pasajero* suscite d'emblée des narrations, certes mêlées de compositions poétiques et de développements didactiques

¹²⁶ SFGDO, 2004, p.339.

alors que dans *Pusílipo*, le contexte dans lequel se déroule l'échange laisse un espace plus vaste aux compositions poétiques.

L'hybridité formelle de *El Pasajero* va bien au-delà de cette alternance prose-vers puisque l'architecture de l'ouvrage repose sur des *media* littéraires variés. Une lecture attentive de *El Pasajero* fait apparaître la mobilisation de divers matériaux littéraires qui vont des compositions poétiques jusqu'aux contes et récits brefs en passant par la littérature cosmographique ou religieuse. Cette liste ne prétend nullement à l'exhaustivité comme l'atteste le tableau ci-après qui fait état des différentes catégories littéraires exploitées par Figueroa. Ce relevé rend néanmoins compte, de manière assez explicite, du caractère protéiforme de l'œuvre. Une rapide précision s'impose au sujet des récits brefs. Ils trouvent naturellement leur place dans cet ouvrage qui se présente sous la forme d'un échange entre honnêtes hommes. Or, on le sait, depuis Castiglione, l'aptitude à raconter des histoires, la *facetudo*, fait partie des qualités indispensables pour l'homme de Cour. Conformément à la tradition dialoguée, l'insertion de ces récits va, comme on l'a dit, permettre de rendre le voyage plus agréable. De plus, compte tenu de l'idéal du courtisan qu'on perçoit dans le texte, elle s'intègre naturellement dans le processus de formation d'Isidro. Ce dernier, en effet, dès les premiers chapitres enjoint le Docteur de le renseigner sur les us et les codes de la vie de Cour, demande qui n'obtiendra satisfaction, comme on l'a vu, qu'à la toute fin de l'œuvre.

Influences	<i>Alivios</i>	Citations ou contenu de l'extrait
Apophtegmes, sentences, proverbes	X	Lo mejor, más cierto y seguro sería concertaros presto, guiado por el común refrán que afirma valer más mala conveniencia que buena sentencia.(p.393)
Compositions poétiques	III à IX	<i>Cf. Supra</i> , p.32-33.
Contes et récits brefs	V et VI	Même si on trouve des contes et des récits brefs dans d'autres sections de l'ouvrage, les chapitres V et VI sont ceux qui en renferment le plus grand nombre.
Dialogue en tant que genre didactique	V	« A este propósito suelo mover varias cuestiones entre mí, de quien en algunas hallo salida; en otras me quedo irresuelto y ambiguo. Ahora, con vuestra licencia, quiero proponer las que se me ofrecieren, para que con la acostumbrada agudeza absolváis sus dudas. Deseo saber cuál sea más eficaz muestra del poder del amor: hacer al hombre de loco sabio, o de sabio loco.» (p.188) S'ensuit une série de questions-réponses entre Don Luis et le Docteur pour l'essentiel autour de la question amoureuse.
Libro de avisos	IX-X	Les deux derniers chapitres de l'œuvre proposent une série de conseils adressés en premier lieu à Isidro qui en a fait la demande mais à laquelle vont être associés les deux autres membres de l'échange.
Littérature cosmographique	I	Description des destinations des quatre voyageurs
Littérature costumbrista avant la lettre	<i>Alivio</i> III	Portraits des différents personnages qui seront qualifiés d'annexes dans la suite de cette étude (dans l' <i>alivio</i> III, ex. du prêtre-poète ; p.106-111)
Littérature politique et/ ou arbitrista	I	DOCTOR. Dique habéis abierto con nombrar genoveses, cuyas aguas fácilmente nos pudieran anegar. Quisiera patrocinar esta causa, por que no quedaran sin defensa estos rabárbaros, que en las enfermedades del cuerpo de la república, en los accidentes de interés, hacen tan crecida evacuación, y no de humores corrompidos, estas sutiles sanguijuelas de ricos reinos, que con tanta suavidad chupan su mejor sangre (p.21)
Littérature religieuse	IV	p.139 et suivantes ; l' <i>alivio</i> IV, à dominante religieuse, est tout naturellement celui où la voix du Maître se fait le plus entendre.
Miscellanées, dans la veine de Mexía	I	Le texte figuéroen offre ainsi des références à des éléments curieux ou fantastiques comme l'allusion à l'ourse qui donne une forme à ses petits en les léchant à leur naissance, motif récurrent dans les livres d'emblèmes de l'époque et qui est évoqué dans l' <i>alivio</i> II, par ailleurs consacré à la littérature : « Mejórale tal vez la experiencia, que en

		esta parte se ha con él como la osa con su parto, bulto informe a quien da forma con la lengua.» (p.52) ¹²⁷
Nouvelle, en tant que récit d'inspiration boccacienne	VII	p.284-286 ; reprise d'un épisode de la nouvelle d'Andreuccio du <i>Décameron</i>
Préceptive Littéraire	II-III	L'essentiel de ces chapitres est consacré à des considérations littéraires. Les récits autobiographiques de l'orfèvre Isidro, de Don Luis et du Maître se situent également dans ces deux <i>alivios</i> . En ce sens, ils illustrent une fois de plus la nature hybride des contenus abordés dans chacune des sections dont se compose l'œuvre.
Récits autobiographiques des quatre locuteurs	II-III- VI à VIII	Outre les récits abordés dans la case ci-dessus, les chapitres VI à VIII sont consacrés principalement au récit de vie du Docteur
Sommes encyclopédiques	IV-IX	Certains passages des chapitres IV et IX doivent beaucoup aux écrits de Garzoni notamment. L' <i>alivio</i> IX enserre notamment une reprise d'un chapitre de la <i>Plaza Universal</i> où l'hypotexte italien a lui-même été enrichi par un autre hypotexte espagnol. (p.360 et ss)

Ce relevé propose un état des lieux synthétique des différents matériaux littéraires exploités¹²⁸ mais vise aussi à montrer comment ceux-ci sont répartis sur l'espace textuel¹²⁹. Toutefois, il ne permet pas de rendre compte des différents niveaux d'enchâssement¹³⁰ que présente *El Pasajero*, lesquels feront l'objet d'une étude plus minutieuse dans la troisième partie de cette étude¹³¹.

La présence de ces matériaux littéraires variés a complexifié la question de l'identification générique de *El Pasajero*, comme cela a été mis en évidence dans le

¹²⁷ Voir aussi SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 1988, t.1, n.23 p.143.

¹²⁸ Une étude détaillée de l'ensemble de ces matériaux dépasserait largement le cadre de la réflexion menée dans le présent travail mais un resserrement autour de ce seul aspect n'est pas à exclure de nos futurs travaux de recherche. La primauté va être donnée aux rapports que la veine didactique, le dialogue et les miscellanées entretiennent avec *El Pasajero* car ils font partie des influences qui se manifestent le plus largement dans le texte figuéroen. L'influence d'autres matériaux littéraires, tels que les réminiscences arbitristes que le texte enserre, sera néanmoins prise en compte plus loin dans le présent travail. Cf. *Infra*, Première partie, chapitre I, « C. Réflexions autour d'un titre », p.67-68.

¹²⁹ Un relevé exhaustif, chapitre par chapitre, est intégré en annexe à la fin du présent travail (cf. Annexe n°7, p. 505 et ss). Insérer un tel relevé dans le corps de cette thèse aurait considérablement nuit à la lisibilité de notre propos.

¹³⁰ A titre d'exemple, on citera le cas de l'*alivio* I où un conte –celui du Génois qui a berné Isidro- vient s'intégrer au cœur des descriptions des différentes destinations italiennes. De la même façon, dans l'*alivio* VII, le récit du passé du Docteur accueille en son sein celui de Juan qui s'inspire amplement d'une nouvelle de Boccace. Ces exemples ne sont pas développés plus longuement ici car ils feront l'objet d'une analyse plus approfondie plus loin. Cf. *Infra*, Première partie, chapitre II, « C.1. De l'emprunt à la réécriture : le récit de Juan », p. 97 et ss.

¹³¹ Sur ce point, cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre III, « A.2. Les enchâssements et mises en abyme : une autre manifestation de l'« entre-deux » », p.443 et ss.

panorama critique dressé en introduction de ce travail¹³². Les propositions de rattachement les plus fréquemment rencontrées sont le dialogue et la miscellanée voire la miscellanée dialoguée. En réalité, plutôt que de trancher en faveur d'une interprétation ou d'une autre, il convient de se demander en quoi chacune d'entre elles se vérifie. L'analyse proposée par Carmen Hernández Valcárcel, dans un article sur l'introduction des contes dans les œuvres littéraires du Siècle d'Or, tend à confirmer cette intuition. Celle-ci y signale que :

El encuadre genérico de algunas de estas obras escritas en prosa resulta difícil y hasta cierto punto inútil, porque participan de características mixtas entre el didactismo y el entretenimiento, aunque la voluntad de sus autores en primar el *docere* sobre el *delectare* me animan a incluir en este apartado didáctico obras tan heterogéneas y a veces pintorescas. Pese a que la literatura satírico-costumbrista sea un género lúdico, el trasfondo de crítica social la aproxima claramente a la literatura didáctica.¹³³

Au regard de l'éclairage apporté par Carmen Hernández Valcárcel, donner la primauté à un courant précis n'apparaît pas vraiment comme une nécessité. En revanche montrer comment Suárez de Figueroa s'approprie les différents genres et les fait siens s'avère plus porteur car il s'agit, à notre sens, d'un trait fondamental de *El Pasajero*. Sa richesse et sa complexité proviennent de cette pluralité des influences qui y sont mobilisées. Les observations faites par Ignacio Arellano, dans *Historia de la literatura española*, au sujet du *costumbrismo* avant la lettre¹³⁴ chez Figueroa sont, à ce titre, des plus intéressantes :

El costumbrismo, como la sátira lucianesca se separa de la estructura novelística, al supeditar la trama argumental a la presentación de tipos y costumbres en escenas descriptivas. Por otro lado el ingrediente costumbrista puede aparecer (de hecho es frecuente) en la novela o en otros libros como *El viaje entretenido* de Rojas Villandrando o *El Pasajero* de Suárez de Figueroa¹³⁵.

L'usage du substantif assez général « libro » (et non pas un genre littéraire clairement identifié comme le fait Ignacio Arellano juste avant en citant la « novela »)

¹³² Cf. *Supra*, « Etat de la question » ; B. « Problématique du genre ou genre problématique », p.20 et ss.

¹³³ HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, 2011, p.113.

¹³⁴ Cf. *Supra*, « *El Pasajero* : présentation et diffusion du texte » ; note 14 p.7.

¹³⁵ L'analyse avisée du professeur Arellano se poursuit comme suit : « [El] cuadro de costumbres surge cuando la estructura narrativa envolvente se quiebra, y “aunque a veces sea difícil distinguir entre cuadro costumbrista y narración frustrada, es lo cierto que en el cuadro de costumbres domina la fragmentación – con valor más o menos autónomo de los cuadros- y la sustitución del hilo narrativo por otros recursos formales o intencionales de unidad. Característica general del costumbrismo español del siglo XVII es la preocupación docente que se manifiesta en el enfoque satírico-moral de sus descripciones.» MENÉNDEZ PELAEZ, 2005, p.772.

ne serait-il pas l'indice des difficultés à classer cet ouvrage que nous évoquions plus haut ? Mais il y a plus. L'emploi du vocable « ingrediente » sous-entend que le *costumbrismo* est l'un des éléments qui entrent dans la composition de *El Pasajero*. Mais, peut-être devrions-nous dire, pour filer la métaphore culinaire, que la recette de cet ouvrage repose précisément sur l'association et l'alternance de différents ingrédients.

B. *El Pasajero* dans le panorama littéraire de l'époque

1. LES LIENS DU TEXTE FIGUEROEN AVEC LA LITTÉRATURE DIDACTIQUE

Voir dans *El Pasajero* une œuvre de prose didactique est une appréciation fondée mais qui demande à être affinée. En effet, même si, la plus grande partie de l'œuvre est rédigée en prose, Suárez de Figueroa mobilise le vers dans une vingtaine de compositions. Le vers, on le sait, peut lui aussi avoir une fonction didactique dans la littérature de l'époque ; néanmoins, le texte de *El Pasajero* exploite, indéniablement, une opposition nette entre prose (didactique ou narrative) et poésie lyrique. Ainsi, classer cet ouvrage dans la prose revient à faire la part belle à l'un des deux genres mobilisés par l'auteur, ce qui semble être un raccourci d'autant plus fâcheux que cette alternance vers-prose caractérise également d'autres œuvres de Figueroa comme *Pusílipo* ou précédemment, *La Constante Amarilis*. C'est d'ailleurs là aussi une spécificité du genre auquel appartient cette dernière œuvre, le roman pastoral. Par ailleurs, le chapeau « littérature didactique » pourrait constituer une première piste de redéfinition séduisante puisque la gageure didactique apparaît de façon explicite dès l'adresse au lecteur et se manifeste aussi dans les nombreux exposés théoriques qu'enserme *El Pasajero*. L'ensemble du prologue qui fourmille de termes relevant du champ lexical de l'enseignement et de la connaissance (« desengaños », « ciencia », « aprender », « conocimiento », « libros », « avisos », « enseñanzas », « documentos », « razón », « materias »¹³⁶), atteste de la gageure pédagogique que prétend relever *El Pasajero*, ou tout au moins de celle de son texte dans le sens où l'on ne saurait spéculer sur les intentions réelles de Figueroa. Il s'agit d'ailleurs peut-être aussi tout simplement d'une démarche d'autojustification. Quoi qu'il en soit, au regard des vocables relevés ci-dessus, il n'est nullement incongru d'affirmer que le texte de *El Pasajero* affiche une

¹³⁶ SFGDO, 2004, p.8.

vocation clairement édifiante. Mais pouvait-il en aller autrement à une époque où le *docere et prodesse* horatien jouissait d'une influence si nette et faisait, pour ainsi dire, partie des topiques et des pré-requis implicites de l'acte littéraire? Aussi semblerait-il que le qualificatif « didactique », même s'il sied parfaitement à *El Pasajero*, reste trop large. De surcroît, d'aucuns argueraient que cette mention ne s'applique pas exclusivement à *El Pasajero* mais plutôt à tout un pan de la production littéraire figueroène qui inclut notamment sa *Plaza Universal* mais aussi d'autres ouvrages comme *Varias noticias* et *Pusílipo*. La critique s'attache souvent à considérer, à juste titre, la triade (*El Pasajero*, *Varias noticias* et *Pusílipo*) comme les œuvres les plus personnelles de Figueroa. La thèse de Manuel Puerta a en effet permis de mettre en évidence l'indubitable convergence idéologique entre ces trois compositions. Mais leurs tonalités et natures spécifiques tiennent à la mise en œuvre de procédés formels différents. Il est important de signaler qu'à la différence de *El Pasajero* et de *Pusílipo*, *Varias noticias* ne relève pour ainsi dire pas de la littérature de fiction. Le récit de Laureano situé à la toute fin de *Varias noticias* constitue, en ce sens, une exception intéressante dans la mesure où elle reflète, par ailleurs, le processus de transtextualité restreinte qui traverse l'ensemble de l'œuvre de Figueroa en donnant au personnage une identité qui sera reprise dans *Pusílipo*¹³⁷. Dans *El Pasajero* comme *Pusílipo*, la personnalisation du propos passe plus particulièrement par l'intégration d'éléments puisés directement dans le vécu de l'auteur. Dans *Varias noticias*, en revanche, elle tient au fait que Suárez de Figueroa assume ouvertement le « yo ». Figueroa s'exprime à deux reprises depuis sa position d'auteur (fictionnalisé) ; tout d'abord, dès les premières lignes du premier chapitre :

Pide la fachada deste suntuoso edificio, si no pomposo y dilatado, por lo menos algún breve elogio en aclamación de la verdadera gloria, y honor, y en su correspondencia, siquiera un rasguño de invectiva contra sus conocidas contrarias, soberbia y vanagloria; para que descubiertas las calidades de los dos bandos, ame, o aborrezca el Lector, al paso que viere persuadir, o disuadir esto, o aquello; pues si no tuviere vendados los ojos del discurso, es cierto arrojará el caudal de su afición, donde reconociere mayor concurso de méritos¹³⁸.

Puis, dans les dernières pages du dernier chapitre :

¹³⁷ Cf. *Infra*, Première partie, chapitre II « Une transtextualité assumée : citations, imitation et réécriture chez Figueroa », p.73-121. La suite de cette étude montrera comment Figueroa alimente le texte de *El Pasajero* grâce à des sources antérieures. Certaines sont des créations personnelles. On étudiera également comment l'association de ces différentes sources débouche sur une création originale.

¹³⁸ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.16.

Resplandeciendo pues, en semejantes instrumentos la grande ciencia y sabiduría de la inmensa mano que los fabricó, es justo recojamos en la memoria, y en ella conservemos con tenacidad cuanto de provechoso se ha tratado en las antecedentes variedades, tocante a virtuosas costumbres. Lástima sería, entrar como se suele decir, lo bueno por un oído y salir por otro. Elija el entendimiento de tanta diferencia de documentos como contienen los renglones pasados, la cantidad que más juzgare convenir para su íntima utilidad. Ni es razón dañe la disposición al intento, si por ventura fuere juzgada defetiosa, o molesta, pues estará en mano del lector coger de entre espinas rosas, para deleite y recreo de olfato y vista¹³⁹.

Par le truchement de ces deux allusions au lecteur, le texte semble s'ouvrir et se fermer sur lui-même grâce à un magistral jeu de miroirs que Figueroa a l'habitude de décliner sous différentes modalités dans ses œuvres ; on y reviendra¹⁴⁰. Notons que cette double manœuvre d'ouverture et de fermeture assoit fermement le contrôle auctorial figuéroen.

Dans *Varias noticias*, Figueroa envisage donc clairement l'impact de ses écrits sur son public¹⁴¹. L'emploi du « yo » reste néanmoins minoritaire dans cet ouvrage où abondent les tours impersonnels (comme « conviene » ou « se suivi de la 3^{ème} personne du singulier » pour ne citer que quelques exemples) qui élèvent les prises de position de l'auteur au rang de vérités générales. Il est toutefois possible de repérer quelques occurrences de la première personne qui renvoient explicitement à l'auteur. Il s'agit évidemment d'auteur fictionnalisé puisque ces occurrences se situent dans la *variedad primera* et ne font donc pas partie du paratexte. C'est notamment le cas dans le passage suivant :

Plinio tratando de los grandes infortunios con que nace el mortal, afirmó no debía nacer, o serle mejor morir en naciendo. Era costumbre entre Citas llorar al nacer los hijos, y alegrarse con solenes fiestas al morir los parientes. Mas **yo**¹⁴² con paz de tan insignes Filósofos, faltos del entero conocimiento de Dios, y del culto y religión verdadera, **refuto** sus opiniones, por tener sólo por fundamento discursos débiles con que pretendieron aniquilar el género humano. Ni **admito** el arrojado parecer de otros, que quisieron conducir el hombre a la consideración de su dignidad, como dotado de gracias excelentes¹⁴³.

¹³⁹ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.464.

¹⁴⁰ Sur ce point, cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre III, « Renvois, réitérations et autres formes de l'« entre-deux » », p.435 et ss.

¹⁴¹ Pour comparaison, on observera le prologue de *El Pasajero* et de *Pusilipo*, seul espace où l'auteur puisse s'exprimer depuis son statut d'auteur. « A quien tocare parte deste contagio será forzoso desagraden las materias picantes que fuere encontrando; mas, si repara en la intención, sé cierto templará los enojos y endulzará las iras.» («Al lector», SFGDO, 2004 p.8) « Desto hará mejor juicio quien con atención leyere » (SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.10)

¹⁴² La mise en relief en caractères gras dans la citation est nôtre. A partir de maintenant et sauf mention expresse de notre part, ce sera toujours le cas.

¹⁴³ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.33.

À l'inverse, comme *El Pasajero* et *Pusílipo* se présentent sous la forme dialoguée, la fonction de sujet parlant circule d'un locuteur à l'autre et le « yo » peut même devenir celui d'un personnage qui n'intervient pas directement dans l'interaction mais dont les propos sont rapportés par l'un des quatre interlocuteurs. Ce phénomène est aisément identifiable à travers les récits de l'ermite ou de l'aubergiste (*alivio* VII) évoqués en introduction de ce travail, mais aussi dans des interventions de moindre extension comme celles de la duègne (*alivio* II) ou de l'étudiant (*alivio* III). Ces personnages incontournables de la littérature espagnole du Siècle d'Or n'offrent qu'un échantillon des personnages archétypiques évoqués par Figueroa dans son œuvre. L'intégration de ces portraits, ajoutée à la tonalité éminemment critique de l'œuvre, fait d'ailleurs précisément partie des éléments qui ont pu induire une autre piste de classification générique pour *El Pasajero* : la piste *costumbrista*, à laquelle on ne saurait souscrire totalement dans la mesure où le *costumbrismo* à proprement parler ne fait son apparition qu'au XVIII^e siècle. De plus, il n'est pas la clé de voute de l'édifice figuéroen mais un ingrédient qui, on le verra, participe des accents hispaniques du texte figuéroen¹⁴⁴.

2. DU DIALOGUE DANS *EL PASAJERO*

Le dialogue apparaît, à première vue, comme l'une des influences les plus évidentes. D'un point de vue purement descriptif, *El Pasajero* se présente visuellement sous la forme d'un dialogue au sens où c'est un ouvrage qui se constitue d'une succession de répliques prises en charge par différents locuteurs dont les noms sont précisés au début de chaque intervention. Cependant, on ne saurait restreindre le dialogue à cette seule alternance et il convient de distinguer le dialogue-cadre du dialogue-genre puisque les deux sont mobilisés dans *El Pasajero*. En effet, si l'ensemble de l'ouvrage a un dialogue pour cadre, seuls certains passages sont rattachables à la tradition du genre dialogué telle qu'elle a été étudiée par Jacqueline Ferreras. C'est le cas notamment de l'échange que l'on trouve dans *l'alivio* V au sujet de l'amour¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Cf. *Infra* Première partie, chapitre II, « C. Hispanisation des sources et du texte », p.96-121. Ce travail montrera que, malgré l'importance de la thématique et des sources italiennes, le texte figuéroen possède aussi une coloration éminemment hispanique qui passe notamment par la mobilisation de personnages récurrents de la culture populaire et de la littérature de l'époque.

¹⁴⁵ SFGDO, 2004, p.181 et ss.

Force est de s'en remettre dans un premier temps à l'ouvrage d'Espinosa y Santayana (G. Drouy, 1578) pour voir dans quelle mesure l'œuvre de Figueroa correspond aux canons du genre dialogué. En 1617, quand *El Pasajero* est publié, on dispose donc depuis près de 40 ans d'un texte de cadrage théorique et qui édicte les règles de composition d'un dialogue. Evoquant dans un article ce texte de cadrage, Jacqueline Ferreras rappelle, parmi les pré-requis incontournables, que :

La ficción es, pues, de índole retórica (...). En efecto, los personajes de los diálogos no actúan, no tejen relaciones entre sí, sólo se reúnen para hablar de algo y no para hacer algo, ni trabar relación entre sí del tipo que sea. El final inacabado de varios diálogos confirma este carácter retórico de la ficción: una vez agotado el tema de la conversación, desaparecen los interlocutores¹⁴⁶.

La deuxième partie de la citation empruntée à Jacqueline Ferreras semble coïncider en tout point avec le modèle du genre dialogué tel qu'il est mis en œuvre dans *El Pasajero*. En effet, conformément au système décrit par Jacqueline Ferreras, à la fin de leur périple, les quatre voyageurs mettent un terme à leur échange et se séparent pour rejoindre leur destination. Suárez de Figueroa mobilise d'ailleurs un ensemble de topiques littéraires pour permettre l'instauration de la situation d'interlocution. Le voyage, que l'on retrouve notamment chez Arce de Otálora, dans les *Coloquios de Palatino y Pinciano*, est le premier d'entre eux¹⁴⁷. Le déplacement géographique n'y est qu'un pur prétexte qui vise à permettre l'échange. De la même façon, comme cela a déjà été signalé en introduction¹⁴⁸, la pénibilité et l'ennui inhérents à ce périple sont des motifs littéraires communément employés pour justifier l'établissement de la situation d'interlocution. La curiosité suscitée par l'énigmatique personnage du Docteur constitue un autre lieu commun mis à profit par Figueroa. L'auteur joue en outre sur la pluralité des usages du motif du voyage puisque c'est ce même artifice qui va lui permettre d'introduire diverses narrations et contes tout au long du dialogue¹⁴⁹, sans oublier que le

¹⁴⁶ FERRERAS, 2011, p.82.

¹⁴⁷ À noter que dans sa deuxième œuvre dialoguée, Figueroa optera pour l'un des autres artifices les plus amplement utilisés pour faciliter l'instauration d'interlocution, en l'occurrence la rencontre entre amis, dont on retrouve un écho explicite dans le choix du titre donné aux différentes sections composant l'œuvre : les *Juntas*.

¹⁴⁸ Cf. *Supra*, p.2.

¹⁴⁹ Selon M^a Pilar Palomo, le voyage est un cadre qui permet de juxtaposer les *novelas cortas* insérées. La philologue distingue deux autres catégories comme le rappelle Evangelina Rodríguez Cuadros dans l'état de la question de son étude consacrée à la *novela cortesana* : « marco coordinativo o coordinativo forjado por una narración extensa, en la que el usual sistema del marco + narraciones es sustituido por unas acciones insertas en una trama general. Sería el caso de *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina o incluso, lejanamente, las muchas historias de las *Primera Parte del Quijote*. El sistema o marco sintagmático: las historias o relatos están subordinados a una trama general, es decir, que

voyage convoque aussi la *peregrinatio* de l'*Homo Viator* mais peut également signifier la progression de l'argumentation, hypothèse d'autant plus séduisante que, conformément à la tradition, le voyage est totalement dématérialisé.

El Pasajero reprend le patron classique d'un échange sur le modèle *puer / senex* au sein duquel chacun des deux pôles est représenté par un binôme : Don Luis et Isidro d'une part, le Maître et le Docteur, d'autre part. L'échange proposé y est clairement inégalitaire notamment parce que, comme cela a déjà été indiqué, Suárez de Figueroa y fait intervenir des locuteurs d'extraction sociale différente. Sur les quatre personnages, trois seulement sont nobles. Le Docteur, le Maître et Don Luis représentent chacun une branche des activités de la noblesse – le *letrado*, l'homme d'Eglise, le militaire- alors qu'Isidro est un simple orfèvre appartenant au Tiers Etat. Il aspire d'ailleurs à devenir noble et compte en partie sur son séjour en Italie pour atteindre son but. Suárez de Figueroa ne reprendra pas la même configuration dans *Pusílipo* où tous les locuteurs font partie de la noblesse. L'inégalité de l'interlocution, dans *El Pasajero*, tient également au fait que l'ensemble des taxèmes¹⁵⁰ placent l'un des locuteurs en position haute par rapport aux autres. Pour ce faire, Figueroa a recours encore une fois à l'ensemble des artifices et des marqueurs de place communément utilisés dans le dialogue pour établir une hiérarchie entre les locuteurs : à plusieurs reprises dans le texte, il est fait mention de son expérience de l'Italie et de ses connaissances liées à son âge. C'est également lui qui a les répliques les plus longues et à lui qu'incombe le plus souvent la tâche de lancer ou de clôturer un échange. À noter que ce savoir encyclopédique –tiré des lectures et de l'expérience- constituait une qualité que les théoriciens de la rhétorique considéraient comme indispensable pour tout bon orateur¹⁵¹, ce qui tend à le conforter dans son rôle de personnage à même de déclencher un changement ou, à défaut, une prise de conscience, chez ses interlocuteurs. L'ensemble

aqueellos apoyan o determinan la acción que los desarrolla. Palomo cita el ejemplo de las historias de *El Bandolero* de Tirso. Pero sería también el caso de las colecciones de María de Zayas, *Novelas ejemplares y amorosas* y *Desengaños de amor* en las cuales los narradores usa de las historias para decirse e interpretarse en su evolución psicológico-moral.» ; RODRÍGUEZ CUADROS, 1985, p.33-35.

¹⁵⁰ Les taxèmes sont des « faits sémiotiques pertinents » qui possèdent un double statut : ils indiquent quelle est la place occupée par les différents locuteurs mais ils attribuent aussi des places provisoires puisque les locuteurs ne vont pas toujours occuper la même place au cours de l'interaction. KERBRAT-ORECCHIONI, 1988, p.186. Catherine Kerbrat-Orecchioni, centre la plupart de ses recherches sur la conversation non-fictionnelle ; compte tenu de cette spécificité de ses travaux il nous a fallu adapter les outils élaborés par cette linguiste à notre corpus d'étude.

¹⁵¹ LÓPEZ NAVÍA, 1997, p.XXXII : « El orador debe ser persona instruida en casi todos los ámbitos del saber : conocerá profundamente la filosofía, las distintas formas de practicar el gobierno, el derecho, la costumbres y la religión, la gramática y las virtudes, de las que no sólo tiene que ser transmisor sino también ejemplo.»

des points mentionnés permet donc de rattacher d'emblée *El Pasajero* à la tradition des dialogues qualifiés par Ana Vian Herrero de pédagogiques c'est-à-dire des dialogues où « la doctrina se presenta como una verdad absoluta puesta en boca del maestro »¹⁵². Don Luis et l'orfèvre ont vocation à assumer la fonction de *domandatori* auxquels le Docteur et le Maître vont apporter des réponses. Ce dernier a, du reste, un statut qui relève davantage de celui d'un adjuvant puisque, bien souvent, son rôle consiste à apporter son assentiment aux théories développées par le Docteur qui, faut-il le rappeler, est un *letrado*. Le Maître et le Docteur représentent deux branches du savoir. Il serait excessif de parler d'une opposition science théologique /VS/ science laïque. En revanche voir dans cette relation l'expression d'une dichotomie entre savoir institutionnel et savoir issu de l'étude et de l'expérience ne nous semble nullement aventureux. En fait *El Pasajero* motive cette supériorité de grade mais d'un point de vue non institutionnel et fait la part belle à l'expérience, ce qui permet de rattacher l'œuvre de Figueroa de la posture idéologique adoptée par les auteurs de dialogues du XVI^e siècle. Effectivement, conformément à la pratique du dialogue à la Renaissance, chaque locuteur traite des questions qui relèvent de sa spécialité. Le domaine de prédilection du Maître étant la théologie, il est la voix de l'institution religieuse ; son statut le rend donc apte à traiter des problématiques plus sérieuses telles que la question des sermons et de leur agencement (*alivio* IV). Le souci de cohérence entre le contenu de la conversation et la qualité des personnages, imposé par le cadrage théorique du dialogue, est pleinement respecté. Peut être est-il possible de deviner une répartition des thématiques à traiter entre les deux voix du savoir en fonction d'un critère de sérieux ou inversement de légèreté ? Mais ce sont indéniablement ses diplômes, ses lectures mais aussi son vécu qui érigent le Docteur en personnage plus approprié lorsqu'il s'agit d'aborder des thématiques comme l'amour, les Lettres ou encore la vie de courtisan puisqu'il en fait lui-même l'expérience. Les confessions auxquelles se livre le *letrado* sur ses amours malheureuses en Andalousie¹⁵³ lui confèrent une légitimité pour s'exprimer sur cette

¹⁵² La typologie du dialogue telle que la conçoit Ana Vian Herrero comprend deux autres modèles : les dialogues dits polémiques d'une part et les dialogues heuristiques, d'autre part. Ce qui définit la première catégorie c'est l'impossibilité d'arriver à un accord final. L'autre ensemble regroupe des ouvrages où le lecteur assiste à la construction progressive d'une vérité par l'apport des différents points de vue des locuteurs. Ana Vian Herrero précise que même si une telle classification suppose un certain confort, il n'est pas rare de trouver des dialogues dont la caractérisation ne soit pas si évidente car ils réunissent des traits propres à l'une ou l'autre des catégories établies. VIAN HERRERO, 2010, p. CXXXVI- CXXXVIII.

¹⁵³ Le personnage du Docteur développe cette thématique amoureuse dans l'*alivio* VIII ; SFGDO, 2004, p.308-312.

question. Auparavant, au cœur de l'*alivio V*, le *letrado* se voyait déjà en quelque sorte investi d'un statut peu commun de « Docteur ès Amours » en faisant l'aveu de sa faiblesse pour la gent féminine :

Mas dejémoslo aquí; que pretendo no declararme por su enemigo,
respeto de la afición que les tengo¹⁵⁴.

Inversement, le triste dénouement des amours du jeune militaire, Don Luis, fait de lui le personnage le plus indiqué pour s'intéresser aux enseignements distillés par le Docteur. Isidro, en revanche, qui est bénéficiaire d'une situation affective stable conférée par le mariage et qui doté d'une formation rudimentaire, élémentaire, se voit confiné dans son rôle de récepteur et ne jouera pas de rôle moteur dans l'échange.

L'influence du dialogue est, qui plus est, perceptible dans le choix de l'un des thèmes qui revient de façon quasi obsessionnelle tout au long de l'œuvre. La prise en compte des mérites personnels en lieu et place de la naissance et de la lignée pour justifier l'octroi d'une dignité ou d'un poste fait bien partie des problématiques traitées de manière récurrente dans la littérature du XVI^e siècle et plus particulièrement dans les dialogues comme l'explique Jacqueline Ferreras dans une étude consacrée à López de Vega :

La crítica y reforma de la nobleza aparece como una de las preocupaciones centrales de los Dialoguistas del siglo XVI en su reflexión sobre la sociedad: citemos a D. de Hermosilla y su *Diálogo de la vida de los pajes de Palacio*, a P. de Medina y su *Libro de la Verdad*, a A. de Torquemada y a F. de Miranda Villafañe, autores los dos de *Diálogos sobre la honra* como también a J. Jiménez de Urrea, a Fr. M.A. de Camos, a C. de Castillejo y a F. de Basurto entre otros.

Estos intelectuales coinciden en su deseo de ver a la nobleza reformar su conducta en un sentido acorde con las nuevas necesidades de la sociedad, es decir en un sentido "burgués" según el que el individuo vale lo que valen sus obras¹⁵⁵.

Force est de constater néanmoins, que même si le discours sur le mérite est prééminent dans *El Pasajero*, il n'est pas construit exclusivement sous la modalité d'un échange de questions-réponses comme c'est le cas dans la plupart des œuvres mentionnées dans la citation ci-dessus. Les différents récits et tableaux de mœurs qui fourmillent tout au long des pages de *El Pasajero* alimentent également cette réflexion, permettant ainsi à Figueroa d'aborder sous une modalité différente une problématique récurrente dès le siècle précédent dans le dialogue.

¹⁵⁴ SFGDO, 2004, p.191.

¹⁵⁵ FERRERAS, 1988, p.284.

À ce propos, on signalera que, dans *El Pasajero*, l'adéquation entre le cadre de la conversation et le thème qui y est traité, pointée par Jacqueline Ferreras comme un élément caractéristique du genre dialogué, n'est pas respectée.

[Espinosa y Santayana] subraya la necesaria coherencia entre sí del marco conversacional (interlocutor y decorado espacio-temporal) con el tema tratado, confirmando así la supeditación de la ficción conversacional al tema tratado, del que no dice nada, dejando campo libre al autor¹⁵⁶.

Le décalage entre un ouvrage tel que *Diálogo en alabanzas de Valladolid* et *El Pasajero*, est en ce sens aisément décelable. En effet, chez Damasio de Frías, les deux locuteurs, un habitant de Valladolid et un pèlerin qui a parcouru le monde et désireux de connaître cette ville dont on lui a tant chanté les louanges, échangent à son sujet... sur la route de Valladolid précisément. En revanche, dans *El Pasajero*, les thématiques sont nettement plus variées et n'entretiennent pas de relation directe avec le cadre dans lequel celles-ci sont traitées. En effet, même si les locuteurs s'en vont pour l'Italie et que les louanges de celle-ci sont chantées de manière réitérée, celle-ci n'est pas pour autant la seule question abordée, loin s'en faut puisque comme cela a été signalé en introduction, les voyageurs abordent des thèmes très différents tels que l'amour et l'amitié. Enfin, Figueroa se démarque de la tradition en ne se référant pas, dans le paratexte, au choix de la forme dialoguée. Or, on le sait, il s'agit là d'une des constantes chez les auteurs de dialogues des XVI^e et XVII^e siècles qui pouvaient s'y référer dans le titre et/ou dans le prologue. Le contraste entre la prose figuéroène et le titre de l'œuvre de López de Vega, *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo : diálogos morales sobre tres materias* ou le célèbre passage de la *Dedicatoria* du *Viaje de Turquía* est en ce sens saisissant. La référence à la forme dialoguée, qui traverse les écrits des dialoguistes de l'ensemble du Siècle d'Or, figure explicitement ici :

(...) he querido pintar al bibo en este comentario **a manera de diálogo** a Vuestra Magestad el poder, vida, origen y costumbres de su enemigo¹⁵⁷.

En revanche, chez Figueroa, l'allusion, et non la référence explicite, au dialogue est absente du paratexte et n'apparaît que dans l'introduction :

(...) trataron aliviar el cansancio de la ociosidad con diferentes **pláticas**. Y como de ordinario acontece apenas **soltarse de la lengua** aquello a que más incita la inclinación, pareció conveniente siguiese cualquiera la

¹⁵⁶ FERRERAS, 2011, p.82.

¹⁵⁷ [Anon.], *V. de T.*, [1557], 1986, p.88-89.

suya en las venideras **conversaciones**, ya fuese **discurriendo**, ya **preguntando**¹⁵⁸.

L'interaction revient certes de façon lancinante dans ce bref extrait puisque cette *praeparatio* renferme de multiples mentions à l'interlocution. En effet, les termes « pláticas » et « conversaciones »¹⁵⁹ de même que l'expression « soltarse de la lengua » ou encore « discurriendo » et « preguntando » se voient d'ailleurs complétés quelques lignes plus bas par une troisième forme gérondive « solicitando » qui dit le questionnement. Néanmoins, il est indiscutable que l'échange et la forme dialoguée ne sont convoqués qu'une fois que le lecteur a déjà pénétré dans le domaine de la fiction, et comme on l'a dit, de façon allusive seulement.

Toujours chez Figueroa, on observe un procédé sensiblement différent dans *Pusílipo* où l'échange verbal est certes convoqué dès le titre à travers le terme *conversación* avant d'être totalement évincé, à son tour, du prologue et de la dédicace. Dans une démarche analogue dans les deux ouvrages, l'accent est mis sur l'échange verbal dans sa dimension sociale et non pas en tant que genre littéraire ou didactique comme le laisse pressentir des références explicites au principe aristotélicien de la sociabilité de l'homme que l'on retrouve aussi bien dans *El Pasajero* que dans *Pusílipo* :

Citation n°1 : *El Pasajero*

Maestro. (...) ¿No es el hombre animal sociable¹⁶⁰?

Citation n°2 : *Pusílipo*

Y siendo propia, y ambiciosa calidad del hombre, el ser sociable; fue, y es antigua costumbre aquella amena soledad, el buscarse los más cercanos, para pasarla menos sola, con discretas conversaciones, a la vida humana utilísimas¹⁶¹.

¹⁵⁸ SFGDO, 2004, p.9.

¹⁵⁹ Il convient de rappeler avec Jacqueline Ferreras que l'on peut recenser jusqu'à 44 synonymes du terme *conversación*. Cf. FERRERAS, 2001, p.211 : « Esta diversidad formal se refleja a través de la serie de sinónimos que responden a modalidades distintas de la conversación con sus correspondientes normas de comunicación. A modo de ejemplo, citaré algunos de los 44 sinónimos que recoge el diccionario de Casares: "plática", "charla", "comentarios", "discusión", "razonamiento", "conferencia", "consultación", "visita", "encuentro", "entrevista"...que dan muestra de la variedad de relaciones, según domine la noción de sociabilidad acostumbrada y recíproca, sin más justificación que el placer de compartir impresiones, o la noción de intercambio/ discusión de reflexiones u opiniones, o la de consulta y transmisión de conocimientos e ideas.»

¹⁶⁰ SFGDO, 2004, p.89 ; à noter néanmoins que dans cet extrait, le Docteur semble remettre en question la validité du précepte aristotélicien.

¹⁶¹ SUAREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.14.

Mais ce n'est bien évidemment pas là l'apanage de Figueroa. Ainsi la consultation de *Guía y aviso de forasteros* de Liñán y Verdugo laisse-t-elle entrevoir une pratique comparable dans la mesure où le dialogue reste un cadre formel qui permet l'introduction de nouvelles et la formulation de diverses mises en garde adressées aux nouveaux venus à la Cour. On pourra ajouter à cette liste, avec Jesús Gómez, des œuvres telles que *Noches de invierno*, ou encore *Diálogos de apacible entretenimiento*¹⁶². Les modalités d'introduction de la forme dialoguée mises en œuvre par Liñán y Verdugo diffèrent néanmoins de celles adoptées par Figueroa puisque les références aux échanges verbaux entre les différents locuteurs dans l'introduction de la *Guía* se distinguent formellement et visuellement par la présence de parenthèses qui renferment des verbes introducteurs ainsi que le nom du personnage concerné tels que « respondió don Diego » ou « replicó el Maestro ».

Par conséquent, l'on peut dire que chez Figueroa, l'inscription générique programmatique ne se fait pas depuis le hors texte mais depuis la fiction. De ce fait, ce procédé met en fiction le dialogue comme genre ce qui n'est pas sans rappeler le processus de mise en fiction de l'auteur. Bien que le dialogue semble rejeté dans le domaine fictionnel aussi bien dans *El Pasajero* que dans *Pusílipo*, on ne saurait pour autant nier son influence dans la genèse de la prose figueroène et ce, même si *El Pasajero* ne relève pas exclusivement du genre dialogué. En revanche, la tradition littéraire des miscellanées marque de son sceau *El Pasajero* dès le paratexte où son influence est indiscutablement perceptible.

3. PRESENCE ET INFLUENCE DE LA MISCELLANEE DANS *EL PASAJERO*

À la différence du dialogue, on ne dispose pas de texte de cadrage générique pour les miscellanées ce qui a d'ailleurs conduit la communauté scientifique à proposer des définitions très variables comme en attestent les travaux consacrés à cette question par Asunción Rallo¹⁶³ ou plus récemment par Jonathan David Bradbury¹⁶⁴. En revanche,

¹⁶² GÓMEZ, 1993, p.75.

¹⁶³ Manuel Borrego Pérez expose d'ailleurs dans un travail sur l'exemplum la pertinente réflexion d'Asunción Rallo sur ce point : « Asunción Rallo ilustra perfectamente la dificultad de hallar señas de identidad genérica dentro del diálogo en su confluencia con la epístola y la miscelánea, hibridismo o permeabilidad que no impiden sin embargo la investigación de determinados resortes que determinen "la esencia dialéctica de cada obra" ». BORREGO PÉREZ, 2002, p.196.

¹⁶⁴ La thèse de Bradbury porte plus précisément sur *Varias noticias* et *Pusílipo*. Selon lui, et c'est là un point de vue auquel nous souscrivons totalement, *Varias noticias* est une somme de connaissances

une constante se distingue au sein de bon nombre de ces ouvrages. Parmi leurs traits définitoires essentiels, on peut, en effet, signaler l'influence d'Aulu-Gelle et de son œuvre la plus célèbre, *Les Nuits Attiques*. Celle-ci constitue, on le sait, l'une des principales sources mobilisées par Mexía pour composer sa *Silva de varia lección* (1540)¹⁶⁵, qui est l'exemple par antonomase de la miscellanée espagnole. Figueroa avait lui-même connaissance de la production d'Aulu-Gelle ; dans sa traduction de *Piazza Universale*, il le mentionne à 23 reprises¹⁶⁶. Au-delà du seul cas figuéroen, l'exemple le plus éloquent de l'impact des écrits de l'auteur latin sur les miscellanées est sans nul doute celui de *Noches de Invierno*¹⁶⁷ où Eslava revendique explicitement, dès le titre, sa dette envers l'auteur des *Noctes Atticae*. À noter que la référence à la nuit comme moment propice à la réflexion est fréquent dans les œuvres de l'époque comme celle de Faria e Sousa par exemple¹⁶⁸. Une fois de plus, Figueroa s'inscrit dans la tradition puisque, dès l'introduction de *El Pasajero*, le lecteur apprend que les voyageurs vont consacrer le plus clair de leurs temps de repos à échanger :

Los cuatro, pues, habiendo comenzado el viaje en tiempo cuando más aflige el sol, determinaron cambiar los oficios de día y noche, dando a uno el reposo y a otra la fatiga del camino, por poder sufrir mejor con la templanza desta el excesivo calor de aquél. Mas, como regalos de posadas antes obligan a inquietud que a sosiego, por su escasa limpieza y curiosidad, pasados algunos ratos de reposo, dedicados por fuerza al quebrantamiento, trataron aliviar el cansancio de la ociosidad con diferentes pláticas¹⁶⁹.

Après cet excursus sur l'importance des rapports entre nuit et communication dans les œuvres miscellanées, il convient de préciser que l'utilisation du terme *miscelánea* était somme toute assez rare. En cela, les textes des miscellanées se distinguent de la tradition du dialogue. Le vocable « diálogo » (et ses synonymes) jouissait, quant à lui, d'une fréquence d'usage tout à fait élevée. Cette exigüité de l'emploi pourrait également expliquer cette difficulté à identifier le genre en tant que

alors que dans *Pusílipo*, les savoirs sont distillés de manière plus amène. Autrement dit, ces deux œuvres appartiennent au genre des miscellanées mais selon des modalités différentes.

¹⁶⁵ GARCÍA JURADO, 2012.

¹⁶⁶ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.364 : « Divídese la Historia por Aulo Gelio en dos especies; la una llaman los Griegos Efemérides, y los Latinos Diario, que es una narración (o sea descripción) día por día de cuantos sucesos quiere explicar un autor, como hace Constancio Felice, que trata de las cosas sucedidas día por día, en todos los del año. »

¹⁶⁷ À noter d'ailleurs qu'à l'instar d'une pratique présente dans certains ouvrages du XVI^e siècle tels que le *Diálogo del Capón*, Eslava, en introduction, emploie le terme de dialogue pour se référer à son ouvrage mais en réalité *Noches de invierno* n'appartient pas au genre dialogué tel qu'il a été étudié par Jacqueline Ferreras.

¹⁶⁸ MENAGER, 2005 et SILVA PEREIRA, 2015.

¹⁶⁹ SFGDO, 2004, p.9.

tel¹⁷⁰. Qui plus est, les connotations polémiques sur le plan esthétique portées par le terme *miscelánea* expliquent totalement que ce vocable n'ait point été employé par les auteurs pour se référer aux œuvres qu'ils composaient. Figueroa offre précisément un exemple de cet a priori négatif dans *El Pasajero* à travers un passage très critique consacré à la *comedia* au début de l'*alivio* III :

Ahora consta la comedia (o sea, como quieren, representación) de cierta miscelánea donde se halla de todo¹⁷¹.

Dans une perspective inverse, la mixité devient *varietas* et donc qualité à rechercher chez Lope de Vega, créateur et défenseur de la *comedia*¹⁷² :

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza¹⁷³.

Afin de resserrer cette question de la miscellanée autour de la question figuéroène, un retour sur *Varias noticias*, œuvre postérieure à *El Pasajero*, s'impose car l'appartenance générique de celle-ci semble plus aisément identifiable et il sera ainsi plus aisé de cerner les rapports de *El Pasajero* avec la miscellanée. Dès le titre, ce concept de *varietas*, cher aux auteurs de la Renaissance, est d'ailleurs convoqué par le truchement de l'adjectif « varias » qui dispose d'une place de choix dans le titre puisqu'il est le premier élément du syntagme titulaire. Figueroa confirme d'ailleurs par la suite ce parti pris idéologique et esthétique dans le titre donné à chaque section dont se compose le livre, en optant cette fois pour la forme substantivée « variedad ». À noter néanmoins que c'est là une pratique à laquelle il avait déjà eu recours dans *El Pasajero*

¹⁷⁰ Sur ce point, on consultera avec profit la réflexion de Bradbury sur l'instabilité du concept de miscellanée. BRADBURY, 2010.

¹⁷¹ SFGDO, 2004, p.94.

¹⁷² Tirso de Molina glose le vers 176 de l'*Arte Nuevo* de Lope dans *Cigarrales de Toledo* et écrit que : « Pues si « en lo artificial », cuyo ser consiste sólo en la mudable imposición de los hombres, puede el uso mudar los trajes y oficios hasta la sustancia, y « en lo natural » se producen, por medio de los injertos, cada día diferentes frutos, ¿qué mucho que la comedia, á imitación de entrambas cosas varíe las leyes de sus antepasados e injiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambos, introduzca ya personas graves como la una y ya jocosas y ridículas como la otra ?», TIRSO DE MOLINA, *C de T*, [1621], 1996, p.228. De fait, les défenseurs de la *comedia* répondaient qu'elle était *varia* à ceux qui la taxaient de mixité comme le fait par exemple le personnage de Castalio chez Cascales : « CASTALIO.- Apretáisme de manera que no os puedo negar esso. En fin, son tragedias dobles, que es tanto como dezir malas tragedias », CASCALES, [1617], 2003, p.84.

¹⁷³ LOPE DE VEGA AN, [1609], v.174-180.

en revenant de manière lancinante sur le concept de *varietas* et sur la nécessité de diversité comme cela apparaît explicitement dans la citation ci-après :

Fuera de que también puede causar hastío el exceso de un solo manjar, conviniendo servir varios platos a varios gustos¹⁷⁴.

Dans cet extrait, la réitération de l'adjectif « varios » sous sa forme masculine plurielle, ne saurait être fortuite. Compte tenu de la richesse lexicale caractéristique de la production figuéroène, il faut plutôt y voir, selon nous, une volonté de mettre en exergue un concept esthétique cher à l'auteur et à ses contemporains. Ce souci de variété va d'ailleurs de pair avec une tendance à l'accumulation qui est caractéristique de bien des écrits composés à l'époque¹⁷⁵. C'est une tendance qui frôle parfois d'ailleurs l'excès dans *Varias noticias*, ce qui pourrait expliquer en partie l'intérêt moindre porté, pendant très longtemps, à cet ouvrage. Dès le titre, *Varias noticias* semble revendiquer son statut de miscellanée de façon plus assumée. Qui plus est, dans le prologue de cette œuvre, où Figueroa se montre nettement plus prolixe que dans celui de *El Pasajero* (4 pages /VS/ 26 lignes), l'intégration de sources livresques antérieures est clairement revendiquée :

Claro está conseguirán pública nota de malos los libros que de otros buenos, como suelen ciegos de guías, no participaren mucho. Poco se puede ofrecer que ya no se halle dicho, o por lo menos imaginado¹⁷⁶.

Force est de signaler au lecteur que par un magistral effet de mise en abyme, Suárez de Figueroa, reprend précisément cet extrait du chapitre II de *El Pasajero* :

Debéis, pues, considerar no poderse decir rigurosamente haber cosa que ya no esté dicha, o, por lo menos imaginada. Asentado este principio, tan importante para el discurso presente, es cierto ser lo más que pueden hacer cuantos escriben recoger lo principal que se debe contener en los tomos, para escoger después lo que pareciere venir más a propósito. Sin duda, es acto acendradísimo del entendimiento la acertada elección y buena disposición de cualquier cosa¹⁷⁷.

De la sorte, Figueroa assure en même temps une forme d'autopromotion de son œuvre qu'il classe dans la catégorie des « libros buenos » puisqu'il reprend dans une composition nouvelle (*Varias noticias*) un passage qu'il a déjà écrit dans un ouvrage précédent (*El Pasajero*).

¹⁷⁴ SFGDO, 2004, p.53.

¹⁷⁵ SILVA PEREIRA, 2015.

¹⁷⁶ SUAREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.14.

¹⁷⁷ SFGDO, 2004, p.71

Ces passages qui ne sont pas sans rappeler *El Pasajero* compte tenu de la grille de lecture que propose en filigrane l'auteur dans son *Al lector* dont voici à la suite un extrait :

De las **flores sembradas** por los **jardines** de varios libros escogí este **ramillete**, con deseo de que espire suavísimos **olores** de virtud enderezados (si ya no es temeridad presumirlo) a alguna reformación de costumbres. (...)

A quien tocare parte deste contagio será forzoso desagraden las materias **picantes** que fuere encontrando; mas, si repara en la intención, sé cierto templará los enojos y endulzará las iras¹⁷⁸.

Par l'entremise d'une métaphore florale filée qui mobilise non seulement l'image de la fleur, du jardin et du bouquet mais aussi celle du parfum et de l'épine, Figueroa convoque explicitement la tradition des miscellanées telle qu'elle se manifeste dans les œuvres aux titres évocateurs que sont *Silva de varia lección* ou *Jardín de flores curiosas*. De plus, ces références fleuries se manifestent en concomitance avec une allusion à la pratique de la lecture¹⁷⁹ à travers l'emploi du vocable « libros » qui constitue un autre écho au genre des miscellanées et plus particulièrement à l'œuvre de Mexía puisque comme l'explique Antonio Castro en introduction de son édition critique de la *Silva*, Mexía joue sur la polysémie du terme « lección » qui renvoie à la fois aux enseignements mais aussi aux différentes lectures dont s'est nourri l'auteur :

El género literario al que pertenece la *Silva de varia lección*— el género de la miscelánea— queda, aunque concisa, perfectamente definido en el propio título de la obra, que viene a significar lo mismo que “compilación o recopilación, elaborada sin método ni orden (silva), de diversas y múltiples lecturas (de varia lección)”¹⁸⁰.

L'influence de Mexía est également perceptible à la fin du récit de l'aubergiste Juan¹⁸¹, quand revenant sur son contenu, le Maître s'exclame :

MAESTRO. Notable encuentro, y de hombre no menos notable.
¡Válgame Dios! Si se pudiesen escribir los sucesos de muchas vidas, ¡qué **silva de varia lección** se hallaría en ellas!¹⁸²

¹⁷⁸ SFGDO, 2004, p.8.

¹⁷⁹ Dans la production de Mexía, l'utilisation de sources extérieures n'est pas circonscrite à la *Silva* mais traverse plutôt son œuvre comme en apporte notamment la preuve son *Historia imperia y cesárea* ; sur cette œuvre et la mobilisation de sources antiques, cf. CHAULET, 2010.

¹⁸⁰ MEXÍA [1540], 1989, *Introducción*, p.59.

¹⁸¹ Cette parenté n'avait pas échappé à Arce Menéndez qui l'évoque d'ailleurs dans sa thèse ; cf. ARCE MENÉNDEZ, n. 36 p.580.

¹⁸² SFGDO, 2004, p.302.

Mais il y a plus encore. La confrontation des titres de ces deux ouvrages de Figueroa laisse entrevoir des correspondances au niveau de leur construction tout en présentant quelques dissemblances. Observons plutôt :

Varias noticias importantes a la humana comunicación

Advertencias utilísimas a la vida humana

Dans chacun de ces deux titres, on retrouve deux groupes nominaux connectés entre eux par la préposition « a » et qui mettent à profit des éléments assez similaires tant sur le plan de leur nature grammaticale que sur le plan sémantique. Ce phénomène est plus aisément observable dans la deuxième partie de ces titres où l'auteur a exclusivement procédé à une inversion de la place de l'adjectif « humana ». Pour la première partie de ces titres, même si la construction présente des similitudes, la substitution du terme « advertencias » par le terme « noticias » n'est pas dénuée de conséquences : en effet, « advertencias », qui dit la mise en garde, semble placer d'emblée *El Pasajero* dans une dimension plus pragmatique, l'orienter vers un faire (voire un faire-faire) comme le confirme, de fait, l'emploi de l'adjectif « útil », qui plus est sous sa forme superlative, puisque rappelons-le, cet adjectif provient du latin *utilis* qui désigne quelque chose d'avantageux, de profitable mais aussi qui sert à quelque chose. Force est de nuancer toutefois¹⁸³ quelque peu en rappelant, avec Mercedes Alcalá Galán, que dès la deuxième partie du XVI^e siècle :

(...) cada vez hay un grado menor de justificación del tono de divertimento de estas obras; se da un curioso cambio en el concepto « utilidad »: termina siendo « útil » aquello que es simplemente grato¹⁸⁴.

Importare, en revanche, se réfère davantage à ce qui suscite l'intérêt. Par ailleurs, « noticias » relève plutôt de la divulgation d'informations puisque l'origine de ce substantif se trouve dans *cognitio*, l'étude, la connaissance mais aussi dans *notitia* qui, dans son sens premier, est synonyme de savoir mais qui, dès le VI^e siècle après JC, voit son sémantisme élargi à « une série d'éléments analogues ». Or, le contenu même

¹⁸³ Il convient de rappeler qu'un objectif de contrôle était sous-jacent à cette volonté de distraire le peuple. Grâce au plaisir ainsi suscité, le peuple ne se révolte pas. En distrayant le peuple, on évite précisément qu'il ne le fasse comme l'atteste la citation suivante : « Mis en série, ces textes signalent que le XVII^e siècle n'ignore pas que l'expérience théâtrale excède la fiction rhétorique (modèle #1) qui, elle, occulte les effets de propagation propres à la dimension publique de la représentation. Deux compréhensions de la communauté théâtrale se concurrencent alors au sein d'une conception similaire d'un public pluriel assemblé par ses émotions. Tandis que pour les adversaires du théâtre, le collectif créé menace l'ordre politique, les partisans y voient un ensemble harmonieux, doté d'une vertu consensuelle et créateur de valeur esthétique. » GUYOT ET THOURET, 2009, p.225.

¹⁸⁴ ALCALÁ GALÁN, 1996, p18.

de *Varias noticias* qui regorge d'informations sur les Chinois ou sur d'autres peuples¹⁸⁵, ainsi que sa composition, semblent corroborer cette interprétation. *Varias noticias* mobilise une forme d'exotisme qui témoigne de l'évolution connue par la miscellanée entre le XVI^e et le XVII^e siècle¹⁸⁶, un peu sur le modèle des cabarets de curiosités. Cette introduction de données relatives à d'autres peuplades était déjà présente dans *El Pasajero* mais de façon plus anecdotique. L'œuvre présente à la fois des caractéristiques propres aux miscellanées du XVI^e telles que la présence d'éléments exotiques. Ceux-ci rappellent la coloration fantastique d'ouvrages comme la *Silva*. Mais *El Pasajero* possède d'autres traits représentatifs, quant à eux, des miscellanées du XVII^e. Ces dernières, d'après Jonathan Bradbury, se caractérisent plutôt par une alternance d'érudition et de récits de fiction. L'influence des premières miscellanées est observable dans *El Pasajero* notamment à travers des allusions aux Chinois mais aussi aux Perses comme l'attestent les passages reproduits ci-après :

Los chinos obligan a que siga el hijo la ocupación del padre, por la afición que se imagina cobró al gremio con la comunicación; son por eso habilísimos en lo que profesan¹⁸⁷.

Los persas no consentían a sus hijos chismes ni mentiras, instruyéndolos de continuo en ser callados, honestos, y en decir verdad¹⁸⁸.

La présence de ces éléments exotiques associée à la mobilisation de matériaux littéraires variés¹⁸⁹ tend à confirmer l'analyse proposée par Bradbury sur la position de charnière occupée par *El Pasajero*.

El Pasajero mobilise donc, conformément aux canons esthétiques de l'époque, des thématiques et des formes très différentes qui lui confèrent son allure bigarrée. Cette spécificité est également remarquable pour la question du genre dans la mesure où l'œuvre présente des caractéristiques qui relèvent de genres différents : dans le cas de

¹⁸⁵ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.49 : « Los Chinos gente remotísima de nuestro hemisferio, insignes en policía, admirables en riquezas, ejemplares en documentos, cuyo gobierno en todo lo que no es religión, debería ser imitado de todos; tanto resplandecen allí las obras de caridad, tanto las operaciones del bien público; con estar envueltos en infinidad de errores en razón de sus falsos ídolos, todo se atropella, todo se postra en llegando a nombrar a Dios.»

¹⁸⁶ Au XVI^e siècle, on le sait, les miscellanées faisaient plutôt la part belle aux éléments qui relevaient du *curioso* voire du fantastique.

¹⁸⁷ SFGDO, 2004, p.45-46.

¹⁸⁸ SFGDO, 2004, p.346.

¹⁸⁹ Au-delà de cet idéal de *varietas* qui semble présider à la rédaction de l'ouvrage de Figueroa, *El Pasajero* présente également des caractéristiques stylistiques qui le rattachent à la tradition des miscellanées. Il en sera question dans la dernière partie de cette étude. Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre I, « B.2. Un édifice textuel savamment agencé », p. 351-370 et plus particulièrement « 2.1. La dette envers l'hypotexte mexicain », p. 351-354.

El Pasajero, l'on peut légitimement parler de « genre < de travers >¹⁹⁰ », dans la mesure où la transgénéricité intrinsèque de cet ouvrage vient alimenter la création littéraire. Cette analyse se propose d'ailleurs d'étudier ces différents chemins de traverse dont la résultante est le texte *pasajero*. Le texte figuéroen, tout en passant d'un genre à l'autre, constitue un ensemble harmonieux qui naît précisément de la combinaison de plusieurs éléments disparates. Il semble d'autant plus indispensable d'étudier la mise en œuvre de cette technique d'écriture afin de montrer en quoi le texte figuéroen est *pasajero* comme nous invite à le penser le titre même de l'œuvre qui constitue, en ce sens, un véritable programme de lecture.

C. El Pasajero : advertencias utilísimas a la vida humana. **Réflexions autour d'un titre**

Avant de mener une étude plus approfondie des rapports entre emprunts, réécriture et création originale, un retour sur le titre, pour le moins, énigmatique de cet ouvrage, s'impose. Cette appellation, quelque peu ambiguë, qui fait intervenir l'article défini sous sa forme masculine suivi d'un substantif, n'est pas sans rappeler, au demeurant, celles d'un ensemble d'œuvres également publiées au Siècle d'Or et qui partagent certaines similitudes de forme ou de contenu avec l'ouvrage de Figueroa. A titre d'exemples, on citera *El Scholástico*, *El Crotalón*, *El Cortesano*, *El Galateo español* ou encore *El héroe*, *El Discreto* et *El Criticón* dans une liste qui ne prétend nullement à l'exhaustivité.

El Cortesano et *El Galateo español* se distinguent des autres œuvres citées en exemple en ce sens que ce sont des adaptations ou des traductions réalisées à partir de compositions rédigées initialement en italien alors que chez Villalón ou Gracián, l'espagnol est la langue originale. La parenté idéologique entre ces œuvres, qu'elles soient italiennes ou espagnoles, n'en reste pas moins vraie. Qui plus est, compte tenu de l'influence de l'Italie dans la pensée de Figueroa, la mise en regard entre la prose figuéroène et ces ouvrages, ne peut que se révéler porteuse.

La première interprétation, couramment reprise par la critique, consiste à voir, dans ce titre, un effet d'annonce sur la position de choix dont jouit le personnage du Docteur dans l'interlocution. Il s'agit, par conséquent, d'un moyen de configurer une

¹⁹⁰ MONCOND'HUY & SCEPI, 2007.

première grille de lecture qui vise à singulariser l'un des personnages en l'érigeant en archétype du passager. La réflexion de Michel Camprubi, selon qui, en grammaire, le système des articles repose sur une opposition entre l'article défini et l'article indéfini, tend d'ailleurs à confirmer une telle interprétation puisque, rappelons-le, là où l'article indéfini « extrait, d'un Ensemble¹⁹¹ donné, un élément qui est ainsi isolé, individualisé, le recours à l'article défini nous situe « d'emblée au stade de l'unique »¹⁹². Ce premier champ interprétatif selon lequel Figuroa prétend, par l'entremise du syntagme titulaire, élever le Docteur au rang de parangon du voyageur, est très séduisant. Une rapide lecture de l'œuvre permet d'ailleurs d'identifier de multiples éléments qui viennent corroborer cette thèse. On signalera, en premier lieu, l'aura de mystère qui flotte dès l'introduction autour du personnage du Docteur et qui suscite rapidement la curiosité de ses compagnons. Pour mémoire, cette curiosité qu'éveille le *letrado* et qui sert de prétexte à l'instauration de la situation d'interlocution est totalement conforme à la tradition du genre dialogué. D'emblée, le personnage du Docteur se définit par sa singularité, une singularité que confirme une série d'éléments. Ainsi, son expérience de l'Italie (et du voyage en général) est-elle mentionnée dès la première réplique alors que l'introduction fait état de son absence d'émotion au moment du départ et de l'absence de motivation claire à son exil. La thématique du voyage est, du reste, très subsidiaire dans l'œuvre : un ensemble de motifs tels que celui de l'*Homo Viator* sont immanquablement convoqués mais le voyage reste avant tout un prétexte, un cadre purement formel propice à l'échange. Les preuves les plus manifestes de cette dématérialisation du voyage sont bien évidemment l'absence quasi-totale de références aux espaces traversés et le fait que les voyageurs n'atteignent jamais l'Italie qui constitue pourtant le but ultime du périple. En ce sens, *El Pasajero* se distingue nettement des autres œuvres citées plus haut et dont les titres répondaient aux mêmes caractéristiques formelles. Pour ne citer qu'un exemple, *El Cortesano* édicte une série de conseils adressés au courtisan précisément. Dans le parcours du texte, l'Italie est l'espace référé à atteindre mais le lecteur ne l'atteint jamais vraiment puisque celui-ci quitte le texte au moment où les personnages arrivent à Barcelone et s'apprêtent à embarquer. La thématique du voyage n'étant traitée que de manière tangentielle dans l'ouvrage de Figuroa, tout porte à croire que le syntagme titulaire n'entretient que des

¹⁹¹ Michel Camprubi orthographie systématiquement ce terme avec une majuscule dans cette partie.

¹⁹² CAMPRUBI, 2001, p.12.

liens très ténus avec elle et il convient, sans aucun doute, de donner une signification beaucoup plus vaste au titre de l'œuvre.

De fait, un retour sur l'étymologie du substantif *pasajero* ouvre des champs interprétatifs nettement plus amples. En effet, Corominas met en avant la parenté sémantique entre « pasajero » et « paso » qui viennent tous deux du latin *PASSUS*, -*ŪS*. Corominas précise, au-delà de son évident sens premier de mouvement des pieds, qu'il peut être entendu comme « acción de pasar », « lugar por donde se pasa ». C'est également ce que vient confirmer le dictionnaire Covarrubias. Dès lors, une seconde interprétation, nettement plus riche, émerge : par le syntagme titulaire, c'est l'ouvrage lui-même qui est érigé en lieu de passage. L'article défini masculin singulier « el » renvoie donc bien au livre et pas au personnage. En ce sens, il est remarquable que le terme *pasajero* soit presque totalement absent de l'espace textuel après son utilisation dans le syntagme titulaire. On ne le retrouve qu'en deux occasions dans le texte et ces deux occurrences sont situées dans le dernier quart de l'ouvrage. Ainsi réapparaît-il tout d'abord dans l'*alivio* VIII dans le dernier vers d'une composition poétique déclamée par le Maître sur laquelle se clôt le chapitre :

Lince atalaya, amor, no errante y ciega
eres reinando, y de terribles freno:
hielo y ardor engendras en un seno
donde, si éste perturba, aquél sosiega.
Lloré, sufrí; ya mi venganza llega;
ya saludable antídoto al veneno,
pues Nise amante, por desdén ajeno,
ya el Abril de su rostro turba y riega.
Las alas desplegué de mi deseo;
mansa cordera amé, volviose tigre;
ya gime blanda, cuando elijo Loto.
Amor, pues fulminaste igual Tifeo,
la nave Desengaño no peligre:
tu **pasajero** soy; sé mi piloto¹⁹³.

Il est utilisé encore une fois dans le dernier chapitre, sous sa forme plurielle cette fois-ci, dans un contexte d'emploi assez galvaudé. Dans une diatribe contre la malhonnêteté des « abogados, escribanos y procuradores », il est associé à l'idée de danger que symbolise communément la mer :

Con su saber aseguran los **pasajeros** de los peligros del mar, ocultas
rocas y bajíos¹⁹⁴.

¹⁹³ SFGDO, 2004, p.341.

¹⁹⁴ SFGDO, 2004, p.393.

En revanche, le verbe « pasar » traverse l'ensemble du texte plaçant dès lors celui-ci dans le domaine de l'action, du faire puisque le verbe dit l'acte dans un énoncé¹⁹⁵. Le texte semble par conséquent doté de protagonisme ou tout au moins d'une capacité à agir¹⁹⁶. Au regard de tous les éléments qui viennent d'être énoncés, il est tentant d'affirmer que ce *pasajero* est une allusion au texte lui-même. C'est ce que confirme d'ailleurs, un élément volontairement passé sous silence jusqu'à présent, à savoir le sous-titre de l'ouvrage. Force est de préciser que le titre de l'autre œuvre de Figueroa qui se présente sous forme dialoguée, *Pusílipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo*, présente quelques similarités mais sans pour autant mobiliser exactement le même système de références car ces deux œuvres répondent, à notre avis, à des objectifs bien différents. L'effort de contextualisation est plus grand même si, dans cette œuvre aussi, le dialogue et la réunion servent de pur cadre fictionnel. Lieu (*locus amoenus*) et contexte restent conventionnels, topiques mais l'accent n'est pas mis sur les mêmes éléments : c'est le Pusílipo, lieu où est enterré Sannazzaro, nous l'avons dit, qui est mis à l'honneur dans une œuvre qui va d'ailleurs accorder une place nettement plus considérable aux compositions versifiées dont le nombre passe quasiment du simple au double...¹⁹⁷. D'ailleurs, la présence du terme « ratos » dans le titre tendrait plutôt à placer *Pusílipo*, dès le paratexte, du côté de la littérature de divertissement que de celui du didactisme, en convoquant toute une tradition de textes qui mettent l'accent sur ce concept de divertissement¹⁹⁸. Cette notion apparaissait du reste déjà dans *El Pasajero* dans l'introduction mais où elle était davantage associée au repos qu'à l'échange¹⁹⁹. L'intuition qui consiste à voir dans le vocable *pasajero* une

¹⁹⁵ SAUVE, 1997, p.84.

¹⁹⁶ Sur la fonction structurante du verbe *pasar* et sur ses implications sémantiques, cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre III, « B. Le motif du passage et ses différentes déclinaisons », « 1. Le lexique du passage », p. 447-453.

¹⁹⁷ AYALA, 1980, p.355 : « Il convient toutefois d'ajouter une remarque à ce décompte. *Pusílipo* alterne les instants de conversation sérieuse et les moments de détente. Ces derniers sont représentés par de nombreux poèmes qui sont l'œuvre des 4 personnages ou qu'ils répètent lorsque leur chant parvient jusqu'à eux depuis les felouques où dames et gentilshommes se délassent. Cela aboutit à un total de 1869 vers recouvrant des genres variés, où les sonnets, -qui sont les plus nombreux (58)-, voisinent avec des romances (824 vers), des octavas, liras et décimas. On ne comptera pas ici 7 strophes de Góngora citées par Rosardo dans sa louange du poète de Cordoue. »

¹⁹⁸ LASPÉRAS, 1987, p.66 : « En Espagne, de la fin du XVe au milieu du Vie, le public de lecteurs espagnols fut avant tout nourri de la truculence des *Facéties* du Pogge et du *Décameron*. A partir de la seconde moitié du XVIe, l'influence italienne qui s'étendait aux domaines commerciaux et culturels accéléra le phénomène des traductions jusque vers 1590. (...) Comme le signifient les titres des ouvrages traduits, les termes relevant de l'activité ludique qui consiste à raconter des récits plaisants ont été conservés : « entretenimiento », « ratos », « horas de recreación ».

¹⁹⁹ SFGDO, 2004, p.9; cf. *Supra*, Première partie, chapitre I, « B. *El Pasajero* dans le panorama littéraire de l'époque », « 2. Du dialogue dans *El Pasajero* » p. 52-53.

référence au texte lui-même se voit, de fait, confirmée par une résolution formulée par Don Luis à l'issue de l'exposé que le Docteur consacre à Naples. La parenté idéologique entre l'intervention du jeune soldat et le sous-titre de l'œuvre ne fait pas l'ombre d'un doute. Le lecteur constate rapidement la présence de deux occurrences du substantif « advertencias ». On y observe aussi aisément une réminiscence de l'expression « vida humana » dans l'emploi des verbes « valerse » et « proceder » ainsi que dans le recours à l'adjectif « práctico » qui disent tous les trois l'activité, l'expérience. L'intervention du jeune homme est reproduite ci-après :

No dejaré de conseguir **crecida utilidad** de tan prudentes **advertencias**. Dellas **me valdré** en las ocasiones, **procediendo** más como **soldado práctico** que nuevo²⁰⁰.

Au-delà de la réutilisation évidente du terme « advertencias », un écho s'instaure entre ces deux éléments de l'ouvrage par l'entremise de l'expression « crecida utilidad ». En effet, le sème de l'utilité mobilisé dans le sous-titre par le recours à l'adjectif à la forme superlative « utilísimas » trouve son pendant dans l'énoncé prononcé par Don Luis à travers l'emploi du groupe nominal « crecida utilidad » où la disparition du suffixe à valeur superlative est contrebalancée par l'usage du participe passé employé comme adjectif « crecida ». Un commentaire s'impose quant à cet emploi du participe passé : on rappellera avec Bénaben²⁰¹, que la nature intrinsèque du participe passé est précisément d'exprimer l'accompli. Or, il peut sembler à première vue, étrange que cette notion rétrospective figure ainsi au début de l'œuvre : le texte semble promettre dès son début un accroissement de savoir pratique mais le recours au participe passé semble poser cet accroissement comme déjà réalisé. Cette utilisation tient peut être au fait que l'expérience et les connaissances que prétend transmettre le personnage du Docteur sont elles déjà acquises, de fait, par ce dernier. C'est d'ailleurs pour cela qu'elles vont lui permettre de former ou tout au moins d'informer ses interlocuteurs. Néanmoins, une remarque s'impose à nous : malgré son statut de meneur de l'interaction, le Docteur va aussi être amené à reconsidérer certaines de ses prises de

²⁰⁰ SFGDO, 2004, p.34.

²⁰¹ BENABEN, 2002, p.157 : « Avec le participe passé l'événement est entièrement achevé, accompli. Contrairement au gérondif, il est homogène. Il ne comporte aucune part d'accomplissement. Aucune perspective, aucun devenir ne s'offrent à l'action. L'action ayant pris fin, le participe passé a une valeur perfective et il sera apte à dire l'antériorité : Pasado el puente verá Ud. Una casa muy grande »

positions²⁰². S'il reste ferme sur la question de la *comedia*, il finit par encourager Don Luis à réaliser son projet de s'adonner à la littérature :

Así, considerando vuestro talento, no sólo tengo por ocupación loable la de escribir tal vez, sino que me parece os corre obligación de soltar casi jamás la pluma. No por eso dejo de confirmar de nuevo convenir escusar la continuación de componer comedias, por las causas que apunté arriba, y también porque vuestro estilo excede en alteza al común scénico, que es forzoso quedar ratero cuando más se pretendiere remontar²⁰³.

En ce sens, c'est la découverte des compositions de Don Luis et par conséquent l'échange qui conduisent le Docteur à remettre en cause sa décision. Le cas du Maître, de Don Luis et d'Isidro est, bien entendu, différent dans la mesure où c'est l'expérience hors texte, à venir car non vécue encore, qui est censée déboucher sur un changement. Pour en revenir au sémantisme de *crecida*, ce terme, on le sait, dit l'augmentation voire la grandeur, le succès si l'on s'en réfère à son étymologie latine puisque *creresco*, *crecere*, dans la seconde acception qu'en propose Manuel de Valbuena dans son *Diccionario universal latino-español*²⁰⁴ signifie « Engrandecerse, ascender, subir á mas alto grado, enriquecerse, crecer en dignidad ». « Crecida », dans l'intervention de Don Luis, entre donc en résonance avec l'adjectif « utilísimas » qui vient qualifier les recommandations incluses dans le texte. Le sémantisme riche de « crecer » rejailit sur l'ensemble des conseils adressés à Don Luis, à Isidro et au Maître, bien que dans une moindre mesure, mais aussi et surtout au lecteur. L'agent qui va assurer cette transmission de connaissances est le Docteur certes mais il n'est pas excessif de considérer que c'est le texte dans son ensemble qui joue ce rôle. À noter que le *Gaffiot* ouvre des champs interprétatifs séduisants sur ce point. Il y est précisé que ce verbe peut également vouloir dire « grandir en considération, en puissance » voire « devoir son élévation à quelqu'un ». Au niveau premier de l'échange ce « quelqu'un » est bien évidemment le Docteur mais au niveau méta-textuel ou peut-être devrions-nous dire intertextuel, se situe un enjeu majeur de la structuration de *El Pasajero*. En effet, les travaux de Jean-Marc Pelorson ont montré que la présentation de l'Italie est une reprise

²⁰² On reviendra d'ailleurs sur cette question dans la troisième partie de la présente étude. Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre III, « C. *El Pasajero* : une œuvre littéraire de l'« entre-deux » », « 1. Le passage vers de nouvelles formules littéraires », p. 459 et ss.

²⁰³ SFGDO, 2004, p.118.

²⁰⁴ VALBUENA, 1822, p.199, [disponible sur <https://play.google.com> ; date de consultation 17 septembre 2017]

des écrits du Piémontais Giovanni Botero²⁰⁵. De ce fait, les *advertencias* renvoient à un savoir textuel, livresque dont *El Pasajero* se nourrit à l'instar de ce que l'on peut observer notamment dans *El viaje entretenido*²⁰⁶ de Rojas ou encore chez Collazos²⁰⁷.

Au chapitre IV, un procédé similaire est mis à profit dans une intervention prise en charge cette fois-ci par Isidro qui s'exclame :

¿Qué debo hacer sino darne infinitos parabienes de haber tenido tanta suerte, que en esta junta se tratasen **avisos tan importantes a la vida política** y se introdujese tan prudente institución **para reglar y enderezar bien las costumbres**?²⁰⁸

L'expression « para reglar y enderezar bien las costumbres » employée par le personnage de l'artisan trouve indéniablement un écho dans celle qui était utilisée dans l'adresse au lecteur : « reformación de costumbres ». Ces expressions entrent, de plus, en résonance avec d'autres extraits de *El Pasajero* qui revêtent des accents *arbitristas*. Le but des *arbitrios* était précisément et exclusivement, on le sait, d'alerter le monarque et ses conseillers sur la crise que traversait le royaume, d'où leur ton alarmiste. L'œuvre de Figueroa, quant à elle, dénonce certes les travers de la société de l'époque, mais elle n'en reste pas moins une œuvre littéraire. *El Pasajero* répond en cela à un objectif différent à savoir proposer un mode de vie vertueux là où les *arbitristas* suggèrent des solutions économiques, juridiques, politiques concrètes qui les poussent à noircir le tableau de départ pour justifier la proposition de solutions souvent radicales et parfois même un peu folles. Le texte de Figueroa est jalonné d'allusions aux saignées qu'effectuent les financiers étrangers dans les bourses nationales²⁰⁹ et au dépeuplement du pays. Le Maître se plaint d'ailleurs ouvertement de cet état de fait dans l'*alivio* I. A

²⁰⁵ PELORSON, 1980, p.356 : « Or, nous avons découvert que la majeure partie des indications de Suárez de Figueroa est empruntée ... à une géographie universelle : aux Relazioni Universali du Piémontais Botero. »

²⁰⁶ MALPARTIDA TIRADO, 2005, n. 68 p.122-123 : « J.B Avalle Arce ha confirmado lo que Ressot intuía: la descripción de ciudades que realiza Rojas se apoya fundamentalmente en material libresco, ya que incluye pasajes casi idénticos de *Libro de grandezas y cosas memorables de España* (1548) de Pedro de Medina. »

²⁰⁷ Une nuance demande à être apportée néanmoins : chez Rojas et chez Collazos, les descriptions qui sont faites concernent les villes dans lesquelles interagissent les locuteurs alors que chez Figueroa, l'Italie décrite n'est pas un espace traversé. Conformément à la tradition du dialogue, le lecteur < assiste > à un périple dématérialisé qui n'a, bien évidemment, rien de commun avec la littérature de voyage.

²⁰⁸ SFGDO, 2004, p.160.

²⁰⁹ On citera à titre d'exemple un extrait de l'*alivio* I qui montre que, dès les premières pages de l'ouvrage, l'évocation des commerçants étrangers donne lieu à une mise en accusation : « Los portugueses llevan conocidas ventajas a todos los hombres de negocios que residen en España; y si se cumpliese con ellos, no tiene duda sino que parecerían superfluas las inteligencias de cualesquier estraños, con utilidad, por lo menos, de que todo el dinero se quedaría en nuestra patria.» SFGDO, 2004, p.22-23.

la suite d'un commentaire d'Isidro sur le nombre important d'Espagnols qui vivent à l'étranger, il s'exclame :

Y aun ésa es la causa de estar España tan desierta. Tantas y tan remotas empresas como se le ofrecen la van cada día enflaqueciendo, quedándose en las ciudades solamente las mujeres. Salen todos los años muchos millares de hombres en el verdor de la edad, para no volver de ciento diez, y de éstos, casi los más, viejos y estropeados. Así viene a quedar la provincia no sólo huérfana de los mismos, sino también de los que pudieran nacer por su respeto²¹⁰.

Pour sortir l'Espagne de l'impasse, certaines mesures spécifiques ou techniques sont prodiguées dans *El Pasajero*²¹¹ sans pour autant jouir de la même présence dont elles bénéficient chez un Liñán y Verdugo par exemple et chez bien d'autres auteurs de l'époque²¹². Mais chez Figueroa, au-delà de ces considérations plus techniques, une solution semble primer : renouer avec un modèle de vie plus vertueux et attribuer les postes en fonction des mérites de chacun sont, de toute évidence, des propositions qui reviennent de façon presque obsessionnelle dans l'espace textuel. Ainsi, dans les propos du Docteur introduits ci-dessous, retrouve-t-on une opposition récurrente dans le texte figuéroen entre faveur et mérite :

DOCTOR. No me desagrada ese conocimiento; mas, por otra parte, réplica tiene vuestra proposición. Al cómo se puede sacar a luz historia acertada sin los requisitos de arriba y sin papeles, respondo que como la sacan otros muchos: sin ellos. ¿Hállase cosa tan estéril como casi todas las de España, y, en particular, modernas? Parece andan buscando aposta para este fin los que menos saben, los menos graves y suficientes, los a quien **presenta sólo el favor, no sus letras y capacidad**²¹³.

La convergence des problématiques et des perspectives entre l'œuvre de Figueroa et les mémoires des *arbitristas* est aisément observable. Ces écrits sont eux aussi fortement imprégnés d'une conscience de crise. La prégnance de cette thématique est plus particulièrement perceptible sur le plan lexical à travers l'emploi commun de termes tels que « advertencias » et « avisos » comme dans les *Remedios y advertencias* formulés par Lope de Deza dans la troisième partie de son *Gobierno político* (1618) ou antérieurement (1583) chez Luis Valle de la Cerda et ses *Avisos en materia de Estado y*

²¹⁰ SFGDO, 2004, p.37.

²¹¹ SFGDO, 2004, p.92 : « DOCTOR. Si se alentarán los libreros españoles y se diera cumplido favor a las empressas, en ninguna parte de Europa se hicieran impresiones de menos erratas, ni más lucidas. Así se escusarán las venidas de estranjeros, que, codiciosos sobremana, introducen cuantos libros les piden, sean o no prohibidos; con que se seguiría también el ahorro de mucho dinero que se saca de España para jamás volver a ella.»

²¹² GONZALEZ RAMIREZ, 2010b.

²¹³ SFGDO, 2004, p.74.

Guerra. Or, comme on vient de le voir, on retrouve justement chez Figueroa ces mêmes vocables. Ainsi, le lecteur perçoit-il inévitablement une réminiscence du sous-titre « advertencias utilísimas a la vida **humana** » dans le groupe nominal « avisos tan importantes a la vida **política** », « avisos » étant un synonyme du substantif « *advertencias* » avec lequel il apparaît d’ailleurs en concomitance dans la définition qu’en propose Covarrubias :

ADVERTIR Del verbo Latino, advertere, ad aliquem locum vertere: volverse hazia algun lugar: transfierese al animo, quando con la consideración nos volvemos a considerar alguna cosa, y a discurrir sobre ella. Advertir a otro es avisarle para que pare mientes en alguna cosa (...)
Advertencia, el **aviso** que se da²¹⁴

Du fait du sémantisme beaucoup plus riche dont jouissait l’adjectif « **política** » à l’époque, son usage entre indiscutablement en résonance avec celui de l’adjectif « **humana** » présent dans le sous-titre²¹⁵. Il est intéressant que dans les deux cas, ce soient les personnages qui reçoivent les savoirs et qui sont consacrés dans un statut de réceptacles des connaissances, qui prononcent de tels énoncés. De plus, il ne semble pas excessif de voir une intentionnalité dans cette utilisation commune du terme « advertencia » que l’on trouve à la fois dans le texte littéraire et dans le paratexte, soit au seuil de la fiction. Ainsi, *El Pasajero* met-il en place une sorte d’identification voire de va-et-vient entre les personnages récepteurs des enseignements exposés dans le discours pris en charge par les meneurs de l’interaction et le récepteur de l’œuvre littéraire, à savoir le lecteur.

Il est d’ailleurs d’autant plus fondamental que ce jeu – voire ce « passage »- soit en partie assuré par la répétition du terme « advertencia » qui est un terme essentiel du fait de sa présence dès le titre mais aussi dans les dernières lignes de l’ouvrage :

Habiéndome, pues (lejos de toda presunción, sólo con intento de obedecer), tocado el apuntar las precedentes **advertencias**, será forzoso ponerles fin, por la presteza con que se ordena nuestra partida, pidiendo se escusen las faltas y se admitan los deseos de acertar, siquiera en alguna cosa²¹⁶.

²¹⁴ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.71.

²¹⁵ C’est particulièrement vrai dans le cas de la pensée aristotélicienne dont l’influence dans l’idéologie figueroène (et du Siècle d’Or) a été démontrée en bien des occasions par la communauté scientifique notamment par Isabel López Bascañana à qui l’on doit l’heureuse expression de *preceptista aristotélico a la deriva*. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 1988, *Introducción*, t.1, p.27.

²¹⁶ SFGDO, 2004, p.423.

Sa prééminence est également perceptible dans sa fréquence d'utilisation. On ne dénombre certes que 20 occurrences du substantif « advertencia » mais ce n'est pas tant la quantité en elle-même qui importe ici mais plutôt la façon dont ces 20 occurrences traversent l'espace textuel. En effet, non seulement *advertencia* figure dans le syntagme titulaire mais il est de plus employé dans tous les chapitres qui composent *El Pasajero* comme le laisse transparaître le tableau suivant :

	ALIVIOS	CITATIONS ²¹⁷	PERSONNAGES
1	I	No dejaré de conseguir crecida utilidad de tan prudentes advertencias . Dellas me valdré en las ocasiones, procediendo más como soldado práctico que nuevo. (p.34)	Don Luis
2	I	ISIDRO. No es pequeña felicidad ésa; que produce penalidad proceder de contino con advertencias . (p.36)	Isidro
3	II	Mas cuando os faltara caudal de advertencias , ¿quién mejor que el Maestro os pudiera enriquecer dellas, pues sus letras y virtud le habilitan en toda perfección? (p.49)	Docteur
4	II	Cubrióseme de colores el rostro; impidió la vergüenza las palabras por un rato; al fin, le sinifiqué (<i>sic</i>) evitase otra vez igual amenaza, puesto que podría más conmigo una razón de advertencia que el temor de aquel deslumbramiento. (p.55)	Don Luis
5	II	Entiendo sería bien dictar algún volumen de cartas, juntamente con algunas advertencias y avisos de Corte. Si os agradase este empleo, se podría exagerar en su principio cuán importante ocupación sea la que trata de informar hombres nuevos en puntos tan peligrosos, en materias tan difíciles. (p.75)	Docteur
6	II	DON LUIS. Dios os consuele en vuestras melancolías. Vuelto me habéis el alma al cuerpo. Inviolable ley será para mí tan próvida advertencia . (p.83)	Don Luis
7	III	En confirmación desta advertencia , y de las veras con que la forma la voluntad, quiero, las veces que como ahora sestearemos en las posadas, comunicaros también algunos de los versos que como primicias de mi corto ingenio ofrecí a las Musas en mis verdes años. (p.119)	Docteur
8	III	Al son deste tamboril comenzaron a bailar los demás, despidiendo de sí tan espeso granizo, que en grande rato fue forzoso sirviese mi limpieza y aseo de blanco de sus tiros, sin poderme valer de alguna retirada: con tan notable advertencia me tenían impedidos los pasos. (p.124)	Maître
9	III	Débese, por tanto, limpiar primero el vaso del corazón, para que la lengua sea órgano conveniente de las divinas	Maître

²¹⁷ Toutes les citations ne jouissant pas d'un intérêt analogue pour notre propos, seules celles qui se distinguent par un code de couleur feront l'objet d'un commentaire.

		alabanzas y humanas advertencias . (p.140)	
10	IV	Es más segura la que se contrae entre iguales, siendo siempre sospechosa la de los más poderosos, donde la eminencia de uno y la sujeción de otro antes engendran obsequio y lisonja que advertencia y desengaño. (p.154)	Maître
11	V	También requiere singular advertencia el modo de enviar el billete, reparando sea la persona a quien se cometiere el cargo leal, astuta, prevenida, disimulada y suficiente para dar industriosa salida y color en ocasión de cualquier peligro. (p.198)	Docteur
12	VI	Aprovéchome de sus advertencias cuanto a la brevedad desta vida, y cuanto a enfrenar deseos, no excluyo sus consejos saludables. (p.273)	Docteur (ermite)
13	VII	Riose de mis advertencias , diciendo: —¿No digo yo que aún no ha perdido las mañas? (p.302)	Docteur (Juan)
14	VII	DOCTOR. En suma, no nací para estar siempre en los estribos de semejantes dobleces y advertencias . (p.330)	Docteur
15	VIII	Si os acordáis, consistió en algunos avisos y advertencias , por cuyo medio debía ser con suavidad introducido en el número de nobles, llamados comúnmente caballeros. (p.337-338)	Isidro
16	IX	Mas también en esta parte conviene no carecer de advertencia .(p.343)	Docteur
17	IX	Ofréceseme, de camino, una advertencia que proponer contra la corriente común de caballeria, que es profesar libertad de ánimo en decir su parecer. (p.368)	Docteur
18	X	Éste es de tanta fuerza, de tan eficaz y excelso vigor, que si bien en llegando el mortal a la caduca vejez se vuelve a la edad pueril, si mientras fuere mozo hiciere costumbre de virtud (dice Aristóteles), aunque por los muchos años falte el sentido, por lo menos queda el hábito de las obras virtuosas, que le reservará de vivir como niño, pues adquirido una vez, nunca viene a menos; advertencia digna de tal varón, monstruo, en fin, de prodigios, y el último esfuerzo y ayuda de la Naturaleza. (p.417)	Docteur
19	X	Habiéndome, pues (lejos de toda presunción, sólo con intento de obedecer), tocado el apuntar las precedentes advertencias , será forzoso ponerles fin, por la presteza con que se ordena nuestra partida, pidiendo se escusen las faltas y se admitan los deseos de acertar, siquiera en alguna cosa. (p.423)	Docteur

L'ensemble des passages soulignés en rouge font intervenir le terme « advertencia » dans un sens voisin de celui qu'il a dans le titre et renvoient donc à la matière textuelle. Deux exemples méritent plus particulièrement qu'on s'y arrête car ils jouissent d'un statut particulier. Il s'agit des citations tirées des *alivios* VI et VII car elles concernent deux personnages qui n'interviennent pas directement dans l'interaction : l'ermite et l'aubergiste Juan. Ces deux témoignages configurent deux postures bien différentes à l'égard des conseils et mises en garde. Juan fait fi des conseils formulés par le Docteur contrairement à l'ermite qui sait tirer profit des enseignements. Mais dans le cas de l'anachorète, il ne s'agit pas de n'importe quelles recommandations puisque ces *advertencias* proviennent de ses lectures comme cela apparaît de manière explicite dans la phrase qui précède immédiatement le passage qui nous intéresse ici :

Tal vez entretengo algunas horas con la provechosa lección de buenos autores, leales compañeros y verdaderos amigos.²¹⁸

Cet extrait constitue donc en quelque sorte une mise en abyme du processus que cherche à mettre en œuvre Figueroa en mettant à la portée de ces lecteurs des extraits d'ouvrages dont sa création littéraire se nourrit. Il y a donc un passage perpétuel entre oralité et écrit, inhérent aux œuvres dialoguées, qui est assuré notamment – nous y reviendrons- par des mises en abyme en cascade²¹⁹. Cet extrait tend donc à confirmer que c'est bien le texte en lui-même qui est *pasajero* : pensé comme une somme d'avertissements, il remotive le sens étymologique de « advertir » (« ADVERTIR Del verbo Latino, *advertere, ad aliquem locum vertere* : volverse hazia algun lugar »). Il est aussi pensé comme une somme d'extraits livresques dont un lecteur averti saura bien évidemment tirer bénéfice en passant de l'un à l'autre, comme sur les pierres d'un gué.

L'acte de lecture et sa mise à contribution dans le processus de création littéraire sous-tendent la composition de l'ouvrage de Figueroa. L'influence d'autres œuvres, de lectures antérieures étant posée clairement dès le paratexte, il convient de se demander comment ces lectures configurent la structuration de *El Pasajero* puisqu'au-delà des questions purement génériques, la pratique généralisée de l'*imitatio* et de l'emprunt est un autre ressort mis en pratique par Figueroa.

²¹⁸ SFGDO, 2004, p.273.

²¹⁹ Sur l'utilisation massive des mises en abyme dans *El Pasajero*, cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre III, « A.2. Les enchâssements et mises en abyme : une autre manifestation de l'« entre-deux » », p.443 et ss.

CHAPITRE II. UNE TRANSTEXTUALITE²²⁰ ASSUMÉE : CITATIONS, IMITATION ET REECRITURE CHEZ FIGUEROA

Le titre d'un récent travail de Flavia Gherardi consacré à *Pusilipo* « Anteponer la imitación a la lección »²²¹ a eu un impact déterminant dans l'évolution de notre recherche dans le sens où l'hispaniste italienne y mettait en évidence la pratique de l'*imitatio* dans la dernière œuvre composée par Figueroa. En effet, une étude minutieuse du texte figuéroen permet de constater que c'est une caractéristique partagée par d'autres publications de l'auteur. C'est également le cas dans *Varias noticias* où comme l'a montré Bradbury, Figueroa introduit de multiples sources²²² dont il ne cite pas forcément la provenance. Mais c'est aussi et surtout une pratique à laquelle il avait déjà recours dans *El Pasajero* où elle se double d'une réflexion théorique sur l'écriture. L'imitation n'est évidemment pas une spécificité de Figueroa mais bien une pratique recommandée depuis la Renaissance²²³. Ainsi, à titre d'exemple, une œuvre comme les *Coloquios de Palatino y Pinciano*, offre-t-elle notamment une réécriture de Plutarque²²⁴. Néanmoins, l'on peut d'emblée entrevoir que la pratique de l'*imitatio* situe le texte figuéroen du côté de la « fiction » plutôt que de celui de la « diction »²²⁵. En ce

²²⁰ Pour mémoire, nous rappelons le sens donné à ce concept par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré* : « Transtextualité, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par " tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes " » ; cf. GENETTE, 1982, p.7.

²²¹ GHERARDI, 2012.

²²² BRADBURY, 2016.

²²³ Sur ce point, cf. CODONER, 1994 p. 34 : « (...) conviene establecer como premisa una distinción obvia, que debe, a pesar de todo, hacerse explícita: existe una profunda diferencia entre lo que entendemos por "traducción" y lo que podríamos denominar imitatio. Dentro de esta última se percibe una gradación que va de la simple inspiración en un «motivo» existente en el original, a la adopción del poema, con traducción parcial del mismo, como punto de apoyo al libre poetizar.»

²²⁴ OCASAR ARIZA, 2014, p.382.

²²⁵ GENETTE, 2003, p.131 : « La distinction entre *fiction* et *diction*, que j'ai proposée voici quelques années, suggérait que la « littérarité » d'un texte de prose peut tenir soit à son caractère fictionnel (un texte de fiction étant *constitutivement* – autrement mais tout autant qu'un poème – qualifié comme œuvre littéraire), soit à l'appréciation positive qu'on porte, pour le redire trop simplement, sur sa forme : littérarité, dans ce cas, évidemment *conditionnelle*, et de motif subjectif – de subjectivité individuelle ou collective. Dans mon esprit, une œuvre était « de diction » lorsqu'elle n'était reçue comme œuvre (conditionnelle) *que* par diction, sans avoir d'abord satisfait au critère objectif et constitutif – poétique ou fictionnel. »

sens, il convient d'opérer, avec Gérard Genette²²⁶, une distinction entre imitation et citation²²⁷, même si toutes deux relèvent de la transtextualité. Dans le deuxième procédé, la dette est reconnue explicitement et le nom de la personne à qui revient l'autorité de la formule est clairement énoncé. C'est d'ailleurs un phénomène que l'on peut également observer dans le texte de *El Pasajero*. Dès les premières pages de *El Pasajero*, la citation ci-après, tirée des *Sentences* de Saint Isidore en offre l'illustration parfaite :

Quizá anteviendo estado tan trabajoso cual éste lo es para un príncipe, escribe el divino Isidoro en el libro tercero de las Sentencias: *Plerumque Rex iustus etiam malorum errores dissimulare novit: non quod iniquitati eorum consentiat; sed quod aptum tempus correctionis expectet, in quo eorum vitia emendare aleat, ve punire*²²⁸. Esto es: "Las más veces un rey justo disimula los yerros de los malos, no por consentir su iniquidad, sino por esperar tiempo acomodado para su corrección, y en que sus vicios puedan recibir enmienda o castigo"²²⁹.

Il ne s'agit là que de l'un des multiples exemples de citations que comporte le texte figueroen. Il convient tout de même probablement de nuancer l'ampleur de celle-ci puisque, on le sait, même si les auteurs du Siècle d'Or espagnol étaient pour la plupart dotés d'une culture remarquable, les catalogues de références n'en restaient pas moins un outil qu'ils utilisaient régulièrement pour composer leurs œuvres²³⁰. Notre intérêt se portera donc plutôt sur les manifestations implicites de la transtextualité²³¹. En ce sens, le statut de *l'imitatio* est totalement différent : via ce procédé, la gageure didactique revendiquée dès le paratexte de *El Pasajero*, semble s'estomper au profit d'une tâche de réécriture qui importe autant sinon plus que les savoirs véhiculés par l'œuvre. Si la

²²⁶ GENETTE, 1982, p.8. Rappelons que pour Gérard Genette, aussi bien la *citation* que le *plagiat* et l'allusion relèvent des pratiques transtextuelles. Néanmoins ce sont des formes plus ou moins explicites ou plus ou moins littérales de ces pratiques de co-présence de plusieurs textes.

²²⁷ Les auteurs de l'époque ne faisaient probablement pas cette distinction vu que la législation sur les droits d'auteur n'existait pas encore et que le concept même restait encore flou.

²²⁸ Nous avons conservé les italiques employées par l'auteur de l'édition de référence.

²²⁹ SFGDO, 2004, p.20.

²³⁰ Les auteurs les plus prestigieux – dont Lope de Vega pour ne citer que lui- avaient eux-mêmes régulièrement recours à ces compilations de citations. Certaines références traversent d'ailleurs les écrits de l'époque. A titre d'exemple, on citera l'évocation d'Homère que Figueroa cite lui aussi : « Alcibiades exclamó contra un maestro que carecía de las Ilíadas de Homero, afirmando no podía saber ni enseñar bien quien las soltaba de la mano. » ; cf. SFGDO, 2004, p.81. Dans *El Pasajero*, on dénombre cinq références à l'auteur grec. Sur l'utilisation d'Homère dans deux dialogues du XVIe siècle, cf. QUERO, 2015.

²³¹ Le lecteur trouvera néanmoins en annexe un tableau faisant état des autorités citées dans *El Pasajero*. Cf. Annexe n°5, p. 498-502. Ce relevé permet notamment d'observer la convergence des références utilisées par Figueroa dans plusieurs de ses œuvres : la présence d'Homère mentionné dans la note précédente se manifeste de façon encore plus prégnante dans *Varias noticias* notamment. Bien que plus anecdotique, l'influence d'Homère est également palpable dans *Pusílipo*. Sur ce cas précis, cf. annexe n°5, p. 500.

teneur didactique est indiscutable, ne serait-ce que par le type de sources auxquelles a recours Figueroa, l'intérêt spécifique porté à l'imitation permettrait de mieux comprendre certaines incohérences entre le discours de principe édicté par le meneur de l'interaction et le comportement que celui-ci décrit dans le récit de ses aventures. Qui plus est, finalement, les interlocuteurs n'expriment pas forcément une volonté de changement par rapport à leurs projets initiaux qui ne sont pourtant pas, nous le verrons, toujours très avouables. Le seul changement réellement palpable au niveau des compagnons de coche du *letrado* concerne leur posture face au départ : alors qu'il était présenté comme un événement subi et une source de souffrance, après que le Docteur a exposé les us et coutumes de leurs destinations respectives, ils affichent une réaction plus positive mais ne renoncent aucunement à retourner en Espagne. Comme on l'a dit, celui qui change de manière plus remarquable au cours de l'échange est précisément le Docteur puisqu'il est amené à nuancer son point de vue²³².

Au-delà de références explicites, la transtextualité se manifeste aussi parfois de manière plus inattendue car elle vient se loger dans les replis du texte. Ainsi allons-nous procéder un peu mécaniquement à une étude lexico-sémantique de quelques mots clé qui vont permettre de mettre en lumière les processus de la transtextualité à l'œuvre dans les profondeurs du texte.

A. Approche lexicale

L'absence totale d'emploi du substantif *diálogo* dans *El Pasajero* a déjà été signalée. Dans une œuvre qui a pour cadre formel un dialogue, cette absence est extrêmement frappante. La régularité avec laquelle revient, en revanche, le terme de *conversación* dont on dénombre une cinquantaine d'occurrences dans le texte figuéroen est tout aussi symptomatique²³³. Le vocable « *conversación* » traverse le texte de *El Pasajero* puisqu'il n'y a pas un seul chapitre dans lequel il n'apparaisse pas²³⁴. La

²³² Cf. *Supra*, Première partie, chapitre I, « C. Réflexions autour d'un titre », p.66 et plus particulièrement la note 202 p.66.

²³³ SFGDO, 2004, p.9, 19, 40, 42, 45, 47, 49 (*2), 51, 52, 58, 75, 119, 122, 139, 152,154, 156, 160, 161, 181 (*2), 198, 199, 203, 206, 217, 264, 274, 276 (*2), 289, 291, 310, 314, 325, 327, 328, 345, 347, 348, 362, 366, 374, 381 (*2), 383, 386, 387, 402, 405, 410, 418, 419, 420, 422.

²³⁴ Cf. *Infra*, « Annexe n°2 : Citations dans *El Pasajero* où figure le terme *conversación* », p. 490-494.

présence de ce terme est nettement plus massive dans *El Pasajero* que dans *Pusílipo*²³⁵ et ce contre toute attente, dans la mesure où c'est le titre de la deuxième œuvre qui fait intervenir ce concept. L'utilisation de ce vocable n'est pas surprenante en soi et ce, pour deux motifs. On le sait²³⁶, la société espagnole de l'époque affectionnait ce type d'échanges qui étaient une pratique sociale courante. Le cadre formel de l'œuvre justifie également son emploi et on le retrouve d'ailleurs souvent chez des auteurs tels que Liñán y Verdugo ou encore Manuel de Faria e Sousa dont les ouvrages présentent des caractéristiques communes à *El Pasajero*. Ainsi en recense-t-on une vingtaine d'occurrences dans la *Guía* dont un extrait est reproduit ci-après :

Y pues otra vez la **conversación** nos ha puesto en las calles de Alcalá, tan cerca de las de Madrid que con menos de media jornada que se camine se puede estar en ellas, prosigamos en la materia que tratábamos antes²³⁷.

Au-delà de cette utilisation massive du terme, il est un autre élément qui mérite d'être signalé par rapport à l'emploi qui est fait du substantif « conversación » chez Figueroa et qui le distingue de l'usage qu'en font ses contemporains. Il faut mettre en relation le recours au vocable « conversación » avec la théorie des emprunts que le Docteur développe dans l'*alivio* II. En effet, en deux occasions (dans les *alivios* II et X), le terme *conversación* est utilisé dans le texte figuéroen pour introduire des extraits empruntés à des ouvrages antérieurs de Figueroa. À ce titre, il est assez remarquable que le fragment où le Docteur souligne l'intérêt d'avoir recours à des emprunts littéraires se situe au milieu de ce chapitre consacré à la littérature ; il en est le cœur même ! De la même manière, il occupe une place fondamentale non seulement dans le discours théorique figuéroen mais aussi dans sa mise en pratique. Pour mémoire, face aux inquiétudes formulées par Don Luis quant à la faible ampleur de ses compositions poétiques, son interlocuteur le rassure en affirmant que :

El Pasajero, alivio II:

DOCTOR (...) Al corto caudal de propias poesías podéis aplicar el suplemento de las ajenas, con que os hallaréis por extremo aliviado. El daño

²³⁵ On compte, dans *Pusílipo*, une quinzaine d'occurrences de ce terme qui est d'ailleurs totalement absent du texte de la cinquième *junta*. Cf. *Infra*, « Annexe n°3 : Citations dans *Pusílipo* où figure le terme *conversación* », p. 495-496.

²³⁶ Henri Ayala fait remarquer, dans sa thèse, que la présence de thèmes communs à plusieurs auteurs d'une même époque incite à penser qu'il s'agissait là de préoccupations d'actualité, dont on s'entretenait dans la rue ou au sein des *Academias* fréquentées par les gens cultivés. Dans ce cas le style dialogué permet précisément de recréer l'animation qui présidait à ces débats politiques, religieux, littéraires ou tout simplement sociaux. AYALA, 1983, p.2-3.

²³⁷ LIÑAN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.93.

consistiera sólo en que vuestro libro fuera como información de letrado: nada propio, todo ajeno; mas, habiendo mucho de casa, ¿qué importa pedir al vecino algo prestado para lucir en semejante fiesta?²³⁸

Chez l'auteur castillan, l'allusion à la « conversación » donne donc précisément lieu à un processus d'intertextualité restreinte dans la mesure où le personnage du Docteur cite un passage tiré d'une œuvre antérieure composée par Figueroa. L'*alivio X* offre un exemple éloquent de cette pratique où les éléments surlignés en jaune permettent de distinguer les modifications minimales apportées au texte d'origine :

El Pasajero, alivio X :

Acuérdome haber apuntado años ha, en otra **conversación** contra la codicia (polilla roedora de las almas, y su más disimulada muerte), **ser** la hacienda muchedumbre de instrumentos que sirven a la vida. **Conviene, según esto, se disponga** su calidad según el menester del hombre. Si se viese un soldado (**dije**) que, sin obrar las armas **que posee**, se ocupase todo en fabricar otras, ¿a quién no causaría risa? Della, pues, son bien dignos los que sin contentarse ni valerse de los que tienen, **ponen suma fatiga en acaudalar más bienes. En esta forma viven engañados, como si los instrumentos no fueran hallados para el arte, sino el arte para los instrumentos; esto es, creyendo no sirva la hacienda para ayuda del vivir, sino el vivir para aumentar la hacienda**²³⁹.

Or, le souvenir de cette conversation passée permet l'introduction d'une citation tirée de... *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* publié, une première fois, en 1613 à la Imprenta Real de Madrid avant d'être rééditée en 1616 au même endroit²⁴⁰. Il s'agit d'un panégyrique réalisé à la demande de la famille Mendoza en l'honneur du Marquis dont l'image, faut-il le rappeler, avait été malmenée par Ercilla dans sa célèbre *Araucana* :

Hechos de don García Hurtado de Mendoza :

Exclúyanse excesos, fenezcan desaforadas imposiciones; y sobre todo, desterrad de vuestros pechos la codicia, polilla roedora de las almas, y su más disimulada muerte. Es la hacienda una muchedumbre de instrumentos que sirven a la vida: conviene pues, sea dispuesta su calidad según el menester del hombre. Si se viese un soldado, que sin obrar las armas (instrumentos de su profesión) se ocupase todo en fabricar otras, ¿a quién no causaría risa? Pues bien dignos della son los que sin contentarse, ni valerse de los bienes que poseen, anhelan por acumular otros. Así **viven engañados, como si los instrumentos no fueran hallados para el arte,**

²³⁸ SFGDO, 2004, p.81-82.

²³⁹ SFGDO, 2004, p.405.

²⁴⁰ L'origine du commanditaire peut expliquer cette réédition en dépit des qualités littéraires restreintes de cet ouvrage qui s'inscrit donc dans une démarche de réhabilitation et qui s'apparente davantage à un récit hagiographique qu'à un document historique.

sino el arte para los instrumentos: esto es, creyendo no sirva la hacienda para ayuda del vivir, sino el vivir para aumentar la hacienda²⁴¹.

La confrontation de ces deux passages permet de constater que Figueroa a introduit une version à peine modifiée d'un extrait du texte de *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*. La minutie qui caractérise l'écrivain castillan dans son processus de création est notamment perceptible dans « años ha » où l'inversion du verbe, quoique très répandue²⁴², de même que sa place dans l'énoncé, permettent d'attirer l'attention sur cet élément. Sur le plan de la fiction, cette expression confère à la fois passé et épaisseur au personnage du Docteur. On ne saurait bien évidemment faire une lecture autobiographique de ces citations. Mais, il n'en est pas moins vrai que ce passage est une citation d'une œuvre parue en 1613 soit 4 ans avant la parution de *El Pasajero*.

Un procédé analogue est mis en œuvre autour de l'emploi du substantif « conversación » dans un extrait de l'*alivio II* où le Docteur, cherchant à conseiller Don Luis sur les alternatives qui s'offrent à lui en matière de littérature, tient le discours suivant au sujet de la traduction :

El Pasajero, alivio II :

Según me acuerdo haber dicho en otra **conversación**, las traduciones, para ser acertadas, conviene se transforme el tradutor (si posible) hasta en las mismas ideas y espíritu del autor que se traduce. Débese, sobre todo, poner cuidado en la elegancia de frases, que sean propias, que tengan parentesco con las estrañas, llenas de énfasi; las palabras, escogidas y dispuestas con buen juicio, para que así se conserve el ornamento y decoro de la invención; de manera, que estas dos virtudes queden anudadas con tal temperamento, que por ningún caso pierda de su lustre y valor la obra traducida. Será casi imposible pueda jamás acertar tales versiones el bárbaro, que se halla destituido del todo de la lengua latina, importantísima, sin duda, para alcanzar y poseer las riquezas de cualquier idioma. Así se veen no pocas veces deslustrados muchos dignos autores, emprendidos, por su gran desdicha, deste género de idiotas, no menos presumidos que temerarios²⁴³.

Or, il se trouve que ce n'est pas la première fois qu'un texte figuéroen livre une réflexion liée à la traduction. En effet, à l'instar de ce qui a été signalé à propos du

²⁴¹ SUÁREZ DE FIGUEROA, *H de DG* [1613], 2006, p.47.

²⁴² Dans le cadre de sa réflexion sur l'emploi du verbe *hacer* en tant qu'impersonnel, Marta Pérez Toral propose une étude précise des différents cas d'utilisation de la formule « años ha » et souligne notamment que : « El implemento puede aparecer antepuesto o pospuesto al verbo « hacer » Los casos de anteposición son muchos más raros que aquellos en los que la implementación sigue al verbo (...). Por el contrario, la posposición del implemento es más frecuente, pues responde al orden lógico de la frase (i.e: verbo + complementos) » ; PÉREZ TORAL, 1992, p.35.

²⁴³ SFGDO, 2004, p.75.

discours sur l'avarice, l'exposé sur la traduction est une reprise d'un passage extrait de la traduction de l'ouvrage de Garzoni que Figueroa a réalisée : *Plaza Universal*.

Plaza Universal :

Para el acierto de las traduciones sería menester heredase el Traductor (siendo posible) hasta las ideas y espíritu del Autor que se traduce. Sobre todo se ha de poner cuidado en la elección de palabras, buscando las frases propias, que tengan mayor energía y parentesco con las estrañas; porque la alteza y énfasi de los concetos no se deslustre, y pierda mucho de su decoro. Pocos supieron acudir a esta obligación; supuesto les pareció cumplían sólo con darse a entender de cualquier modo que fuese. Así por este descuido (no sé si diga incapacidad) sacaron a luz traduciones tan flojas por una parte, y por otra tan duras, que es imposible dejarlas de poner debajo los pies, con particular menoscabo de sus dueños. Testigos desta verdad puede, ser los desfigurados Ariosto, Tasso y Virgilio, que con ser dechados de erudición y elegancia, y por eso tan queridos de todos, los desconocemos, y abominamos por la mala interpretación que se hizo dellos²⁴⁴.

Une lecture attentive de ces deux extraits permet de repérer un ensemble de similitudes entre eux notamment dans le choix du lexique employé. En effet, certains termes présents dans le texte de *Plaza Universal* sont repris à l'identique dans l'extrait de *El Pasajero* : c'est le cas notamment d'expressions ou de vocables tels que « palabras », « parentesco », « énfasi », « ideas y espíritu » ou encore « decoro ». D'autres subissent de légères modifications : ainsi, le substantif « acierto », employé dans *Plaza Universal*, figure dans le texte de *El Pasajero* sous sa forme de participe passé. Toutefois, le texte a également été soumis à un minutieux travail de réécriture puisque certains décalages sont également perceptibles : ainsi on constate aisément que Figueroa se montre plus succinct dans la première partie du développement consacré à la traduction dans *Plaza Universal*. En revanche, ce même passage se caractérise par des références concrètes à des auteurs dont les œuvres ont été dégradées par une mauvaise traduction – en l'occurrence, Arioste, Le Tasse et Virgile -, là où dans *El Pasajero*, le texte figuéroen se limite à une allusion à « muchos dignos autores ». Le texte de *Plaza Universal* est composé pour l'essentiel d'une traduction d'un texte original de Garzoni. Le cas de *El Pasajero* est bien différent ici. Même si des sources extérieures y sont mobilisées, *El Pasajero* n'est pas soumis aux mêmes exigences de fidélité au texte source qu'une traduction. Peut-être est-ce pour cela que le texte de *El Pasajero* propose une version simplifiée du texte. À noter tout de même que cet excursus critique à l'encontre des mauvais traducteurs fait précisément partie des ajouts

²⁴⁴ SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU* [1630], 2004b, p.434-435.

apportés par Figueroa à la version initiale de Garzoni. Suárez de Figueroa revendique, dès le paratexte, le caractère hybride de sa *Plaza*. En effet, dans le sous-titre, comme l'a déjà signalé María Ángeles Arce Menéndez, figure la mention suivante : « parte traduzida, parte compuesta » qui permet de deviner d'emblée que Figueroa va remplir une double fonction d'auteur et de traducteur. C'est d'ailleurs là une caractéristique qu'il réaffirme dans le prologue. Le prologue de *Plaza Universal* est un autre exemple des passages originaux créés et ajoutés par Figueroa à sa traduction de Garzoni :

Éstas no puse elegida la traducción, y añadí otras donde pareció convenía. Publícase pues ahora traducido, cercenado, y añadido²⁴⁵.

La réflexion sur la traduction amorcée dans *Plaza Universal* et reprise dans *El Pasajero* ne s'arrête pas là. On en trouve en effet une troisième version dans *Varias noticias importantes a la humana comunicación*. Dans ce dernier opus, à l'instar de ce qu'on observe dans *El Pasajero*, une somme de réflexions sur des thématiques diverses telles que la politique, la religion, la philosophie ou la littérature est exposée. Dès lors, le texte de *El Pasajero* se voit conférer un statut de pont, entre deux œuvres de Figueroa, ou peut-être serait-il plus avisé de parler d'un statut de passage, voire de passerelle, confirmant dans la pratique le programme annoncé dans le titre.

Varias noticias importantes a la humana comunicación :

En otra parte advertí, no debían entrar en el número de autores bien entendidos los que sin poseer la fineza y elegancia de ambas lenguas, emprenden groseramente las versiones. Así será propio del ingenioso que a esto atendiere hacer riguroso escrutinio de la fuerza, énfasi, y gala de una y otra lengua, inquiriendo delgadamente qué frases tengan entre sí más digno parentesco, y más dichosa vuelta. Propongo también para el acertado fin deste empleo, ser necesario herede quien traduce las ideas mismas del traducido, transformándose en él de tal suerte, que se pueda afirmar, haberse convertido dos en uno. Si con dulzura y propiedad se pudiese hacer la versión palabra por palabra, argüiría sin duda mayor ingenio; mas no siendo posible, es loable arrimarse (enseña Horacio) al sentido con todo cuidado, de forma que no venga a ser diferente el conceto²⁴⁶.

Là encore, les idées générales restent sensiblement identiques. Elles subissent néanmoins quelques modifications conformes au processus de réécriture. Il est remarquable que, dans *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, l'auteur n'ait plus recours au terme de « conversación » mais à celui de « parte ». En préférant le terme « parte » au vocable « conversación », le texte de *Varias noticias* semble gommer

²⁴⁵ SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU* [1630], 2004b, p.35.

²⁴⁶ SUÁREZ DE FIGUEROA, *VN* [1621], 2005b, p.257.

les références à l'oralité inhérente à la forme dialoguée de *El Pasajero*. Néanmoins, on ne saurait oublier qu'à l'époque *conversación* et *comunicación* étaient des termes de sens très voisin. Or, « *comunicación* » est précisément employé dans le titre complet de *Varias noticias*. La proximité entre *conversación* et *comunicación* transparait d'ailleurs bien dans la définition que propose Sebastián de Covarrubias du verbe *conversar* dans son dictionnaire puisque ces termes y sont utilisés conjointement :

CONVERSAR: Tratar urbanamente y comunicar con otros. Conversable el apazible, el tratable. **Conversación**, la **comunicación** y plática entre amigos. Desconversable, el retirado y desapacible. Lat. Converso. As. Frequentatium a converso, de von et versus porque dize una razón, y buelbenle otra, y torna a responder, y desta manera se trava la conversación²⁴⁷.

Dans l'extrait de *Varias noticias* qui nous occupe, « *conversación* » est donc remplacé par « *parte* » mais son absence relative est compensée par la mention qui est faite dès le syntagme titulaire du vocable « *comunicación* ». Des connexions s'instaurent donc entre les deux œuvres à travers l'utilisation des vocables « *comunicación* » et « *conversación* ». L'usage spécifique qui est fait du terme « *conversación* » dans *El Pasajero* tend donc à enrichir le sémantisme de ce substantif puisque, par son entremise, le texte convoque des écrits antérieurs de Suárez de Figueroa. On soulignera par ailleurs dans la citation tirée de *Varias noticias* (1621) l'usage qui est fait du verbe *advertir* qui constitue un indéniable écho au sous-titre de l'œuvre d'où celle-ci est tirée : *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana* (1617). On ne saurait néanmoins négliger l'importance du glissement qui s'effectue d'une œuvre à l'autre : dans *El Pasajero*, Figueroa opte pour le substantif (« *advertencias* »), là où dans *Varias noticias*, il préfère une forme verbale (« *advertí* »). Or, on rappellera avec Bénaben que « du point de vue de la sémantique traditionnelle le terme substantif désigne la substance (l'essence) par opposition à l'accident (ou variation). L'accident étant représenté par l'adjectif et le verbe »²⁴⁸. Cette valeur inhérente au substantif tend à confirmer l'hypothèse développée plus haut selon laquelle c'est le texte qui est *pasajero*. Ainsi, les *advertencias* fonctionnent-elles comme autant de pierres qui permettent de construire le passage, c'est-à-dire le texte : celui-ci est conçu, en quelque sorte à la manière d'un passage pavé de pierres, de différentes *advertencias*. De la même manière, l'emploi de la forme verbale à la première personne

²⁴⁷ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.236.

²⁴⁸ BENABEN, 2002, p.35.

du prétérit du verbe *advertir* employée dans *Varias noticias* place d'emblée le « yo » de l'auteur –qui s'exprime à la première personne dans *Varias noticias* qui ne relève pas de la fiction- dans le domaine de l'action. Or, il s'agit d'une action que celui-ci a réalisée en 1617, ce qui justifie de plein droit l'utilisation du prétérit. En effet ce temps, faut-il le rappeler, « présente un événement passé entièrement accompli, révolu et refermé sur lui-même »²⁴⁹. À noter que Figueroa développe un jeu de reprise lexicale similaire dans l'introduction de *Pusilipo* (1629) où l'expression « a la vida humana utilísimas » entre inmanquablement en résonance avec le sous-titre de *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*, instaurant de la sorte un pont entre ces deux ouvrages :

Y siendo propia, y ambiciosa calidad del hombre, el ser sociable; fue, y es antigua costumbre aquella amena soledad, el buscarse los más cercanos, para pasarla menos sola, con discretas conversaciones, a la vida humana utilísimas²⁵⁰.

Dans la formule, l'inversion de la place de l'adjectif et du complément (« advertencias utilísimas a la vida humana » /VS/ « a la vida humana utilísimas »), bien qu'assez courante du fait de la souplesse de la langue castillane, est trop évidente pour ne pas répondre à une stratégie. En dépit d'une relative artificialité, le pouvoir d'évocation de cette formule est indéniable et ne saurait échapper au lecteur. La reprise de cette partie du syntagme titulaire combinée à celle du terme « conversación » constitue donc autant d'indices de la parenté idéologique entre les deux œuvres. Par l'entremise de ces jeux de répétitions, l'auteur configure une métaconversation puisque, par-delà le texte et par-delà la fiction, c'est un véritable échange qui semble se tisser entre l'auteur et sa création.

« Conversación » n'est pas le seul terme qui permette d'établir des connexions intertextuelles dans *El Pasajero* puisqu'on observe un phénomène analogue à travers l'usage qui est fait du vocable « relación ». Chacun des trois interlocuteurs du Docteur l'emploie, en effet, pour se référer à l'exposé consacré à l'Italie que le *letrado* réalise dans l'*alivio* I :

Estimo **la relación** como es justo; mas prometo solicitar tan aprisa mi negocio, que, siendo posible, dé la vuelta con brevedad²⁵¹.

Pues en nada viene a ser inferior su distrito, si se debe dar crédito a **relaciones**²⁵².

²⁴⁹ BENABEN, 2002, p.201.

²⁵⁰ SUAREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.14.

²⁵¹ SFGDO, 2004, p.23.

²⁵² SFGDO, 2004, p.27.

Veis cuán importante me es llevar adelante **esta relación** para quedar enterado de lo que ignoro, y quereisme contrastar semejante ventura²⁵³.

Et le Docteur lui-même l'utilise dans la même acception :

No me ocurre otra cosa que advertir deste reino y ciudad, en cuya **relación** eché bien de ver que no he sido esperado, pues ninguno me ha interrumpido²⁵⁴.

Ce terme jouit d'une présence moindre que « conversación » puisqu'il n'apparaît qu'à 12 reprises dans *El Pasajero*. L'enjeu intertextuel reste néanmoins perceptible dans son emploi dans la mesure où un tiers de ces occurrences se trouvent précisément dans le chapitre où les *Relations Universelles* de Botero sont citées in *ex extenso*. Ce jeu de reprise entre le titre du texte de référence et le nom que lui donnent les sujets parlants atteste, nous l'avons dit, de la minutie dont fait preuve Figueroa dans la construction de son œuvre. Mais il y a plus encore. Lorsque le Maître réprimande un Don Luis désireux d'en savoir toujours plus sur Milan et qui ne lui laisse donc pas le loisir d'obtenir des informations sur sa propre destination - à savoir Rome-, il s'exclame :

MAESTRO. Conveniente será dejaros por ahora en Milán, para que yo pueda pasar a Roma. Sin duda, pretendéis alzaros con el caudal de la noticia, pues queréis se ocupe nuestro **relator** sólo en vuestro **pleito**. Estoy deseoso de verme vuelto romano; que aunque Virgilio, en su *Eneida*, hace tantas veces mención del Latio, de los montes, del Tibre y otras cosas, todas, después acá, por los acidentes del tiempo, habrán cobrado nueva forma y ser. Pendiente me tenéis de vuestros labios; oiga yo nuevas de la ciudad donde en alas del pensamiento reside ya el corazón²⁵⁵.

Cette intervention est retranscrite dans son intégralité car elle est éclairante à bien des égards pour notre propos. A un premier niveau, « relator » relève de la métaphore juridique filée dans laquelle s'inscrit également le terme « pleito ». L'on peut probablement voir aussi dans l'emploi de ce vocable « relator », une allusion au statut de *letrado* assigné au personnage du Docteur dès l'introduction de l'œuvre. Mais l'utilisation de « relator » est également remarquable dans la mesure où elle permet d'instaurer une autre filiation avec l'œuvre de Botero. Si cette fonction relève du domaine juridique, il n'en est pas moins vrai que « relator », dans le dictionnaire de Covarrubias, est placé dans la même entrée que « relación », ce qui tend à mettre en évidence la proximité sémantique entre ces deux substantifs :

²⁵³ SFGDO, 2004, p.27.

²⁵⁴ SFGDO, 2004, p.33.

²⁵⁵ SFGDO, 2004, p.23.

RELACION, *Latine relatio, a referendo, actus referendi.*
RELATOR, oficio en los Consejos o Audiencias, el que refiere una causa bien, y fielmente, sin daño de ninguna de las partes²⁵⁶.

Le premier point que l'on se doit de signaler est la valeur laudative inhérente au terme de « relator » puisque les sèmes à connotation positive de qualité et de fidélité qui lui sont associés rejaillissent sur la personne qui émet le rapport, en l'occurrence le Docteur. En octroyant à ce dernier le statut de *relator*, le texte convoque, encore une fois, de manière implicite, les *Relaciones* de Botero. D'aucuns pourraient opposer que *relator* et *relación* proviennent de deux étymons différents : *relātor*, *-ōris* pour le premier et *relātio*, *-ōnis* pour le second. Néanmoins, ces formes prennent toutes deux leur origine dans *refero* qui dit le fait « de rapporter (quelque chose du point d'où l'on est parti) », d'apporter de nouveau. En l'occurrence, chacun de ces termes renvoie donc au texte de Botero. Allons plus loin sur ce passage. Il est intéressant de constater que la connaissance que possède le Maître de Rome, conformément à sa caractérisation, est livresque : en effet, dans son intervention, il admet que les connaissances dont il dispose au sujet de Rome sont tirées de sa lecture de Virgile. Pour les éléments qui auraient changé (« *habrán cobrado nueva forma y ser* »), il semble compter sur l'expérience du Docteur ; or, le texte cite encore une fois l'ouvrage de Botero.

L'usage du vocable « *relación* » ne se limite néanmoins pas aux seules références à l'œuvre de Botero. Le texte figueroen exploite, en effet, toute la polysémie de « *relación* » puisque ce vocable entre également en résonance avec les narrations de fiction qui constituent un autre pan fondamental de *El Pasajero*. Les quatre citations qui font intervenir le terme « *relación* » se réfèrent à des épisodes clé de l'œuvre à savoir le récit autobiographique du Maître (citations n°1 et n°2), celui du Docteur (citation n°3) et celui de Juan (citation n°4) qui jouit d'un statut particulier puisqu'il constitue un épisode du récit du Docteur. Un petit excursus lexical s'impose ici quant aux narrations autobiographiques. Cet ensemble insère les narrations prises en charge par les différents locuteurs qui y retracent leur parcours jusqu'au moment supposé de l'interaction. Y sont également abordées les causes de leur départ. Pour des raisons de commodité²⁵⁷, l'adjectif autobiographique est utilisé pour qualifier ces récits car du point de vue du personnage il s'agit bien d'une autobiographie. Le personnage qui fait ses confidences à

²⁵⁶ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.6v.

²⁵⁷ Le lecteur voudra bien pardonner cet usage étendu et abusif du qualificatif « autobiographique » mais le recours à cette tournure plus concise permettra d'éviter l'usage systématique de périphrases telles que « récits où les locuteurs racontent les épisodes marquants de leur existence » par exemple dont la lourdeur ne pourrait que nuire à la fluidité du propos.

ses compagnons n'est pas dans la fiction. Mais, du point de vue de l'écriture de *El Pasajero*, ce matériel autobiographique est un matériel fictionnalisé comme le reste de l'œuvre d'ailleurs. Techniquement, il n'y a pas de correspondance totale entre la figure de l'auteur et celles du narrateur et du personnage. Il convient, néanmoins, d'apporter, dans cet ensemble, un statut particulier au récit du Docteur qui, on le sait, se nourrit d'éléments tirés du vécu. Maintenant que ce point lexical a été éclairci, il convient de souligner que le fait que l'on retrouve le vocable « relación » adjoint à des récits biographiques ou enchâssés, ne saurait être fortuit d'autant que certains de ces récits ont eux-mêmes des sources livresques. Le cas le plus évident est celui du récit de Juan qui est une réécriture d'une nouvelle de Boccace²⁵⁸. Les autres exemples, quant à eux, se nourrissent de topiques de la littérature de l'époque et participent de fait de l'élaboration de l'édifice transtextuel figueroen. Ainsi, dans le récit de jeunesse du Maître, la rencontre avec un jeune étudiant peu sérieux qui l'informe des secrets et des ruses de la vie estudiantine, fait-elle écho à la figure de l'étudiant, personnage folklorique récurrent dans la littérature du Siècle d'Or²⁵⁹. De la même manière, les extraits 3 et 4 convoquent deux aubergistes différents, dont le statut de personnage incontournable des lettres espagnoles de l'époque n'est plus à démontrer²⁶⁰ :

Citation n°1 (Alivio III) :

MAESTRO. En fin, me vino a tocar **la relación** de mis calamidades y la remembranza de excesos juveniles dignos siempre de perpetuo olvido²⁶¹.

Citation n°2 (Alivio IV) :

DOCTOR. Paréceme haber entendido en lo último de **la relación** pasada habíades ya comenzado el grande y apostólico ministerio de predicador²⁶².

Citation n°3 (Alivio VI) :

²⁵⁸ Cf. ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.736 : « Dentro del marco de la relación de Figueroa con la cultura italiana, no se puede olvidar el recuerdo que la grandiosa personalidad literaria de Giovanni Boccaccio puede rastrearse en esta obra del escritor de Valladolid (90). A continuación, me limitaré a puntualizar una imitación parcial de un cuento del *Decamerón* y a señalar o precisar otro par de leves alusiones que se encuentran en *El Pasajero*. Son tres las veces que en esta obra de Figueroa publicada en 1617, se tiene presente a Boccaccio unas citas de títulos y nombres propios, la mención de un cuento del *Decamerón* y, por último, la imitación de la última parte de un cuento, también del *Decamerón*, que tendrá bastante difusión en la literatura española. »

²⁵⁹ CHEVALIER, 1981.

²⁶⁰ JOLY, 1986, p.371 et ss.

²⁶¹ SFGDO, 2004, p.120.

²⁶² SFGDO, 2004, p.139.

DOCTOR. (...) Fue refocilado con el suplemento de otro cuartillo, sin el que en llegando recibió su cuerpo, si fue verdadera **la relación** del mesonero²⁶³.

Citation n°4 (Alivio VII) :

DOCTOR. Con esto puso fin a su plática el ventero, dejándome atónito con la diversidad de **su relación**²⁶⁴.

C'est précisément le terme de « *relación* » qui matérialise la parenté entre les citations 1 et 2 où ce vocable est employé par deux personnages différents pour faire référence à un seul et même récit. Une fois de plus, les deux pans de la communication (à savoir l'émission, la production du récit et sa réception) sont envisagés puisque dans la citation 1, « *relación* » vient introduire le récit alors que dans la citation 2 c'est bien du point de vue du narrataire qu'il est employé. La question de la réception entre, qui plus est, en résonance avec la relation qui se tisse entre l'auteur et le lecteur. De la même manière, la parenté lexicale établie par la réutilisation du terme « *relación* » dans les citations 3 et 4 se double d'une parenté thématique puisqu'elles convoquent toutes deux la figure de l'aubergiste mais cette figure se décline à travers deux personnages distincts. L'aubergiste de la troisième citation n'est pas Juan. Le quatrième exemple, à savoir celui de la narration de l'« aubergiste-soldat », s'avère particulièrement intéressant. En effet, il convient de faire remarquer, que c'est d'abord un regard sur sa narration, sur sa *relación* en tant qu'objet littéraire, qui est porté. Même si par la suite c'est bel et bien la conduite de Juan qui est jaugée et décriée car elle n'est pas conforme aux idéaux de mesure et de tempérance loués dans l'ouvrage, la priorité est donnée à la qualité esthétique et non pas éthique de son récit. À noter qu'en ce sens, le récit de Juan se distingue de celui de l'ermite qui le précède immédiatement dans l'espace textuel et dans lequel le Docteur exprime un jugement sur le choix de vie de l'anachorète, choix de vie auquel il ne souscrit d'ailleurs pas. Enfin et surtout, l'emploi du terme « *relación* » pour se référer à la narration de Juan est significatif car par son entremise, le texte semble revendiquer le lien intertextuel avec Boccace puisque, à l'époque, *relación* était souvent utilisé comme un équivalent de *novella*²⁶⁵.

²⁶³ SFGDO, 2004, p.261.

²⁶⁴ SFGDO, 2004, p.301.

²⁶⁵ LASPÉRAS, 1987, p.163 : « Faute d'un terme castillan recouvrant l'exact sens de l'italien *novella*, les différentes définitions ont eu recours au lexique offert par la tradition narrative, utilisant *cuento*, *historia*, *patraña*, *relación*, mots les plus proches du concept. »

A l'issue de cette première approche lexicale, il ressort bien que l'auteur de *El Pasajero* met en place tout un réseau sémantique vertébré autour des termes *conversación* et *relación* mais aussi *aviso* et *advertencia*²⁶⁶ qui partagent la particularité de jouer sur les deux niveaux à l'œuvre dans *El Pasajero*, le discours oralisé et le discours écrit que l'on retrouvait déjà dans les dialogues humanistes. Ce jeu sur les rapports écrit / oral se double, au sein même du discours écrit, d'un autre jeu qui fait intervenir, cette fois, les textes empruntés (qu'il s'agisse d'intertextualité restreinte ou générale) et les textes originaux. Dans la première catégorie, un corpus important et, en cela, remarquable est composé de textes italiens comme si la promotion de l'Italie utopique devait passer par la promotion de ses textes.

B. L'importance des sources italiennes.

L'influence des écrits du piémontais Botero, mise en lumière dans les travaux de Pelorson, va bien au-delà du processus de reprise du texte de ses *Relations Universelles*. La construction du texte figueroen repose sur la mobilisation de sources variées. Ce n'est pas une pratique que Figueroa met en application dans *El Pasajero* exclusivement, loin s'en faut. Il serait plus juste de dire que cette méthode de composition traverse son œuvre²⁶⁷. Dans une démarche similaire à celle de Figueroa, nous avons recensé et compilé les différents textes empruntés par l'auteur pour composer *El Pasajero*. Un premier constat s'impose concernant ces emprunts. De nombreuses références livresques mises à contribution par Figueroa proviennent d'Italie. Compte tenu de l'époque de gestation de l'ouvrage, ce choix semble, somme toute, assez logique au regard de l'effervescence culturelle et intellectuelle qui régnait à l'époque dans ce pays. L'étroitesse des relations qui unissaient l'Italie et l'Espagne à ce moment de l'Histoire

²⁶⁶ A un degré moindre, le terme de *plática* remplit d'ailleurs une fonction analogue comme l'attestent les deux passages reproduits ci-après : « DOCTOR. Paréceme haber entendido en lo último de la relación pasada habíades ya comenzado el grande y apostólico ministerio de predicador. ¿Posible es osastes emprender negocio tan difícil: hablar bien una hora delante de tantos como entonces estarían pendientes de vuestra boca, delante de tantos a quien tan de ordinario conduce a ser oyentes más el motivo de curiosidad que el de sacar de la plática algún cristiano aprovechamiento? », SFGDO, 2004, p.139.

« Mas habiendo mi madre (como mujer, dulce medianera de los mayores disgustos) reducidole suavemente al primer estado de serenidad y contento, se reconcilió conmigo, y, tras haberme hablado con ternura, me hizo la siguiente plática », SFGDO, 2004, p.126.

²⁶⁷ Dans une étude de 1919, Buceta met en regard 50 sonnets composés par Carrillo et des poèmes inclus par Figueroa dans son roman pastoral *La Constante Amarilis*. Ce travail lui a permis de relever une série de similitudes entre les compositions des deux auteurs, similitudes que le chercheur met en relation avec la théorie des emprunts développée dans le texte de *El Pasajero*. BUCETA, 1919.

tend également à expliquer cette omniprésence des références italiennes dans l'espace textuel figuéroen. Enfin, sans tomber pour autant dans une lecture autobiographique de *El Pasajero*, on ne saurait négliger l'importance de l'expérience personnelle de Figueroa qui a vécu et a occupé de nombreux postes dans l'administration en Italie.

L'Italie bénéficie d'une place de choix non seulement dans *El Pasajero* mais aussi au sein de l'ensemble processus de création littéraire de Figueroa comme on peut le vérifier dans ses traductions des œuvres italiennes *Il Pastor Fido* et *La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo* ou de façon plus anecdotique dans *España defendida*²⁶⁸, dans *Hechos de don García Hurtado de Mendoza*²⁶⁹. On dresse le même constat dans *Varias noticias importantes a la humana comunicación* où la thématique italienne revient de manière allusive mais toutefois récurrente. L'exemple le plus évident est celui d'un récit où Figueroa reprend un motif qu'il avait déjà exploité par le passé à savoir celui du voyage en Italie à travers le personnage de Laureano, un Andalou, qui décide de partir en Italie²⁷⁰. Ce passage permet, une fois de plus, de mettre en lumière l'indéniable convergence thématique qui lie les différentes œuvres de l'auteur puisque Figueroa reprendra ce prénom pour nommer l'un des interlocuteurs de *Pusílipo*, œuvre dans laquelle l'échange se déroule à Naples. Enfin, il convient de ne pas oublier que l'Italie est un espace élevé dans le corps de l'œuvre, au rang d'Ailleurs idéalisé, dans une démarche qui n'est pas sans rappeler celle de l'auteur du *Viaje de Turquía*. Toutefois, à la différence de ce que l'on peut observer dans le dialogue anonyme du XVI^e siècle où la description des Turcs et de leur mode de vie traverse toute l'œuvre, l'Italie est finalement peu présente de façon explicite dans *El Pasajero*.

²⁶⁸ Le texte du poème épique comporte huit références à l'Italie ou à ses habitants.

²⁶⁹ « Triunfo de valientes Moros: fuele fácil atravesar el Albis con vencedoras insignias. Enfrenó muchas veces Francesas furias. Redujo a su confederación y concordia toda Italia. Estrechó los límites de África; sólo en estos indómitos halló de continuo poderosa resistencia »; SUÁREZ DE FIGUEROA, *H de DG*, [1613], 2006. p.76.

²⁷⁰ « Movido de las maravillas y novedades que contiene esta insigne villa de Madrid, está ínclita Corte del mayor Monarca, tuvo deseo de visitarla, y de residir en ella algún tiempo cierto joven cuya patria era la abundante Andalucía. Sevilla madre de tanto ingenio sutil, de tanto valiente soldado, de tanto experto piloto, fue donde primero respiró nuestro Laureano (este era su nombre) feliz en reconocer su nacimiento de tan suntuosa ciudad. Allí con los años fue creciendo en él la capacidad y talento, llenándose de industrias, de cautelas, de sagacidades, según juzgaba convenir, considerada la naturaleza, y disposición de los con quien trataba. Apenas había cumplido cuatro lustros cuando aspiró a desamparar su distrito, para con visitar los ajenos hacerse más prevenido, y plático con el caudal de *Varias noticias* y experiencias. Embarcado pues en galeras, que el Betis arriba, émulo, y más si se enoja, de estendidos mares, habían llegado a ser árbitras del vistoso desmiembro de aquella antigua población, fue corriendo las riberas Españolas, fronteras del África, insigne siglos atrás, en religión, letras y armas. Desbocado el estrecho, límite del valor Tebano, o por ponerle a su deseo allí; o por juzgar se le aplicaba el Cielo a la tierra en aquellas dos puntas, araron el Mediterráneo con dulces encuentros entre otras de cuatro ciudades bellísimas, Málaga, Valencia, Tarragona, y Barcelona, hasta entregarse desde Colibre al golfo que por su ferocidad, y braveza tiene nombre de León. » SUÁREZ DE FIGUEROA, *VN* [1621], 2005b, p.469.

Les références qui y sont faites se situent, pour l'essentiel, dans le premier chapitre. De là à dire que celle-ci n'occupe qu'une place de second choix dans *El Pasajero*, il y a un pas que nous nous garderons bien de franchir. En effet, l'Italie, destination finale du voyage, élément de comparaison qui sert à mettre en évidence les erreurs commises par les Espagnols, se voit confirmée dans son statut d'espace utopique par les nombreuses références livresques. L'Italie est en quelque sorte érigée en espace de référence textuelle comme si le texte figuéroen devait se nourrir de textes italiens pour construire cet espace utopique. Cette omniprésence est perceptible dès le paratexte à travers le choix même du titre donné à l'adresse au lecteur puisque d'après Porcheras Mayo, le « al lector », que l'on trouvait fréquemment dans la littérature espagnole²⁷¹, constituait aussi une pratique très courante dans les lettres italiennes²⁷². Le tableau ci-après propose une synthèse des différents textes que, comme l'ont montré certains membres de la communauté scientifique²⁷³, l'auteur a mobilisés. Il rend donc compte de leur répartition dans l'espace textuel.

²⁷¹ COPELLO, 2001, p.354-355 : « En la mayor parte de los casos —aunque la mención no sea explícita— el emisor del prólogo es el autor de la obra o la representación de éste. Tal es el caso del «Prólogo» del Fabulario de Sebastián Mey (1613), del «Al Lector» de Diego Rosel y Fuenllana en su Parte Primera de varias aplicaciones y Transformaciones (1613), del «Prólogo al lector» de Miguel de Cervantes en sus Novelas ejemplares (1613), de la «Epístola al Lector» de Ambrosio de Salazar en sus Clavelinas de recreación (1614), del «Au Lecteur Salut» del mismo autor en su Espejo general de la gramática en diálogos... (1614), del «Al Vulgo» de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en su Casa del placer honesto... (1620), del «Al Lector» de Diego Agreda y Vargas en sus Novelas morales útiles por sus documentos (1620), del «Al Lector» de Juan Cortés de Tolosa en su Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas (1620), del «Proemio al Lector» de Francisco de Lugo y Dávila en su Teatro popular: novelas morales... (1622), del «Al Lector» de Gonzalo de Céspedes y Meneses en sus Historias peregrinas y ejemplares (1623), del «Proemio al Lector» de José Camerino en sus Novelas amorosas (1624), del «Prólogo» de Juan Pérez de Montalbán a sus Sucesos y prodigios de amor (1624), del «A Todos» de Juan de Pina en sus Novelas ejemplares y prodigiosas historias (1624). También en este apartado me parece lógico incluir las dedicatorias que ofician de prólogo en las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega, novelitas que fueron incluidas en dos obras diferentes: «Las fortunas de Diana» en La Filomena, con otras rimas, prosas y versos (1621), «La desdicha por la honra», «La prudente venganza» y «Guzmán el Bravo» en La Circe, con otras rimas y prosas (1624).»

²⁷² PORQUERAS MAYO, 1957, p.61: « La presencia del lector en los títulos de los prólogos es un fenómeno general de muchas literaturas y especialmente frecuente también en Francia e Italia.»

²⁷³ Sur ce point, voir PELORSON, 1980, ARCE MENÉNDEZ, 1983 et CERDAN, 1987.

	ŒUVRES CITEES OU SOURCES POSSIBLES	THEMATIQUES
I	Botero. <i>Relazioni Universali</i> Botero. <i>Razón de Estado</i>	Description de l'Italie Us et coutumes chinois
II	<i>Ars poetica</i> . Horace <i>Poétique</i> . Aristote <i>De poeta</i> . Minturno.	Éléments de poétique du Docteur Alternatives à la <i>comedia</i>
III	<i>Ars poetica</i> . Horace <i>Poétique</i> . Aristote <i>De poeta</i> . Minturno.	
IV	Garzoni. <i>Piazza Universale</i> Panigarola. <i>Modo di compore una predica</i>	Composition d'un sermon
V	Botero ou Giovio	Us et coutumes des Turcs
VI	Marini. Sonnet XXIV	Sonnet No tanto ardor por su rebelde Fedra
VII	Boccace <i>Il Decamerone</i>	Récit de Juan
VIII	Leone Hebreo, <i>Dialoghi di amore</i>	Réminiscences de cette œuvre dans les récits amoureux, en particulier à travers le récit de Jacinta. Entre d'ailleurs aussi en résonance avec le discours amoureux plus théorique abordé dans le chapitre V
IX- X ²⁷⁴	Castiglione <i>Il Cortegiano</i>	Conseils pour devenir courtisan

À noter que parmi tous les hypotextes italiens mis à profit dans le texte figuéroen, seuls les exemples les plus significatifs et les plus riches font l'objet d'une étude plus approfondie ci-après. Les textes introduits par Figueroa dans l'espace textuel sont de nature très différente. Néanmoins, ce n'est pas la fortune de ces textes, très variable au demeurant qui justifie leur insertion. La pratique intertextuelle pose donc bien la question du lectorat qui sera abordée plus loin²⁷⁵. De plus, ils ne sont pas tous intégrés de la même manière dans le texte même s'il y a –logiquement, serions-nous tentée d'ajouter- une adéquation entre la nature de l'œuvre citée et le développement

²⁷⁴ L'influence de Garzoni est également présente dans le chapitre IX à travers la reprise de conseils en matière d'adresse dans le maniement de l'épée, de *destreza*.

²⁷⁵ Sur ce point, cf. *Infra*, Première partie, chapitre III, « B. Lecteur et auteur implicites de *El Pasajero* », p.137 et ss ; on montrera comment malgré un lectorat aux contours assez larges, le texte de *El Pasajero* vise aussi un public plus circonscrit et constitué pour l'essentiel des pairs de Figueroa c'est-à-dire des membres de la République des Lettres.

dans lequel elle s'insère ou auquel elle donne lieu. Si l'on reprend le cas des *Relations universelles*, leur insertion est justifiée du point de vue de l'échange par la demande des voyageurs d'obtenir des informations sur leur destination. En revanche, il semblerait que lorsque la source mobilisée est une œuvre de fiction, le degré d'émancipation soit plus important comme on peut le constater à travers la reprise d'un épisode inspiré du *Décameron* de Boccace. Dans ce cas précis, Figueroa semble se détacher du modèle préexistant pour proposer une version hispanisée du conte italien. Le recours à la fiction de Boccace débouche donc chez Figueroa sur une création originale²⁷⁶.

Après ces quelques considérations générales sur la composition de la mosaïque figueroène, il convient d'observer la manière dont chacun de ces éléments vient s'intégrer dans l'ouvrage. Les procédés d'insertion de ces emprunts varient considérablement selon le degré de diffusion de la source, ce qui confirme, un fois de plus, la question du lectorat posée plus haut. Il a déjà été question du jeu qui est établi dans l'espace textuel sur l'utilisation du terme « relación » qui est employé pour désigner les descriptions que propose le Docteur des paysages italiens et qui est un des éléments du titre de l'œuvre dont les dites descriptions sont tirées, *Relations universelles*. À noter que, même si le Docteur ne fait pas référence nominativement à Botero – il n'était pas d'usage de citer les sources modernes - il reconnaît de façon relativement explicite sa dette envers l'auteur piémontais précisément grâce à l'évocation du concept de Raison d'Etat :

DOCTOR. Escribe un moderno (de quien es mucho de lo que voy tratando) a este propósito haber observado castellanos y portugueses cierta razón de estado en todo opuesta a la de donde procedió el poder y grandeza de los romanos²⁷⁷.

Au-delà du seul cas de Botero, l'*alivio* IV constitue aussi un cas intéressant à différents égards. Dans ce chapitre consacré pour l'essentiel à une thématique religieuse, le personnage du Maître formule une série de recommandations sur les sermons. La plupart de ces conseils sont tirés de deux ouvrages différents : la *Piazza Universale* de Garzoni et un manuel sur la façon d'écrire un sermon, *Modo di compore una predica* de Panigarola²⁷⁸. Or, le personnage du Docteur, dans ce même *alivio*, se réfère explicitement aux différents livres qui ont été écrits sur le sujet :

²⁷⁶ Cf. *Infra*, Première partie, chapitre II, « C.1. De l'emprunt à la réécriture : le récit de Juan », p.96-101.

²⁷⁷ SFGDO, 2004, p.37.

²⁷⁸ BOKOBZA KAHAN, 2004.

DOCTOR. Sobre las partes que han de intervenir en un buen predicador hay escritos enteros volúmenes; por manera, que se debería juzgar por tiempo perdido y vana fatiga tratar de ceñir y embeber en hoyo limitado la inmensidad de un piélago profundo²⁷⁹.

Ce chapitre offre donc un exemple évident de mise en abyme dans la mesure où la « figure de projection » de Suárez de Figueroa cite l'existence de textes que cet écrivain a lui-même exploités pour composer ce chapitre. Au-delà de l'intérêt de cette mise en abyme en tant qu'artifice littéraire, il convient d'insister, une fois encore, sur la maestria dont fait preuve Figueroa dans cet extrait. Par l'entremise d'un personnage, le texte semble contester la pertinence d'une pratique mise en œuvre en son sein. C'est ainsi qu'il faut, à notre avis, interpréter les deux groupes nominaux coordonnés « tiempo perdido y vana fatiga » qui constituent en quelque sorte « une ingérence de personnage »²⁸⁰ dans le processus créatif mené à bien par l'auteur. Dès lors, le personnage du Docteur voit, d'une certaine manière, augmenter ses attributions puisqu'il n'est plus seulement théoricien littéraire mais glisse peu à peu vers le rôle de censeur. Cette dimension n'apparaît pas seulement dans le chapitre IV mais caractérise plutôt tout un pan du discours du personnage émis par le Docteur ainsi qu'en témoigne son désamour affiché envers la *comedia* lopesque²⁸¹. L'*alivio* IV se distingue aussi car le processus d'intertextualité générale se double d'une intertextualité restreinte. En effet, les idées que mobilise Figueroa ont été élaborées par Garzoni²⁸² et par Panigarola mais la traduction espagnole qui en est proposée dans *El Pasajero*, elle, est bien l'œuvre de Figueroa. Enfin, conformément aux éléments de poétique formulés par le personnage du Docteur, le texte figuéroen ne se limite pas à une reprise servile de sources préexistantes mais l'enrichit de créations personnelles et originales comme le développement consacré aux sermons en romance qui sont vivement critiqués²⁸³ :

Los sermonarios en romance causan generalmente notable daño. Quitan la invención propia, la elegancia del lenguaje, la agudeza de los pensamientos y concetos levantados. Son ocasión de que no estudien los principiantes, asidos a sus romancistas. Hacen dar a menudo en cosas

²⁷⁹ SFGDO, 2004, p.280.

²⁸⁰ BOKOBZA KAHAN, 2004.

²⁸¹ Le traitement des rapports entre théorie et pratique littéraires dans le texte figuéroen est abordé dans le troisième chapitre de cette première partie. Cf. *Infra*, Première partie, chapitre III, « A. Entre théorie et praxis littéraires », p.122-136.

²⁸² CERDAN, 1987, p.59 : « Si, en otras ocasiones, Suárez de Figueroa « adapta » su modelo toscano, aquí lo traduce fielmente, casi palabra a palabra, permitiéndose tan sólo hacer a veces la economía de las citas latinas »; pour une mise en regard de l'original de Garzoni et de la traduction, voir plus particulièrement les pages 59 et 60.

²⁸³ CERDAN, 1987, p.79-80.

comunes y trilladas, que todas lo son, por andar en tantas manos, y en lenguas de quien no los entendiera en latín²⁸⁴.

Il est donc évident que les extraits empruntés à Botero et à Garzoni et Panigarola ne sont pas insérés de la même manière dans l'espace textuel. Mais, l'éventail des ressorts mobilisés dans le texte figuéroen pour introduire des emprunts n'est pas épuisé. En effet, dans le chapitre VI, Figueroa reprend un poème du poète italien Marini qu'il inclut selon des modalités différentes de celles qui ont été mises en évidence jusqu'ici. Il convient de rappeler avec María Ángeles Arce la ressemblance entre les écrits figuéroens et ceux de Marini :

(...) es mucho más evidente si se comparan los últimos siete versos del soneto figueroniano con otros tantos endecasílabos del soneto XXIV de las *Polifemeide*, publicados por Marino entre las *Rime* (Venezia,1602). Comparadas paralelamente ambas composiciones se podrá ver que Figueroa casi traduce los versos del italiano²⁸⁵.

Le texte figuéroen ne rend pas compte explicitement de la paternité du sonnet inclus dans l'*alivio* VI qui est introduit ici précédé des quelques lignes qui justifient son introduction au cours de la conversation :

DOCTOR. Las fábulas sólo se debrían introducir en los versos con título de símiles, y en esta ocasión han de tener la propiedad y congruencia necesaria. Así las he usado a menudo, sin cargar las composiciones de su muchedumbre. En nuestros tiempos no sólo son admitidas como forasteras, sino como familiares y muy de casa, eligiéndolas no pocas veces por asuntos principales. Tal fue con nombre de **POLIFEMO** la de Atis y Galatea, felicísimo parto de Don Luis de Góngora, y tal el culto **FAETÓN** del Conde de Villamediana. Bien es verdad que he deseado hacer experiencia sobre ceñir la primera en un soneto, con sus partes integrantes de principio, medio y fin; no sé si habré conseguido el intento. El soneto tengo en la memoria; oídle, y dareisme vuestro parecer:

No tanto ardor por su rebelde Fedra
cuanto por Atis Galatea espira,
cuando el terror de las montañas mira
hecho muro el garzón, la ninfa yedra.
“Pues más que un fuerte, un flaco amando medra
su ser deshaz, ¡oh fulminante ira!”
bramó tirando, y mientras brama y tira,
Fue, si trueno la voz, rayo la piedra.
Instrumento cruel, golpe inhumano,
que, en medio del morir más dulce, oprime
dos vidas que de amor eran despojos.
Tiembla la amante, y se lamenta en vano,
vuelos, en tanto que suspira y gime,
agua los miembros dél, della los ojos²⁸⁶.

²⁸⁴ SFGDO, 2004, p.149.

²⁸⁵ ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.757.

²⁸⁶ SFGDO, 2004, p.246.

Le lecteur voudra bien pardonner l'insertion *in extenso* de cet extrait qui a été intégré de la sorte afin de permettre une meilleure appréhension du mécanisme mis en œuvre dans ce passage. Peut-être peut-on supposer que Figueroa, en sous main, joue sur l'horizon d'attente de son lecteur en insistant sur l'œuvre de Góngora avant de mettre en évidence, à la toute fin, l'élément qui permet la reconnaissance du poème de Marini²⁸⁷. La réaction enthousiaste de Don Luis après la déclamation du sonnet, redondante en quelque sorte, confirme cette interprétation. En effet, dans cet extrait, une référence est faite à l'éminence de la conclusion du sonnet qui est précisément la partie que Figueroa a empruntée à Marini :

DON LUIS. Si en esto, respeto de lo poco que sé, puedo opinar, el soneto me parece admirable. No deja cosa por tocar. Narra a lo lacónico, y descubre maravillosamente lo más interior, los afectos, las pasiones. Es singular la distribución del fin en ambos, con que **la conclusión** viene a ser preciosa²⁸⁸.

Il n'est peut-être pas excessif de voir dans ces louanges relatives à la partie finale du poème un indice –aussi infime soit-il– sur la provenance de ce sonnet. Au-delà de la seule influence italienne, ce dernier comporte aussi une réminiscence des *octavas* 59 à 63 de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora qui n'a pas échappé à de nombreux chercheurs²⁸⁹. Cette double influence mariniste et gongorienne est somme toute assez logique compte tenu des similitudes qui existent entre les œuvres de ces deux poètes²⁹⁰. Cet éloge de Góngora, qui détonne avec la teneur globalement critique des propos tenus à l'égard des hommes de lettres de l'époque, entre en résonance avec

²⁸⁷ Les similitudes entre les vers originaux de Marini reproduits ci-après et la version figuéroène ont été mises en évidence par María Ángeles Arce Menéndez : « Parve la voce tuon, fulmine il sasso./ Sasso crudel ch'al bel garzonTremante/ nel piu dolce morir la vita tolse,/ nella felicità misero amante Pianse la bella ninfa, e'n van si dolse/ e gli occhi appo l'amato almo semiante,/ che già sciolt'era in acqua in acqua sciolse. » ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.735.

²⁸⁸ SFGDO, 2004, p.246.

²⁸⁹ C'est le cas notamment d'Isabel López Bascuñana, selon qui l'emploi commun aux deux poètes du vocable *garzón* permet l'identification du texte gongorien comme source.

²⁹⁰ Lucien-Paul Thomas, dès 1911, a proposé une étude des rapports entre les œuvres de Góngora et de Marini dans un ouvrage au titre pour le moins éloquent, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*. L-P. Thomas y évoque aussi les excellentes relations qui unissaient Góngora et Luis Carrillo Sotomayor qui entretenait lui-même de bons rapports avec Figueroa. THOMAS, 1911. Le personnage du Docteur prononce d'ailleurs un discours très élogieux à propos de Carrillo dans *El Pasajero* dont il sera question plus tard lorsque sera traitée la question de l'inter-auctorialité de l'œuvre figuéroène. Cf. *Infra*, Première partie, chapitre III, « C. Fictionnalisation de la matière personnelle », p.164; pour l'extrait en contexte, SFGDO, 2004, p.327.

la seconde grande controverse littéraire de l'époque autour du gongorisme²⁹¹. Une fois de plus, le texte semble se situer contre Lope en se prononçant en faveur de Góngora (cf. « felicísimo parto ») et ce, même si, par ailleurs, le texte figuéroen insiste sur la nécessité de composer des textes littéraires clairs configurant ainsi un idéal aux antipodes de la définition gongoriste, semblant même viser, à la fin, les épigones de Góngora²⁹² :

No deben ser (enseña un docto moderno) los versos revueltos, ni forzados; mas llanos, abiertos y corrientes, que no hagan dificultad a la inteligencia, si no es por historia o fábula. Con esta claridad suave, con esta limpieza, tersura y elegancia, con la fuerza de sentencias, y afectos, se debe juntar la alteza del estilo. Mas, sobre todo, sin la claridad no puede la poesía mostrar su grandeza; porque donde no hay claridad no hay luz de entendimiento, y donde faltan estos dos medios no se puede conocer ni entender cosa. Y el poema que siendo claro tendría grandeza, careciendo de claridad es áspero y difícil. Con estas palabras, cuanto a la lengua, de bien grave autor, quedaran, a mi ver, convencidos (permítase impugne esta novedad su primer autor, si bien lucidísimo ingenio en nuestro vulgar) los que siguen secta contraria, publicando bernardinas y haciendo burla de los a cuyas manos llegan. Sin duda, se levanta en España nueva torre de Babel, pues comienza a reinar tanto la confusión entre los arquitectos y peones de la pluma. No sirve el hablar de encubrir o poner en tinieblas los concetos, sino de descubrirlos y declararlos²⁹³.

Cet hommage rendu à Marini et à Góngora permet au texte figuéroen de revêtir une coloration d'inspiration à la fois italianisante et hispanique, tout à fait conforme au statut de lieu de passage de *El Pasajero*. Au-delà des procédés de citation et des emprunts qui viennent d'être analysés, la transtextualité dans *El Pasajero* se manifeste aussi selon la modalité de la réécriture de certaines sources italiennes traitées à travers le prisme de l'hispanité qui participe de l'écriture de l'« entre-deux » mise en œuvre par Figueroa.

²⁹¹ On retrouve certaines idées présentes dans *El Pasajero* chez des auteurs comme Faria e Sousa ou Antonio López de Vega. C'est notamment vrai sur la question du gongorisme ou sur la question de la langue qui doit être employée dans les œuvres littéraires, thématique qui laisse apparaître des ressemblances entre le texte de Figueroa et celui de Faria e Sousa ; cf. VÁILLO, 1993.

²⁹² À noter que le texte de *Pusilipo* rend aussi hommage à Góngora confirmant ainsi cette posture quelque peu ambiguë sur la question du gongorisme. Ainsi, le personnage de Rosardo, dans lequel la critique voit une autre « figure de projection » de Figueroa déclare-t-il que : « No: ya es muerto: mas dije mal; que no puede morir, quien tan ilustre ha de vivir en las memorias de tantos siglos. Este es aquel monstruo de los ingenios; aquel Fénix de las agudezas Don Luis de Góngora: el solo Poeta Español; el moderno Marcial, más que él agudo en las burlas, y en las veras, otro Papinio Estacio. », SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.191. Dans cet extrait, l'emploi du terme *Fénix* communément employé pour faire référence à Lope est en ce sens symptomatique comme si le vocable était détourné de son usage habituel, détrônant ainsi métaphoriquement Lope.

²⁹³ SFGDO, 2004, p.77.

C. Hispanisation des sources et du texte

L'importance des sources italiennes chez Figueroa est également perceptible à travers des références à Boccace et à son œuvre majeure, le *Décameron*. Une première remarque s'impose quant à l'influence de Boccace chez Figueroa. Celle-ci a longtemps été minorée voire niée par certains chercheurs tels que Carolina Bourland²⁹⁴ qui, faisant une lecture un peu trop littérale des propos du Docteur, ont vu dans Suárez de Figueroa un fervent opposant aux récits boccaciens²⁹⁵. Cette interprétation erronée a d'ailleurs été amplement réfutée depuis par María Ángeles Arce Menéndez qui n'a pas manqué de remarquer la présence de plusieurs éléments d'inspiration boccacienne. On rappellera, en effet, avec elle, que la mention des noms de certains personnages du *Décameron*, le débat sur les effets de l'amour et son aptitude à rendre fou ou, au contraire, sain d'esprit, à l'*alivio V*, constituent autant d'indices de l'impact de l'auteur italien sur Figueroa. La reprise d'une partie de la nouvelle d'Andreuccio da Perugia (II, 5) reste néanmoins l'exemple le plus évident. En effet, Figueroa, exploite dans *El Pasajero* l'épisode de la profanation de la tombe inscrivant ainsi son récit dans toute une tradition folklorique de profanation comique des rites religieux.

Néanmoins, il convient de nuancer le jugement de M. A. Arce Menéndez lorsqu'elle affirme, un peu sévèrement, que :

Figueroa utiliza fielmente los elementos narrativos que se encontraban en la historia del Decamerón añadiendo sólo algunas variantes que no pueden considerarse como pinceladas de originalidad²⁹⁶.

La présence de Boccace dans le récit de Juan se manifeste également de manière plus voilée en venant s'insinuer dans l'espace textuel à travers les détails les plus anodins.

²⁹⁴ « (...) no le podemos considerar intermediario entre la novela boccacesca y los otros autores porque, como se ha visto, el escritor vallisoletano sirve exclusivamente la parte final de la historia de Andreuccio: su odisea como obligado ladrón sacrílego. En este punto difiero de la opinión que le sugiere la imitación de Figueroa a la Bourland que cree que el escritor español cambia "the experience of the hero in the house of a Courtesan by an entirely different series of adventures", y señala a continuación las diferencias entre las dos versiones. No creo que en este caso sea necesario señalar las diferencias, dado que Figueroa sólo se apoya conscientemente en el último episodio del italiano. » ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.743.

²⁹⁵ Sur ce point, cf. *Infra*, Première partie, chapitre III, « A. Entre théorie et praxis littéraires », p.136.

²⁹⁶ ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.744.

1. DE L'EMPRUNT A LA REECRITURE : LE RECIT DE JUAN

La narration de l'aubergiste constitue un véritable palimpseste dans la mesure où un épisode d'une nouvelle de Boccace donne lieu à une narration beaucoup plus longue. Celle-ci rend compte des aventures d'un personnage dont les propos sont rapportés par le Docteur au cours du récit de son parcours personnel²⁹⁷. Ce récit se décompose en divers épisodes dont le schéma ci-après²⁹⁸ est inséré en vue de faciliter la compréhension du lecteur.

	PAGES	AIRES GEOGRAPHIQUES TRAVERSEES	PRINCIPAUX ELEMENTS NARRATIFS
ETAPE N°1	p.280-281	Gênes	Rencontre Doña Petronila et embarque en sa compagnie sur un navire avant d'être abandonné par le capitaine.
ETAPE N°2	p.281-286	Toulon	Des voleurs dépouillent Juan. Lui-même est pris ensuite pour un voleur. Il est recueilli dans une maison avant d'en être chassé. Se réfugie dans un cimetière. Il est d'abord pris pour un fantôme puis il devient complice d'un vol.
ETAPE N°3	p.286-287	Sur la route de Marseille	Rencontre un évêque qui lui échange une bague qu'il avait volée.
ETAPE N°4	p.287	Marseille	Embarque pour Barcelone puis retourne en Castille.
ETAPE N°5	p.287-298	Madrid	Rencontre Bernardino et la Meléndez. Rend des services à un noble. Ennuis avec une dame après lui avoir remis un billet doux. Pris sous l'aile d'un noble mais un nouvel incident l'oblige à quitter Madrid.
ETAPE N°6	p.298-299	Grenade	Ouvre une auberge qu'il perd à cause de ses impairs.
ETAPE N°7	p.299-301	Sur le « camino real » entre Jaén et Grenade	Nouvelle auberge, celle des retrouvailles.

Même si les éléments qui s'apparentent le plus au conte de Boccace concernent essentiellement la fin de la deuxième partie du récit de Juan (*cf.* l'étape n°2 du tableau

²⁹⁷ On reviendra sur ces différents niveaux d'emboîtement dans la deuxième partie de cette étude lorsque la question des personnages sera traitée, *cf. Infra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 3.1. L'alivio VII, un chapitre au statut particulier », p.321-322.

²⁹⁸ Une autre mouture de ce schéma est introduite en annexe afin de permettre au lecteur de visualiser le jeu sur la narration et les changements de voix ; *cf.* Annexe n°6, p. 503-504.

ci-dessus), on peut déjà trouver une réminiscence du récit boccacien dès la première étape. Il ne semble pas excessif de voir dans le personnage de Doña Petronila que Juan rencontre sur le bateau sur lequel il s'embarque après la bataille de Cavour un écho à l'œuvre de Boccace. D'un point de vue phonétique, Petronila entre en résonance avec le nom du personnage féminin central du deuxième conte de la VIIe journée, Peronella : à l'exception du [t], les prénoms de ces personnages font intervenir les mêmes phonèmes [p], [r], [n] et [l]. La reprise de ces phonèmes configure une onomastique commune qui permet d'établir une parenté entre les deux personnages. Mais il y a plus, la Peronella du *Décameron* a un homonyme dans une autre œuvre de Boccace, *La chasse de Diane*. Elle y représente l'une des nymphes de la déesse et fonctionne comme un contrepoint à la Peronella volage du *Décameron*, à laquelle semble s'apparenter la Petronila figuéroène. Mais il y a bien davantage. Au-delà du jeu phonétique, Petronila renvoie aussi et surtout à la jeune sicilienne anonyme qui se joue du personnage d'Andreuccio chez Boccace (II, 5). D'ailleurs, une rapide comparaison entre l'hypotexte boccacien et la version figuéroène laisse apparaître des similitudes de caractérisation même si chez Figueroa le personnage féminin a une fonction somme toute assez anecdotique là où le personnage créé par l'auteur italien joue un rôle clé dans la narration. Ainsi, Boccace décrit-il la jeune femme qui se fait passer pour la sœur d'Andreuccio :

E in questi trattati stando, avendo esso la sua borsa mostrata, avvenne che una giovane ciciliana bellissima, ma disposta per piccol pregio a compiacere a qualunque uomo, senza vederla egli, passò appresso di lui e la sua borsa vide²⁹⁹.

L'incise « ma disposta per piccol pregio a compiacere a qualunque uomo », rendue par le traducteur français par « une jeune Sicilienne d'une beauté extrême, mais disposée pour un petit prix à faire le bonheur de n'importe qui » ne laisse que peu de doute sur la profession de cette jeune femme. Cette caractérisation entre indéniablement en résonance avec la description faite par Juan de Doña Petronila. Pourtant, le prénom de la jeune femme aurait pu constituer un indice positif puisque Sainte Pétronille est la sainte des voyageurs et des pèlerins³⁰⁰. Qui plus est, son prénom, selon une étymologie

²⁹⁹ Le texte original est disponible sur <https://books.google.fr/> [date de consultation : 5 septembre 2017]. Pour la traduction française de l'extrait, cf. BOCCACE, [1350-1354], 2006, p. 141.

³⁰⁰ <http://preguntasantoral.blogia.com/2011/072601-para-los-melancolicos-santa-petronila.php> [date de consultation : 3 août 2011]

erronée³⁰¹, est censé dériver du latin *Petrus* ce qui la rattache directement à la figure de Saint-Pierre dont elle serait, d'après certaines légendes apocryphes, la fille adoptive, spirituelle ou charnelle. Cependant le texte figuéroen la décrit comme « una damaza española que había sido alboroto de Roma y de Nápoles, a lo de Dios es Cristo³⁰², llena de autoridad y de rumbo »³⁰³, une configuration aux antipodes de celle de la vierge martyre, et comme nous le disions plus haut, aux antipodes de la Peronella di Arco de *La Caccia di Diana*³⁰⁴. A travers la figure de Doña Petronila, le texte figuéroen semble donc convoquer, par un double processus de « travestissement burlesque »³⁰⁵, un double hypotexte boccacien³⁰⁶. L'agitation créée par la présence de Doña Petronila à Naples induit donc une forme de méfiance à son égard. Le choix du terme « alboroto » est en ce sens remarquable ; associé sémantiquement au bruit, il est ce qui brise l'harmonie et ce sème de la rupture rejaillit inévitablement sur le personnage de Doña Petronila. Le choix même de la ville de Naples permet également le rapprochement entre l'œuvre source de Boccace et sa version figuéroène puisque le lieu où se déroulent les mésaventures

³⁰¹ Sur la fausse étymologie de ce nom, cf. MEUNIER, 1995, p.81 : « Autrement dit, et en suivant la fausse étymologie consacrée par la littérature hagiographique : « Sur le nom d'une martyre romaine du premier siècle, les clercs du sixième siècle ont élaboré une fausse étymologie, faisant de Pétronille (Petronilla) la fille de Saint-Pierre (Petrus), le prénom lu comme « fille de Pedro » assume donc le rôle de patronyme. »

³⁰² Cf. note 58 p.480 de l'édition annotée par Isabel López Bascañana : « Cervantes indicó que era un dicho vulgar (« Púsose a lo de Dios es Cristo, como se suele decir », *El Licenciado Vidriera*, Clás. Castellanos, p.20), « Posiblemente [la frase] se originó de la confesión valiente y desafiadora de los cristianos dispuestos al martirio entre los musulmanes [...] Lo que fue auténtico grito de valentía, pasó luego a ser una especie de voto de fanfarrones que alardean de lo que carecen (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, ed. cit. p. 543). Cf. *Léxico del marginalismo*, ed. cit., p.293. » SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 1988. Tout pousse donc à penser que l'usage d'un tel lexique participe de la caractérisation du personnage de Juan en tant qu'individu d'extraction très modeste et qui, tant par son comportement que par son langage, s'apparente à certaines figures issues de la picaresque.

³⁰³ SFGDO, 2004, p.280.

³⁰⁴ Sur l'onomastique chez Boccace, voir GUERIN, 2011, p.16.

³⁰⁵ GENETTE, 1982, p.64 et ss.

³⁰⁶ A noter que la doña Petronila figuéroène n'est pas le seul personnage féminin de la littérature auriséculaire à porter ce prénom. Dans *Diálogos de apacible entretenimiento*, l'épouse de don Fabricio se prénomme également ainsi. On trouve certes deux orthographes différentes selon les éditions modernes : un seul L dans l'édition de Julio Alonso Asenjo et d'Abraham Madroñal (HIDALGO, [1605], 2010), et deux L dans l'édition préparée par Jesús Gallego Montero incluse dans *Diálogos españoles del Renacimiento* (VIAN HERRERO, 2010, p.1235-1418). Un tel rapprochement entre les deux personnages féminins est d'autant plus séduisant que l'œuvre de Gaspar Lucas Hidalgo se déroule dans un contexte de *Carnestolendas* et que le texte enserme plusieurs commentaires au caractère sexuel très prononcé. Sur ce point, voir GALLEGO MONTERO dans VIAN HERRERO, 2010, p. 1245-1246 : « El encomio de las bubas de Hidalgo corresponde al primer modelo, el discurso en prosa. Con su elogio de la sífilis, el autor aumentaba la ya larga lista de adoxografías en las que se ensalzaba cualquier tipo de enfermedad. Sin embargo, no es un número más, ya que su importancia radica en el hecho de que constituye una de las bases textuales, entre otras más importante y determinante del carácter carnavalesco del texto. Junto con las manifestaciones del banquete y la fiesta carnavalesca, la vida sexual aflora en la adoxografía de la sífilis, enfermedad “alegre”, junto con la gota, por excelencia. (...) La adoxografía de Hidalgo es, además, una importante muestra del género, ya que con su trastrueque de las ideas establecidas permite incluir en los Diálogos el topos del mundo al revés, es decir, la interpretación carnavalesca de la realidad.»

d'Andreuccio est une Naples interlope. De la même manière, le lieu de la rencontre entre Juan et Doña Petronila, Gênes, peut constituer une invitation à une certaine prudence à l'égard du personnage féminin. Dans la littérature espagnole de l'époque, Gênes est, comme on le sait, une ville qui a très mauvaise réputation et Figueroa se fait précisément l'écho dans *El Pasajero* de cette caractérisation négative. Par ailleurs, certains choix lexicaux constituent autant d'indices du manque de fiabilité de Doña Petronila. Outre le cas déjà commenté de « alboroto », on peut certainement déceler un jeu sur la polysémie de « rumbo » puisque d'après *Autoridades* :

RUMBO. En la Germanía significa peligro. Juan Hidalgo en su Vocabulario. Latín. *Discrimen. Periculum.* ROM. DE LA GERM. Rom. 8.³⁰⁷

En dépit de ces éléments, Juan ne semble pas éprouver la moindre suspicion à l'égard de Petronila. En ce sens, il adopte un comportement analogue à celui d'Andreuccio. Chez le personnage boccacien, l'inexpérience et une certaine forme de naïveté sont à l'origine des déconvenues qu'il doit essuyer comme l'explique René Stella dans son article consacré à la fonction narrative de l'auberge dans le *Décameron* :

Andreuccio a eu l'imprudence de montrer sur le marché aux chevaux sa bourse pleine de cinq cents florins d'or. (...) Andreuccio commet une première erreur : « il s'avisait que cette dame avait dû s'éprendre de lui, comme s'il n'y avait eu à Naples aucun autre beau garçon »³⁰⁸.

L'errance, caractéristique de ces deux personnages, constitue une autre similitude : Andreuccio va de mésaventures en mésaventures à Naples tout comme Juan essuie de multiples déconvenues à Toulon³⁰⁹. Le récit de l'ancien soldat devenu aubergiste se caractérise par l'omniprésence de verbes de déplacement et la récurrence du terme « camino ». Outre le verbe « ir », le texte figuéroen mobilise une série d'expressions telles que « encaminar la proa », « andar », « cruzar », « entrar », ou encore « desamparar la ciudad » qui induisent toutes, une forme d'itinérance.

De la même manière, l'épisode où Juan est aspergé d'eaux usées que des habitants ont jeté par la fenêtre, sans l'avertissement de rigueur constitue une autre réminiscence de l'hypotexte boccacien. Figueroa écrit :

³⁰⁷ AUTORIDADES, [1726], 1984, t. O-Z, p. 655.

³⁰⁸ STELLA, 2007.

³⁰⁹ STELLA, 2007 : « Son itinéraire – le terme est approprié, car Andreuccio va errer pendant toute la nuit, allant d'une mésaventure à une autre – s'achève lorsque, devenu malin et ayant à son tour berné les voleurs qui auraient bien voulu l'enfermer vif dans le tombeau de l'archevêque, Andreuccio est reconduit par le hasard jusqu'à son auberge au petit matin. »

Arrimeme a cierto cajón que parecía de platero, y mientras, tiritando, estaba atendiendo a la consideración de mi desdicha, sin decir «¡agua va!»³¹⁰, arrojaron por una ventana que, sin saberlo, venía a estar derechamente sobre mis espaldas, cantidad de dos grandes cántaros, y no de la más limpia del mundo. Cayome toda encima (...) ³¹¹.

Cette nouvelle déconvenue du « ventero militar » - ainsi que le nomme le Docteur dans son récit- peut être interprétée comme une variante d'un incident à connotation clairement scatologique relaté par Boccace. Le personnage d'Andreuccio, alors qu'il souhaite satisfaire un besoin pressent, sur un faux pas, tombe dans les commodités³¹². Le caractère scatologique, récurrent dans la littérature de l'époque comme chez Quevedo dans *El Buscón*, commun à ces deux épisodes est indéniable. Mais la mésaventure boccacienne des latrines trouve peut-être une autre résonance - bien que moins évidente- dans l'allusion au tas de raisin noir dans lequel Juan s'endort après avoir été chassé de la maison où il avait trouvé un bref sursis après l'épisode des immondices déversées par la fenêtre. En effet, au lever du jour, il se réveille et découvre que :

(...) era toda la lana del colchón de uvas negras, causa de haberme puesto jaspeado de pies a cabeza³¹³.

Il est tentant d'établir un parallèle entre l'emploi dans le texte d'origine de « tutto della bruttura, della quale il luogo era pieno, s'imbrattò » et de « jaspeado de pies a cabeza » dans le texte figuéroen puisque ces deux passages dressent des portraits similaires des deux protagonistes qui se trouvent couverts de substances qui leur donnent une apparence ridicule.

³¹⁰ La note introduite par Isabel López Bascuñana au sujet de l'expression « ¡agua va! » qui apporte indéniablement un éclairage important sur les circonstances de cet accident ; cf. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 1988, n. 61 p.482 : « Señal o palabra con que se avisa a los que passan por la calle, que se arroja por las ventanas o canalones alguna agua o inmundicia (Autoridades). » Et Isabel López Bascuñana d'ajouter une référence à *Deleito y Piñuela* spécifiant que cette pratique ne fut abandonnée qu'en 1639 ; par conséquent, au moment de la rédaction de *El Pasajero*, elle fait encore partie des usages courants.

³¹¹ SFGDO, 2004, p.282.

³¹² « Et comme un besoin naturel le requérait d'avoir à soulager son ventre d'un poids superflu, il demanda au garçonnet où l'on faisait ça (...) Andrieu venait de franchir le seuil en toute assurance, quand d'aventure il lui arriva de poser le pied sur une planche dont l'autre bout n'était plus fixé à la solive sur laquelle elle portait ; ce qui fit que la planche bascula et qu'il fut, avec elle, précipité de haut en bas. (...) Mais, plongeant dans l'ordure dont la fosse était pleine, il s'embrena par tout le corps. » ; cf. BOCCACE, [1350-1354], 2006, p. 148. Le texte original est reproduit ci-après : « Andreuccio dentro sicuramente passato, gli venne per ventura posto il piè sopra una tavola, la quale dalla contraposta parte scontta dal travicello sopra il quale era ; per la qual cosa capolevando questa tavola con lui insieme se n'andò quindi giuso: e di tanto l'amò Idio, che niuno male si fece nella caduta, quantunque alquanto cadesse da alto, ma tutto della bruttura, della quale il luogo era pieno, s'imbrattò.» (p.55), disponible sur <https://books.google.fr/> [date de consultation : 5 septembre 2017].

³¹³ SFGDO, 2004, p.286.

Ces éléments, bien que secondaires et assez infimes, sont trop nombreux dans le récit des péripéties du soldat pour n'être que fortuits. Il semblerait d'ailleurs que c'est quand Figueroa entre dans le domaine de la littérature d'imagination qu'il s'émancipe le plus du modèle d'origine puisque dans le cas de Juan, le passage inspiré du *Décameron* ne constitue qu'un épisode du récit des multiples aventures de l'aubergiste, comme si les textes fictionnels n'imposaient pas les mêmes contraintes que les textes non-fictionnels si l'on en croit la fidélité des citations ou reprises allusives étudiées plus haut comme celle qui est faite des écrits de Botero. Ainsi, malgré d'indéniables ressemblances entre *El Pasajero* et l'hypotexte boccacien, le texte figuéroen revêt-il un ensemble de caractéristiques qui lui permettent de se distinguer du texte originel en mobilisant notamment une série de références hispaniques.

2. UNE REALITE REFERENTIELLE AUX ACCENTS HISPANQUES

L'hispanité du récit de Juan est aisément perceptible dans le choix de l'aire géographique dans laquelle se déroulent ses aventures. Si les premiers événements racontés par « l'aubergiste-militaire » se déroulent dans une zone géographique qui comprend des territoires italiens et français (Gênes, Toulon, Marseille), la plus grande partie du récit a pour cadre le territoire espagnol. La partie italo-française s'étend sur sept pages dans l'édition numérique de Suárez Figaredo, alors que la partie espagnole en compte quatorze. Le récit de Juan permet de repérer quelques lieux emblématiques du Madrid du Siècle d'Or : la Porte d'Alcalá, le « paseo del Prado » et « San Jerónimo »³¹⁴ mais aussi le « monasterio de doña María de Aragón »³¹⁵ ou encore « el petril de San Felipe », tous hauts lieux de la sociabilité mais aussi du vice qui contribuent également au processus d'hispanisation du récit, en convoquant, nous y reviendrons, la figure du picaro. Qui plus est, le récit de ses aventures est jalonné de références à des éléments et à des personnages qui renvoient à une réalité hispanique. Ainsi, au cours du texte, il est fait mention de la *leva*³¹⁶ ou des *veinticuatro*³¹⁷. Les circonstances dans lesquelles se sont rencontrés la toute première fois Juan et le personnage du Docteur participent

³¹⁴ SFGDO, 2004, p.288.

³¹⁵ SFGDO, 2004, p.297.

³¹⁶ SFGDO, 2004, p.287.

³¹⁷ SFGDO, 2004, p.300 : « (...) mas estos dos últimos relieves se emplean en regalar a mi venticuatro y a otros conocidos de pluma, en cuya virtud quedan desvanecidas algunas quejuelas que se esparcen de mi proceder; que no es tan santo el hombre para poder contentar a todos.»

également du travail d'hispanisation du chronotope ; en effet, leur rencontre remonte à l'époque où les troupes espagnoles occupaient le Piémont³¹⁸. Par la référence à don Manuel Manrique, le récit se voit ancré dans une réalité historique hispanique puisque Manuel Manrique a réellement participé à la bataille de Cavour en 1595³¹⁹. Les références spatio-temporelles introduites par Juan qui, de fait, contribuent au processus d'identification et situent les souvenirs dans une réalité référentielle hispanique. L'adaptation du chronotope au cadre espagnol correspond, elle aussi, à une stratégie littéraire mise en place par Boccace dans un autre conte du *Décameron* qui a été rapidement évoqué plus haut, celui de Peronella qui propose une « napolitanisation »³²⁰ d'un conte de *L'Âne d'Or* d'Apulée³²¹. Autrement dit, la transtextualité d'inspiration boccacienne ne se limite pas à la seule parenté des événements et des personnages mis en scène mais se manifeste aussi dans les stratégies d'écriture mises en œuvre, à cette différence près que l'italianisation devient, de façon tout à fait logique chez Figueroa, hispanisation. De plus, là où Boccace restreignait l'adaptation au seul cadre napolitain, Figueroa, à l'inverse, met en récit plusieurs espaces hispaniques, de Barcelone à l'Andalousie en passant par La Manche et Madrid. En ce sens, on peut légitimement

³¹⁸ Si l'on ne peut pas affirmer avec certitude que Figueroa ait été présent au moment de la bataille de Cavour, en revanche, son activité dans le Piémont est attestée par une lettre de Philippe III comme le fait très justement remarquer Crawford. Sur ce point, cf. CRAWFORD, 1917, p.14 : « El conocimiento de algunos de los años siguientes de su vida, debémosle a una carta escrita en su favor por Felipe III al Archiduque Alberto, fecha a 8 de abril de 1606, y publicada en la introducción a sus Hechos de don García de Mendoza. Por ella sabemos que por este tiempo Figueroa había desempeñado los siguientes cargos: Auditor de la Infantería Española, habiendo servido en el Piamonte y Saboya; Abogado Fiscal de la provincia de Martesana y Contrascritor de Blados (cerca de Milán); Juez de la ciudad de Téramo en el reino de Nápoles, y Comisario de la Colateral. » Pour le document authentique, cf. SUÁREZ DE FIGUEROA, *H de DG* [1613], 2006, p.16 : « SERENÍSIMO Señor, el Doctor Cristóbal Suárez de Figueroa me ha representado que ha diez y seis años que me sirve en cargos de administración de justicia y gobierno, particularmente en el oficio de Auditor de la Infantería Española, que sirvió en Piemonte y Saboya, y en el de Abogado Fiscal de la Provincia de Martesana, y Contrascritor de Blados: que asimesmo fue Juez de la Ciudad de Téramo en el Reino de Nápoles, y Comisario del Colateral, donde hizo muy particulares servicios contra delincuentes y forajidos. »

³¹⁹ Sur ce point, cf. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988, n.41, p.477 : « (...) Manrique estaba al frente de una compañía de 70 hombres, de los que quedaron sólo 50. » Voir aussi PELORSON, 1980, n.11, p.399.

³²⁰ Guérin, dans un article déjà cité plus haut, explique que la nouvelle boccacienne est « une quasi traduction d'un épisode lu par Boccace dans *L'Âne d'Or* (ou *Métamorphoses*) d'Apulée. Mais le narrateur boccacien use d'un chronotope « rapprochant », qui, en « napolitanisant » la nouvelle, va jusqu'à la situer dans un quartier bien particulier de la ville », GUERIN, 2011, p.15-16.

³²¹ Celui-ci fait également partie du fond commun de références littéraires de Figueroa qui évoque cet auteur en deux occasions dans *l'alivio VI* dans *El Pasajero*. SFGDO, 2004, p.253 : « Tenía por imposible esto de andar a pie, para cuyo remedio compré uno de aquellos en quien tan de buena gana se transformó Apuleyo, de gentil presencia, mas de docientos de porte. Este animalito de bendición había de ir en resguardo para aliviar el quebrantamiento del hermano peregrino las veces que fuese menester. » et SFGDO, 2004, p.261 : « Fuéronse, y yo como un ave partí a visitar mi Apuleyo. »

affirmer que Figueroa va au-delà de la démarche de Boccace puisque la nouvelle vient s'insérer dans une structure littéraire plus complexe que celle de l'hypotexte originel.

L'identité même de Juan joue un rôle déterminant et participe du caractère espagnol de ce dernier. Au cours du récit, le lecteur découvre que l'identité complète du personnage est Juan Fernández, une identité à consonance explicitement hispanique. Étymologiquement, Fernández, faut-il le rappeler, signifie *hijo de Fernando* ; de fait, par le choix de ce patronyme, le personnage s'enracine dans une généalogie perçue comme hispanique. Il est d'ailleurs remarquable que son identité complète ne soit dévoilée qu'au détour d'un extrait³²² où il explique qu'il a obtenu une forme de reconnaissance parmi les puissants de la société madrilène, une reconnaissance non méritée puisqu'elle est le fruit de ses exactions, comme le lecteur le sait. Or, on sait l'importance du nom dans la reconnaissance par autrui mais aussi dans la société espagnole de l'époque. Cette référence au nom complet du personnage est d'autant plus remarquable que dans le reste du récit, Juan est appelé par son prénom exclusivement à l'instar de bien des personnages picaresques. Plus tôt, dans l'espace textuel, le prénom Juan avait pourtant été présenté comme un gage de panache et de grandeur. C'est d'ailleurs ce qui pousse le Docteur à conseiller à l'orfèvre Isidro de changer de prénom et de lui en préférer un plus adapté à ses ambitions nobiliaires :

Por cierto, gran ventura alcanzan los plebeyos que, introduciéndose a pícaros (iba a decir a caballeros), les cupo en suerte nombre abultado y sobrenombre campanudo: don Juan, don Sancho, don Alonso, don Gonzalo, don Rodrigo, etc.³²³.

Or, ici, le prénom de Juan aurait plutôt tendance à le consacrer dans un statut de personnage un peu simplet, malhonnête de surcroît. De fait, l'onomastique tendrait à rattacher d'emblée l'aubergiste Juan à la figure de *Juan el bobo*, équivalent hispanique du *zani* italien.³²⁴ Au-delà de sa consonance hispanique, son identité complète Juan Fernández confirme les origines humbles du personnage puisque, d'après l'ouvrage de José Luis Alonso Hernández et de Javier Huerta Calvo, *Historia de mil y un Juanes*, l'association de ce prénom et de ce patronyme sert, traditionnellement, à désigner :

³²² SFGDO, 2004, p.295.

³²³ SFGDO, 2004, p.51.

³²⁴ Ainsi, dans son Dictionnaire, Sebastián de Covarrubias affirme-t-il que « Los charlatanes son cierta gente, que anda por el mundo [...] y acostumbran a traer consigo un çane, que es como en España el bobo Juan. [...] como gente pobre y mendiga, buscaba invenciones con que sacar dinero para pasar la vida (...) ». COVARRUBIAS, [1611], 2006, p. 291 v.

Juan Fernández: Un cualquiera. Como Juan Pérez y otros por el estilo. También se caracteriza por ser el tipo de campesino bonachón³²⁵.

La consultation, dans ce même ouvrage, du profil de Juan Pérez confirme cette interprétation :

Juan Pérez: Desde antaño y hasta la actualidad suele emplearse para designar a un hombre sin importancia, fulano, un cualquiera. De lejos viene también la proverbialización del nombre. [Se caracteriza por] su pasividad, desidia, pereza³²⁶.

Le Juan Fernández de Figueroa réunit indéniablement certaines des caractéristiques propres à Juan Pérez tel que le décrivent Alonso Hernández et Huerta Calvo. À noter qu'en ce sens, Figueroa s'éloigne considérablement de la caractérisation proposée dans l'hypotexte boccacien puisque le personnage d'Andreuccio est un marchand de chevaux fortuné et que c'est précisément l'argent qu'il possède qui sera à l'origine de ses déconvenues. Au-delà de son patronyme, la région dont il est originaire, La Manche, renforce le caractère hispanique de ce personnage :

Acerqueme a la Roda, villa de la Mancha y mi tierra, dueño, si va a decir verdad, de malas costumbres. Los mozos de aquel lugar, y los que viven en los demás circunvecinos, ejercítanse en la ocupación de los campos, labranza y carretería. Por eso el que quiere vivir holgando, al cabo es fuerza que muera de hambre³²⁷.

Le choix de La Roda, localité de La Manche dont est originaire le personnage de Juan, n'est pas anodin. La Roda se trouve à proximité des Campos de Montiel dont on sait l'importance dans les aventures du Quichotte³²⁸. Certes, le texte cervantin ne fait pas explicitement mention de cette localité mais la rapide folklorisation connue par la matière cervantine nous autorise à voir une relation analogique ténue entre le récit de Juan et celui de Cervantès. L'évocation des mauvaises habitudes des habitants de cette région et l'allusion aux travaux des champs tendraient d'ailleurs à corroborer cette interprétation. Ces traits ne sont pas sans rappeler le personnage de l'écuyer cervantin, Sancho Panza et plus largement toute une tradition folklorique dont s'abreuve la littérature de l'époque ainsi que le signale très justement Javier Salazar Rincón :

La literatura culta castellana del Siglo de Oro se nutrió de una extensa y variada tradición oral de carácter folklórico³²⁹.

³²⁵ ALONSO HERNÁNDEZ & HUERTA CALVO, 2000, p.162.

³²⁶ ALONSO HERNÁNDEZ & HUERTA CALVO, 2000, p. 258.

³²⁷ SFGDO, 2004, p.287.

³²⁸ D'ailleurs, de manière quelque peu anachronique, on peut signaler que de nos jours La Roda fait partie des étapes des chemins du Quichotte proposés aux touristes.

³²⁹ SALAZAR RINCÓN, 1995-1997, p.85.

Et le philologue d'ajouter quelques lignes plus bas :

La deuda que los grandes escritores guardan con esta tradición oral ha de ser lógicamente distinta en cada caso: desde el autor que esparce aquí y allá escuetas referencias a anécdotas y cuentecillos perfectamente conocidos por sus lectores, hasta el simple recopilador de materiales folklóricos, o el narrador que ensarta facecias o cuentos con un endeble hilo argumental³³⁰.

Comment cette récupération du substrat folklorique espagnol se manifeste dans le cas du texte figuéroen à travers l'exemple concret de Juan? Telle est la question à laquelle la suite de ce travail se propose d'apporter une réponse.

3. LE PERSONNAGE DE JUAN : INTERTEXTE FOLKLORIQUE ET INTERTEXTE PICARESQUE

Dans le développement à suivre, il va être montré comment le personnage de Juan réunit un ensemble de caractéristiques qui le rattachent directement à toute une tradition folklorique de représentation des personnages d'aubergistes dans la littérature de l'époque qui les érige en parangon de malhonnêteté notamment. Au-delà du personnage central que constitue Juan, cette caractérisation très codifiée est perceptible également dans le traitement qui est fait de son entourage. Comme très souvent chez Figueroa, ce personnage classique va voir sa caractérisation enrichie par des accents cervantins mais aussi picaresques dont il reproduit non seulement le mode de vie mais aussi le langage et le type de narrations. Le fait de resserrer la réflexion autour du seul cas de Juan dans cette partie tient au fait que son récit offre un échantillon très représentatif des techniques d'écriture et de création mobilisées par Figueroa dans *El Pasajero*. Qui plus est, les dimensions de cette narration et sa fonction vertébrante dans l'œuvre de Figueroa justifient pleinement ce parti pris.

Le récit de Juan abonde d'éléments qui permettent de le rattacher au traitement folklorique de l'aubergiste tel qu'il a été amplement analysé par Monique Joly : la comparaison avec le célèbre voleur Cacus (« ¿Cuadrillero y perseguido de ladrones el mismo Caco? », p.302), l'emploi de l'expression « dar gato por liebre » (« miren qué

³³⁰ SALAZAR RINCÓN, 1995-1997, p.85.

hiciera si fuera mi justicia en este lugar, donde por liebres doy tantos gatos », p.301) sont autant de références que l'on retrouve régulièrement dans les récits folkloriques et qui sont exploitées dans le texte figuéroen. L'un des éléments qui tendent à inscrire le récit de Juan dans cette tradition folklorique est la double mention qui est faite à la Sierra Morena dans l'*alivio* VII. Ces deux occurrences participent, certes, de l'ancrage hispanique du récit de Juan mais elles entrent aussi en résonance avec de nombreux textes auriséculaires. L'exemple le plus célèbre de cette allusion à la chaîne de montagne est évidemment celui de l'auberge de Maritornes dans le *Quichotte*. Mais l'évocation de la Sierra Morena traverse bien d'autres textes comme certains contes recensés par Maxime Chevalier³³¹. Plus tard, on la retrouve chez Antonio Enriquez Gómez dans *Vida de don Gregorio Guadaña* (1644)³³².

La première occurrence se trouve dans le récit de l'ermite qui précède textuellement et chronologiquement celui de Juan :

Con esta resolución pasé la Sierra Morena, fertilísimo collar de España, llegando a Jaén, cabeza otro tiempo de no pobre corona. Llegué desde allí a este paraje un jueves, antes de esconderse el Sol, casi en la estación presente³³³.

Or, la proximité est d'ailleurs aussi d'ordre spatial puisque l'auberge de Juan ne se situe qu'à deux lieues du point où le Docteur et l'ermite se séparent et où ce dernier rebrousse chemin :

Levantose mi buen alférez y, tras haberse adelantado conmigo alguna distancia, volvió atrás, en busca del primer asiento que tenía.

Hallé paciendo la mula, y muy despacio mirándose el mozo las entrañas. Despertele, y, poniéndose todo en orden, pasamos a sestear de allí dos leguas³³⁴.

L'autre allusion à la Sierra Morena est prise en charge par Don Luis. Ce dernier, à la fin du récit de Juan, s'exclame :

DON LUIS. Cuanto al pasar de falso en razón de valentía, muchos compañeros tiene, esforzados lo posible sólo en tragazón y vinazo. Los más éstos sólo por defuera parecen hombres, siendo su esencia de cueros finísimos. Sus pendencias son de bulla, esto es, de muchos a uno, señalándose allí no más que con visajes y meneos de falsa bravura. Con todo, si en las bregas se descuidan tantico, no falta quien airosamente les dé su recado. Comen muchas gallinas, y así, es fuerza tengan mucho de su calidad. **No hay cosa que más desee como topar en Sierra Morena una**

³³¹ CHEVALIER, 1975, p.245.

³³² ENRÍQUEZ GÓMEZ, [1644], 1977, p. 129-139. De fait, le titre du chapitre VI de *Vida de don Gregorio Guadaña* enserre une référence explicite à la Sierra Morena : « Sale de Carmona don Gregorio y cuenta lo que le sucedió en una venta de Sierra Morena. »

³³³ SFGDO, 2004, p.272.

³³⁴ SFGDO, 2004, p.278.

sarta destes pícaros, dirigidos al marítimo servicio de su Majestad.
Consérvalos indignamente el favor, sin poder por esta causa averiguarse con ellos las justicias³³⁵.

Les références à la Sierra Morena semblent donc encadrer textuellement le récit de Juan et l'ancrer dans un double système de références folkloriques. L'allusion à la chaîne de montagnes est récurrente mais le portrait de Juan est lui aussi conforme à la caractérisation folklorico-littéraire des aubergistes espagnols.

Le traitement qui est fait des personnages de Juan et de la Meléndez est également révélateur du réseau de résonances allusives dans lequel s'inscrit le texte figuéroen dans la mesure où ces personnages réunissent un ensemble de caractéristiques que le folklore et la littérature de l'époque prêtent communément aux aubergistes et à leurs épouses ainsi qu'aux lieux où ils exercent. Corpulence, penchant pour la boisson, malhonnêteté, paresse... rares sont les défauts communément attribués aux aubergistes que Juan et son épouse ne semblent pas posséder. Le texte fourmille de références au physique ingrat de Juan que le Docteur n'hésite pas à qualifier de « tozuelo » et à sa gestuelle qui configurent une caractérisation aux antipodes du portrait du parfait gentilhomme :

Enderezó poco a poco los bastos miembros, descubriendo del velloso pechazo hasta el ombligo³³⁶.

Certains de ces traits peuvent parfois se teinter d'une pointe de cervantisme. Peut-être est-il d'ailleurs possible de percevoir une analogie quichottesque dans le personnage féminin de la Meléndez ? Dans son cas, le choix du patronyme de l'épouse est révélateur puisque Meléndez est un patronyme d'origine asturienne³³⁷. Or, Maritornes, est qualifiée dans le texte cervantin de « moza asturiana ». Qui plus est, le portrait de ces deux personnages féminins, au-delà de la laideur topique des femmes d'aubergiste, laisse apparaître une ressemblance. On sait certes l'importance accordée au Siècle d'Or aux concepts de *turpitudó et deformitas* quand il s'agissait de provoquer le rire du lecteur mais l'on ne peut nier l'existence d'une similarité dans la forme du visage :

³³⁵ SFGDO, 2004, p.303.

³³⁶ SFGDO, 2004, p.278.

³³⁷ On rappellera avec Monique Joly qu'il faut aussi peut-être y « voir un souvenir de la Méndez que célèbrent aussi bien la tradition parémiologique que les *jácaras* de Quevedo. » ; cf. JOLY, 1986, p.475.

Citation n°1 : Don Quijote de la Mancha

Servía en la venta asimesmo **una moza asturiana, ancha de cara**, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo más de lo que ella quisiera³³⁸.

Citation n°2 : El Pasajero

La Meléndez, pues, repolluda y **carirredonda**, de edad de hasta cinco dieces, por ningún caso se quedaba en zaga, porque, como discípula de tan buen maestro, seguía cabalmente sus pisadas³³⁹.

Ces réminiscences cervantines, aussi ténues soient-elles, peuvent surprendre compte tenu des multiples attaques dont est victime Cervantès dans l'œuvre de Figueroa. Néanmoins, le processus de folklorisation qu'ont connu les personnages du *Quichotte* dès sa parution, pourrait expliquer, au moins en partie, leur présence dans le texte figuéroen. De manière générale, on ne saurait proposer un inventaire complet des extraits qui participent à cette caractérisation péjorative des personnages. Un tel recensement donnerait au présent travail l'apparence d'un catalogue tant le récit de Juan abonde de ce type d'éléments. Cet aspect est d'autant plus remarquable que Monique Joly, dans son travail sur la bourle, a montré que tous les auteurs n'utilisaient pas forcément tous les éléments distinctifs des aubergistes. Or, le texte figuéroen mobilise la plupart des ressorts qui entrent dans le portrait type de l'aubergiste. Il est peut être possible d'y voir une volonté de l'auteur d'exploiter toutes les potentialités du modèle littéraire de l'aubergiste d'autant qu'une telle interprétation est parfaitement conforme au statut de « laboratoire » qu'accorde Jonathan Bradbury au texte de *El Pasajero*³⁴⁰. Cette métaphore ouvre en effet des champs interprétatifs très séduisants car étymologiquement *LABORO*, *ARE*, faut-il le rappeler, c'est élaborer, préparer, produire par un long travail d'après Horace, dont on sait l'influence dans la pensée de Figueroa. Or, la présence de tous les ingrédients du portrait de l'aubergiste, par contraste, rend d'autant plus frappants, les quelques ajouts introduits dans la caractérisation du personnage. Ces apports inscrivent d'ailleurs une fois de plus le texte dans l'écriture de l'« entre-deux » qui assure la structuration du texte figuéroen. De surcroît, ils sont, nous y reviendrons, en toute conformité avec la théorie des emprunts qui est par ailleurs développée dans le texte.

³³⁸ CERVANTES, *DQ*, [1605], 2007.

³³⁹ SFGDO, 2004, p.280.

³⁴⁰ BRADBURY, 2016b.

S'il est donc indéniable que le personnage de Juan se nourrit de tout un substrat folklorique, il est tout aussi vrai que des éléments nouveaux viennent enrichir ce schéma initial.

Le premier de ces éléments est le passé commun qui relie le personnage de Juan à celui du Docteur et qui donne aux personnages une épaisseur romanesque sur laquelle nous reviendrons dans la deuxième partie de ce travail³⁴¹. Habituellement, l'auberge est un lieu de passage qui permet une rencontre et non pas des retrouvailles comme c'est le cas dans *El Pasajero*. Or, ce passé commun est un point qui va jouer un rôle déterminant dans la structuration de l'histoire dans la mesure où il va configurer des rapports différents entre l'aubergiste et son visiteur. En ce sens, il est symptomatique que le comportement de Juan change considérablement à l'égard du Docteur du moment où celui-ci est identifié comme l'ancien juge aux Armées qui exerçait dans le Piémont et non plus comme un simple client. De la représentation indolente classique de l'aubergiste, le texte glisse, dès lors, vers celle d'un hôte empressé et efficace :

El güésped, (...) **hizo poco caso** de la cabalgada de uno (...). **Estaba tendido** sobre un escaño, del modo que sobre artesas, por San Lucas, los enemigos de Mahoma. Clamaba el mozo por el ventero, y por paja y cebada, y él, **quedo que quedo, sin rebullirse**. Al fin, alzando el gordísimo tozuelo, dijo **con flema singular**:

—¿Qué diablos quiere? ¿Qué avispas le pican? ¡Doile al demonio, qué voces da!

A esto, llegándome yo algo más cerca, le rogué proveyese aquella petición; que **harto tiempo le sobraría para reposar después**. Enderezó **poco a poco** los bastos miembros, descubriendo del velloso pechazo hasta el ombligo. Al cabo de atender a lo que **con instancia** se le había pedido, quiso honrarme con ponerseme al lado (...)³⁴².

La description qu'offre le Docteur de son arrivée à l'auberge coïncide en tout point avec le portrait de l'aubergiste type. Le texte met en avant de manière répétée l'immobilité et la paresse de l'hôte en mobilisant une série d'expressions qui disent l'indolence, la lenteur, voire l'immobilité. Dans cet extrait, l'allusion à la maie qui pouvait être utilisée pour tuer le cochon, même si sa fonction première était la préparation du pain, soumet le personnage de Juan à un processus d'animalisation. La métaphore du cochon, conforme au gabarit du personnage, constitue peut-être aussi un effet d'annonce par rapport au reste de son récit où le personnage va consacrer une partie conséquente de son temps à la recherche de moyens destinés à assurer sa

³⁴¹ Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre I, « C. Temporalité et création d'un parcours personnel », p. 194-211.

³⁴² SFGDO, 2004, p.278.

subsistance³⁴³. À noter que le vocable « tozuelo » employé pour faire allusion à l'embonpoint de Juan est lui-même généralement appliqué aux taureaux ; peut-être faut-il d'ailleurs y voir une autre réminiscence cervantine puisque, on le sait, le terme « panza » qui donne son nom à l'écuyer de don Quichotte désigne, en zoologie, l'estomac des ruminants. À l'inverse, dans la citation qui fait suite à l'identification du Docteur par Juan, abondent des champs lexicaux qui expriment la rapidité et la réactivité :

Coma primero; que endespues se la contaré. Aguarde; que la güéspedes está lavando allí abajo; **llamarela** para que aliñe lo que hubiere.

Tras esto, puesto encima de un cerrillo, **dio dos voces** al ama, que no tardó en venir; y matando, **de orden del marido**, una polla, la puso, acompañada con un conejo, a la lumbre, **todo con presteza notable**. Mi Juan partió al gallinero, de quien sacó seis huevos fresquísimos³⁴⁴.

Là où dans la première partie du récit, Juan rechignait à satisfaire les demandes du Docteur, il intervient beaucoup plus rapidement dans la deuxième étape. Outre le complément circonstanciel de manière « con presteza notable », cet extrait est remarquable par la succession de verbes d'action conjugués au prétérit qui disent bien la célérité avec laquelle l'aubergiste s'exécute. De la même manière, l'allusion à la fraîcheur des œufs constitue un autre indice des efforts fournis par Juan. Là encore, la présentation qui est faite ne correspond pas à la norme puisque dans les textes de l'époque, l'allusion au manque de fraîcheur des œufs servis dans les auberges est fréquente. Guzmán de Alfarache en fait d'ailleurs l'amère expérience.

Cette première entorse à la caractérisation canonique de l'aubergiste s'accompagne de marques de bienveillance à l'égard du Docteur puisque Juan dépose discrètement des vivres dans son sac avant que son compagnon ne reprenne la route. Cette bienveillance est d'autant plus nette et remarquable qu'elle est en totale contradiction avec la ligne de conduite adoptée par Juan tout au long de son récit. Ce décalage est d'ailleurs explicitement mis en évidence par le Docteur dans une intervention qui occupe une place stratégique. En effet, c'est sur elle que se clôt l'*alivio* VII :

DOCTOR. Finalmente, partí de la venta, de quien a pocos pasos lejos, reconocí pesaba más de lo ordinario la alforja. Hice que la mirase el

³⁴³ L'allusion à la Saint Luc peut s'avérer troublante pour le lecteur dans un premier temps dans la mesure où traditionnellement en Espagne le cochon est tué à la *San Martín* (soit le 11 novembre) comme l'atteste l'usage proverbial. Mais, dans certaines régions, cet événement était avancé. DIEZ BARRIO, 1989, p.35-36 : « Aunque en algunos lugares adelantan la matanza coincidiendo con el día de San Lucas (18 de octubre) o con el día de San Simón y San Judas (28 de octubre) »

³⁴⁴ SFGDO, 2004, p.279.

mozo, y halló dentro medio queso —alabado de mí por famoso en la mesa—, una gallina en pluma, doce huevos en forma de pedernales, y otro conejuelo como el comido a medio día. **Estimé el cuidado del hombre, por haber puesto callando en aquel lugar parte de lo mucho que, también callando, habría quitado de semejantes. ¡Ved qué forma de poderle castigar, aunque viniera a mis manos!**

En suma, las dádivas obligan mucho, y hasta los más facinerosos adquieren por su medio las amistades de los más severos y terribles³⁴⁵.

On peut légitimement douter de la bienveillance de Juan qui pourrait bien s'apparenter à un souci de s'attirer la compréhension de l'ancien Juge aux Armées³⁴⁶. En ce sens, le Docteur semble prendre quelques libertés à l'égard de la morale qu'il défend pourtant âprement dans le reste du texte. Le Docteur en fait d'ailleurs lui-même l'aveu un peu plus tôt dans le chapitre :

Versado no poco me hallaba en malicias; mas al lado de tan buen maestro, pareciera dicípulo bozal y con extremo rudo³⁴⁷.

Outre cette confession de sa propre faiblesse, cet extrait est intéressant pour l'usage qui y est fait des termes « maestro » et « dicípulo ». Ces vocables avaient déjà été employés dans l'*alivio* VII lorsqu'il avait été question du goût prononcé des deux époux pour la boisson :

La Meléndez, (...) por ningún caso se quedaba en zaga, porque, como dicípula de tan buen maestro, seguía cabalmente sus pisadas³⁴⁸.

Cet élément, certes topique de la caractérisation folklorique des couples d'aubergistes, entre en contradiction totale avec l'idéal de sobriété défendu dans *El Pasajero*. Cet éloge de la sobriété est, au fond, une des multiples variantes du discours sur la mesure et la tempérance, par ailleurs, brassées aussi bien dans le texte figuéroen que dans la littérature de l'époque. De la même manière, le rapport didactique évoqué entre Juan et le Docteur ne s'inscrit nullement dans l'idéal de vertu défendu par ailleurs dans le texte. Ces deux extraits laissent donc apparaître une différence notable par rapport à la ligne générale du discours. On peut certes postuler que cette technique s'insère dans une stratégie argumentative. Par l'entremise de ce récit, certains principes,

³⁴⁵ SFGDO, 2004, p.304.

³⁴⁶ Le texte fourmille d'ailleurs d'allusions à la clémence étonnante du Docteur à son égard et à la volonté de Juan de satisfaire le *letrado*: « Obedeció como un cordero; **que deseaba agasajarme por mil caminos**, fuera de que deleita no poco la remembranza de pasados sucesos.» SFGDO, 2004, p.280. Ce point sera traité plus amplement dans la suite de ce travail. Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre II, « B. < Entre-deux > ... ou plus : vers un discours polyphonique ? », « 3. La Justice : une thématique traitée en sous-main », p.430-434.

³⁴⁷ SFGDO, 2004, p.301.

³⁴⁸ SFGDO, 2004, p.280.

défundus dans le reste du texte sur le mode sérieux, seraient introduits de manière biaisée. Quelles que soient les intentions réelles de ce dévoiement des rapports didactiques, ce dernier inscrit le récit de Juan dans une stratégie de renversement carnavalesque des valeurs et des hiérarchies, qui est caractéristique de la littérature picaresque. Or, ce n'est pas la seule dette qu'entretienne le récit de Juan avec la veine picaresque et le terme même de *picaro* est employé par Don Luis dans un extrait déjà commenté :

No hay cosa que más desee como topar en Sierra Morena una sarta
destos **picaros**, dirigidos al marítimo servicio de su Majestad³⁴⁹.

S'il est vrai que l'emploi du vocable *picaro* coïncide parfaitement avec la caractérisation malhonnête inhérente au personnage de l'aubergiste, il est évident que d'autres éléments thématiques du récit de Juan s'apparentent à ceux que l'on retrouve généralement dans la littérature picaresque³⁵⁰. La prégnance de l'élément folklorique dans la narration picaresque rend les liens entre ce genre et le récit de Juan assez naturels. L'influence du *picaro* vient de fait à l'appui du développement mené plus haut sur l'hispanité du récit de Juan, le *picaro* étant un personnage éminemment espagnol. À noter qu'une œuvre antérieure à *El Pasajero, Diálogo del Capón*, comportait déjà trois récits aux accents picaresques : les récits del capitán, de Velasquillo et de Vañuelos³⁵¹.

Les traits d'inspiration picaresque se situent pour l'essentiel dans la première partie du récit de Juan, c'est-à-dire dans la partie consacrée à la vie qu'il menait avant de devenir aubergiste. L'un des premiers éléments qui participe de la caractérisation de Juan en tant que *picaro* est son langage. L'expression « voarcé »³⁵² notamment que Juan utilise en cinq occasions pour s'adresser au Docteur est, on le sait, récurrente dans le langage des bandits de la littérature de l'époque, par-delà les frontières du genre

³⁴⁹ SFGDO, 2004, p.303.

³⁵⁰ SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988, n. 140 p.511. Après une remarque sur le topique du manque de confort propre aux auberges espagnoles de l'époque, Isabel López Bascuñana introduit une série de références bibliographiques et conclut assez laconiquement en introduisant les références qui suivent Cf. E. Panizza, « Sabor picaresco en un relato de Cristóbal Suárez de Figueroa », *Homenaje a Anton Bemmerlein e Inge Bemmerlein*, Beiträge zu Sprache, Literatur, Kultur, Deutscher Spanischlehrer-Verband Nürnberg. Isabel López Bascuñana évoque dans son édition commentée du texte de Figueroa une publication réalisée par Emilietta Panizza au titre évocateur de « Sabor picaresco en un relato de Cristóbal Suárez de Figueroa ». Son référencement très lacunaire et le fait qu'elle n'apparaisse pas dans la bibliographie générale de son édition ne nous ont pas permis de retrouver la trace de cet article. L'intuition qu'elle révèle nous semble néanmoins pertinente et nous nous proposons donc d'aborder les réminiscences picaresques présentes dans le récit de Juan.

³⁵¹ GÓMEZ, 1993b, p.82.

³⁵² DI PINTO, 2006, p.75, n. 34 : Elena di Pinto rappelle que « Voarcé es síncopa de Vuestra Merced, igual que sucede con «voacé » y «vercé » » avant de commenter l'usage concomitant qui est fait de « sor » et de « voarcé » précisément dans l'extrait de Tirso que nous citons quelques lignes plus bas.

picaresque. En effet, les *comedias* en offrent aussi l'illustration. Chez Tirso de Molina par exemple, dans *El condenado por desconfiado*, le personnage d'Enrico, dans la présentation des personnages, est défini en tant que « rufián » :

Mi gusto tengo de hacer
en todo cuanto quisiere;
y si voarcé lo quiere,
sor³⁵³ hidalgo, defender,
cuéntese sin piernas ya,
porque yo nunca temí
hombres como ellos³⁵⁴.

De la même manière, les multiples mésaventures que connaît le personnage de Juan au cours de son périple en France et en Espagne contribuent à le consacrer dans un statut d'anti-héros caractéristique des personnages picaresques. De fait, les différentes déconvenues semblent condamner le personnage à l'itinérance. Cependant, il convient de faire remarquer que l'errance de Juan n'est pas systématiquement liée à ses mésaventures ; elle est aussi son lot quotidien. Les journées de Juan, avant que ce dernier ne devienne aubergiste et opte pour une vie sédentaire, sont rythmées par ses déplacements qui rappellent les mouvements perpétuels des picares. Son passé de soldat le préparait d'ailleurs à cette itinérance qui, une fois en Espagne et plus particulièrement à Madrid, devient errance. En ce sens, dans la partie madrilène du récit, un espace joue une fonction essentielle : la rue, en tant qu'espace de l'errance mais aussi domaine de prédilection des picares. L'auberge, à la fois espace de l'immobilité et espace champêtre, s'inscrit en opposition avec la rue. Juan passe par tous les lieux destinés à accueillir les pauvres, l'hôpital certes mais aussi et surtout l'église, en tant que lieu privilégié de la mendicité :

Era mi estilo levantarme bien de mañana y, habiendo rezado no mucho, **cogía mi camino** hacia la iglesia. Antes de llegar, **torcía a un ladito** y, acompañando con media de lo caro un mollete y dos torreznos de buen tomo, **entraba** rozagante por los umbrales del templo que tenía señalado. Allegaba hasta las doce lo que ofrecía la caridad de los fieles; luego, **dando una vuelta por las calles principales**, no perdonaba las pitanzas de los gremios; con que a las dos me retiraba a tomar cuenta a la ración, de quien, aunque bastantísima, hacia poco caso, por las frecuentes ayudas de costa y extraordinarios que se ofrecían. **Salía**, tras breve reposo, enderezando hacia la comedia. Si era flamante, parábame a verla en cesando el concurso; y si no, **partía a recorrer** los feligreses que habían quedado de la mañana³⁵⁵.

³⁵³ DI PINTO, 2006, p.75, n. 35 : « Sor, del mismo modo que «seor» y «so», es síncopa de «señor». Es vulgarismo. «Sor» y «so» también están documentados en El rufián viudo de Cervantes, así como en romances burlescos y jácaras; «seor» está en el entremés de *La Cárcel de Sevilla*.»

³⁵⁴ TIRSO DE MOLINA, *C por D*, [1635], 2012, Premier acte, v. 516-522.

³⁵⁵ SFGDO, 2004, p.290.

L'accumulation de verbes qui traduisent les mouvements est remarquable dans cet extrait qui consacre Juan dans son statut itinérant. Le récit de ce personnage reprend donc bien des motifs littéraires caractéristiques de la picaresque. Mais au-delà de cette convergence thématique, l'influence du roman picaresque est également perceptible dans la réutilisation de certains ressorts stylistiques. Le comique des scènes décrites dans le récit de Juan tend d'ailleurs également à le rattacher à la tradition picaresque. Lors de son arrivée à Toulon, les circonstances, climat inclus, semblent s'acharner sur Juan :

En esta forma entré en Tolón, como a las nueve de la noche, por los fines de octubre, cuando en aquella provincia refrescan tanto los aires, que bastan a que un vestido se quede yerto, cuanto más un desnudo si le cogen en despoblado. Arrimeme a cierto cajón que parecía de platero, y mientras, tiritando, estaba atendiendo a la consideración de mi desdicha, sin decir “¡agua va!”, arrojaron por una ventana que, sin saberlo, venía a estar derechamente sobre mis espaldas, cantidad de dos grandes cántaros, y no de la más limpia del mundo³⁵⁶.

Le lien fédérateur entre ces éléments comiques se situe précisément dans le regard sans complaisance que Juan porte sur lui-même, pratiquant régulièrement l'ironie et l'autodérision. La façon dont les différentes péripéties sont racontées, en insistant notamment sur les failles et les défauts du personnage contribue au caractère drolatique de la narration. C'est plus particulièrement vrai dans les extraits où il est fait état de la peur ou de la lâcheté de Juan. L'évocation du sermon fait à Juan par un homme d'église qui a eu vent d'une altercation qui a opposé le picaro à une grande dame est, en ce sens, savoureuse :

En fin, tras muchos documentos santos, de que ahora me acuerdo poco, insistió manifestase mi culpa y me sometiese a saludable penitencia. Negué con valor la demanda, y cuanto a la disciplina y cárcel que se proponía, mostré particular desabrimiento. Signifiqué no habían servido jamás mis espaldas de atabales; y así, como no acostumbradas, sentirían mucho ser batidas en aquella ocasión³⁵⁷.

L'expression presque désinvolte « tras muchos documentos santos, de que ahora me acuerdo poco » qui fait suite au récit pourtant détaillé des mises en garde formulées par le religieux montre bien que Juan n'a prêté qu'une oreille guère attentive à ce dernier. En revanche, il se montre beaucoup plus réceptif quand le prêtre aborde la question du châtement qui découle du péché commis. Juan cherche soigneusement à

³⁵⁶ SFGDO, 2004, p.296.

³⁵⁷ SFGDO, 2004, p.293.

éviter la punition. Le comportement de Juan, compte tenu de la configuration sanchesque du personnage, n'est pas sans rappeler le refus de Sancho de se flageller pour désenvouter Dulcinée du Toboso dans le livre II du *Quichotte*. L'image du tambour à travers la référence aux « atabales » qui donne une dimension presque musicale et festive au châtement qui va lui être infligé révèle aussi l'approche humoristique que propose Juan des faits exposés dans son récit. Bien que jubilatoire pour le lecteur, elle n'aura guère d'incidence sur le châtement qui lui est réservé, le consacrant une fois de plus dans son statut d'anti-héros.

Enfin et surtout le caractère autobiographique définitoire du genre picaresque est mis en application dans le récit de Juan. Compte tenu de la forme dialoguée sous laquelle se présente l'œuvre, c'est une caractéristique que l'on peut observer dans d'autres passages de *El Pasajero* tels que la narration de l'ermite. C'est aussi le cas lorsque les quatre co-locuteurs reviennent sur les circonstances qui les ont conduits à partir pour l'Italie. À noter que le caractère autobiographique que revêt la narration constitue un autre élément par lequel Figueroa s'éloigne considérablement encore du modèle italien dans lequel le récit de Juan plonge ses racines puisque le récit boccacien est pris en charge par un narrateur extra-diégétique. Ce statut particulier dont bénéficie Juan lui permet d'intervenir à la fois comme narrateur et comme protagoniste des événements. Même si, le temps de cette narration picaresque, le lecteur peut négliger l'existence des quatre locuteurs, c'est bel et bien le Docteur qui assume la transmission des propos de Juan : le récit passe donc à travers deux intermédiaires. Juan est celui qui originellement raconte son histoire et le Docteur expose à ses camarades les propos tenus par celui-ci. Il enrichit donc le schéma classique où le picaro est à la fois auteur et acteur de ses aventures. En effet, Lazarillo en tant qu'auteur se situe dans un moment présent, depuis lequel il effectue un retour en arrière qui lui permet d'observer son passé. Il raconte par conséquent une action dont il connaît parfaitement le dénouement. Ce jeu est également présent chez Suárez de Figueroa à travers les commentaires que fait le narrateur- anti héros et qui montrent que ce dernier sait absolument quelle tournure va prendre l'histoire. Ces remarques sont intégrées dans le récit de Juan de deux manières différentes. Dans le premier cas, elles viennent s'insérer directement dans le cours de ses paroles :

Parece que me hacia ya respirar algún tanto el buen tratamiento, y el imaginar que me había de caber parte de lo que sazónaba el fuego; mas hasta las imaginaciones corren peligros notables³⁵⁸.

Dans le deuxième cas, elles sont placées entre parenthèses :

Fue grandísima dicha para mi semejante olvido, porque, siendo la iglesia (como después supe) colegial, y teniendo todos su clérigos habitación dentro de su clausura, iban á los oficios desde la misma iglesia³⁵⁹.

Le commentaire semble, dès lors, se détacher du flot de paroles... comme si les parenthèses, présentes dans l'édition princeps et reprises dans les éditions modernes, venaient figurer textuellement la distance prise par le narrateur entre le moment de l'action et celui du récit. Cette prise de recul n'est pas totalement absente dans la première citation puisque le point virgule constitue une sorte de barrière typographique. Elle sépare la première partie de l'énoncé qui relève de l'événementiel, de l'action décrite, de la deuxième partie de l'énoncé dans laquelle le narrateur introduit un effet d'annonce. Ce sont l'expérience qu'il a vécue et les enseignements que celle-ci lui a permis de tirer qui lui permettent de jouer sur cet effet d'annonce. Le passage dans lequel le personnage de Juan exprime des remords sur son attitude passée est particulièrement éloquent :

Cierto que se me vuelve un pimiento el rostro cuando traigo a la memoria cosas pasadas, y los peligros en que pone el hombre su reputación cuando no tiene cuidado en sus acciones³⁶⁰.

À cet égard, la confession de Juan s'apparente à un procédé que l'on retrouve aussi bien chez Alemán que chez Quevedo ou chez l'auteur du Lazarillo. Tous ces personnages reviennent sur leur passé mais dans une tonalité différente. Là où Lazarillo est dans l'auto-compassion, le Buscón se montre plus cynique tandis que Guzmán adopte un ton plus moralisateur. À noter toutefois que ce type de confessions n'est pas exclusif du genre picaresque mais qu'on le retrouve également dans toutes les narrations où un personnage raconte sa vie à un autre.

Même s'il est traité de façon beaucoup plus lacunaire que le reste de la matière folklorique, le passé de soldat de Juan vient une fois de plus enrichir le portrait de l'aubergiste³⁶¹. Il a une fonction structurante dans le récit dans la mesure où, nous

³⁵⁸ SFGDO, 2004, p.282.

³⁵⁹ SFGDO, 2004, p.285.

³⁶⁰ SFGDO, 2004, p.296.

³⁶¹ Peut-être faut-il voir une réminiscence d'un autre genre littéraire en vogue à l'époque, l'autobiographie de soldat, ainsi qu'ont pu la pratiquer des auteurs tels que Ordóñez de Ceballos. À noter

l'avons dit, c'est cette expérience militaire révolue mais commune qui vient modifier le schéma habituel des relations aubergiste-client et qui permet l'introduction de données nouvelles. Le changement physique qui découle du changement de condition de Juan explique que l'identification tarde à arriver de la part du Docteur. De ce fait, l'embonpoint de Juan, certes caractéristique des récits d'aubergistes, se voit enrichi d'une autre fonction :

¡Juan amigo, válgame Dios, lo que habéis engordado! **Fuera imposible conocer de la forma que os halláis.** ¡Buena vida debe ser ésta!³⁶²

La corpulence de Juan entre d'ailleurs en contradiction totale avec l'archétype du soldat maigre et miséreux qui correspond mieux au patron du picaro type que celui de l'aubergiste. Ce dernier évoque davantage un Sancho Panza sédentarisé. À noter que l'anagnorisis se produit d'ailleurs dans cet extrait de manière anticipée ce qui entraîne une fois de plus un renversement des schémas littéraires. Chez Figueroa, l'identification débouche sur le récit là où habituellement c'est le récit des actions passées ou sa mise en scène qui permet le retour sur la méprise et la reconnaissance, même, si c'est nécessaire, sous la forme forcée de l'anagnorisis. À ce propos, il est remarquable que Don Luis évoque cet artifice littéraire au cours de l'un des multiples développements qu'il consacre à la question littéraire. Dans la version de l'anagnorisis que propose Don Luis, celle-ci occupe la place et assure la fonction qui lui incombe habituellement. Dans le projet de pièce de théâtre que prétend réaliser le jeune homme, elle permet de résoudre les conflits :

Convendrá, pues, ahora consolar a los que intervinieron en la representación, desta manera. Descubrirase ser el soldado hermano del novio, que desde muy pequeño se fue a la guerra.³⁶³

Au-delà de cet élément théâtral, le passé militaire de Juan n'est en fait qu'un prétexte propice à la narration. De fait, son expérience de soldat n'est traitée que de manière très allusive à travers la référence à la bataille de Cavour et au rapport hiérarchique entre le Docteur et Juan qui continue d'ailleurs à nommer son interlocuteur par son titre de Juge aux Armées :

toutefois qu'à la différence de ces autobiographies, chez Juan, il n'y a point de souvenir de batailles passées, ce qui est somme toute normal dans la mesure où ce passé de soldat est instrumentalisé. Sur ce genre et ses liens avec le passage de la vie à la littérature, cf. STEINBACH BONNET, 2016.

³⁶² SFGDO, 2004, p.279.

³⁶³ SFGDO, 2004, p.100.

—Bien se acordará voarcé —comenzó— del año en que tuvo fin la guerra de Piemonte, con la última toma de aquel castillo tan fuerte llamado Cabor.³⁶⁴

En réalité, ce passé de soldat n'est convoqué, nous y reviendrons³⁶⁵, que de manière biaisée dans le sens où il va devenir l'outil de la duperie du picaro, illustrant une fois de plus l'importance du motif du passage dans l'espace textuel et confirmant la complexité de l'architecture textuelle figuéroène. Le texte même mobilise donc toute une série de motifs littéraires courants mais qui sont intégrés de manière indirecte. Tout en reprenant une tradition littéraire préexistante, le texte s'en émancipe. Ce dernier réaffirme donc l'importance de ces éléments littéraires préexistants qui sont mis au service d'une création nouvelle. Par ce processus, ces matériaux deviennent, en quelque sorte, autres et l'élément qui permet le passage de la tradition à la création originale est précisément le texte figuéroen. Ainsi, le personnage de l'ermite que l'on retrouve souvent en concomitance avec la figure de l'aubergiste dans les textes du Siècle d'Or³⁶⁶ apparaît-il dans le récit qui précède immédiatement celui de Juan et qui, nous y reviendrons, fonctionne comme un contre-point positif à la figure de l'aubergiste³⁶⁷. Le traitement de l'épouse de Juan offre lui aussi une variante par rapport au canon. En effet, la sensualité généralement associée au personnage féminin qu'est l'épouse de l'aubergiste est reléguée dans une autre partie du récit. La Meléndez, avant de devenir cuisinière, était une prostituée. Mais la notion de sensualité est totalement absente de l'auberge de Juan et du portrait de la Meléndez devenue aubergiste :

(...) y si bien por algún tiempo había dejado la conversación de la Meléndez, que está delante (aunque pecadora, hembra de nobles respetos), volvíla a buscar; que un grande amor olvidase tarde. Entraba en su casa a deshoras, acudiéndole con lo que había menester; que para todo daban buenos. Tenía yo propósito de volver a aquel lecho, entonces sentina de maldades; en lo porvenir, lícito y conjugal, como dicen los polidos; y así, no me desasosegaba mucho la conciencia.³⁶⁸

³⁶⁴ SFGDO, 2004, p.280.

³⁶⁵ Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 3. Doubles des personnages » p.321 et ss. Il sera question plus loin des allures de Matamore que prend Juan dans certains épisodes de la narration au cours desquels il tire parti de son passé de soldat pour obtenir des avantages qu'il ne mérite pas.

³⁶⁶ JOLY, 1986, p. 384 : « [L'] assimilation entre l'isolement dans lequel travaille le ventero et la vie érémitique a connu un succès attesté par des échos nombreux, qui vont de la référence la plus explicite à l'allusion elliptique qu'on trouve au chapitre 3 de la première partie du *Quichotte* (...) ».

³⁶⁷ Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 3.2. La triade Docteur- ermite- Juan » et « 3.3. Le binôme Juan – Don Luis et ses liens avec le personnage de l'ermite », p.328-334. La suite de cette étude montrera comment les récits de l'ermite et de Juan sont en étroite parenté, le personnage de « l'aubergiste militaire » constituant, en quelque sorte, le pendant dégradé de l'anachorète.

³⁶⁸ SFGDO, 2004, p.289-290.

Dès lors, on peut affirmer que le texte figuéroen donne bel et bien lieu à une reprise des éléments folkloriques. Néanmoins, cette récupération du matériel folklorique débouche sur une distribution nouvelle des fonctions de chaque personnage. L'exemple le plus éloquent de cet enrichissement du personnage folklorique est bien évidemment Juan. Le titre même de « *ventero militar* »³⁶⁹, octroyé par le Docteur à ce personnage, illustre le statut intermédiaire qui incombe à Juan. Son caractère hybride se voit de fait confirmé à la fin du récit quand le Maître liste les différentes occupations auxquelles s'est livré le personnage :

Maravillosos altibajos había tenido ese hombre en la suya hasta entonces: **labrador, soldado, religioso, tercero, valiente, bodegonero**, y la última dignidad, de quien sólo se podía parar en horca o galera³⁷⁰.

Chacun des six termes employés par le Maître renvoie à un épisode précis de la narration de Juan. Le vocable « *labrador* » est une claire allusion à la région dont il est originaire et dont il a expliqué au cours de son récit que ses habitants travaillent la terre. De la même manière, l'évocation de son métier de soldat renvoie aux circonstances de sa rencontre initiale avec le Docteur mais entre aussi en résonance avec les multiples références à son passé de soldat dont son récit est jalonné. L'adjectif « *religioso* » est une reminiscence des fonctions qu'il occupe dans un hôpital où il vient en aide à des malades, mission qu'il assume à son corps défendant d'ailleurs. L'emploi de « *tercero* » permet un retour sur la fonction de messenger pour ne pas dire d'entremetteur qu'il remplit au service d'un personnage noble. Le terme « *valiente* » fait écho à l'épisode où Juan s'attire les faveurs d'un noble en feignant de venir le secourir. La définition qu'en propose Covarrubias en 1611 met d'ailleurs bien l'accent sur le caractère usurpé de ce courage qui sied parfaitement au rôle de matamore que joue le personnage dans cet extrait. Enfin, l'importance accordée aux deux auberges qu'il dirige après avoir dû quitter Madrid, se matérialise dans l'utilisation qui est faite à la fin de l'énumération du terme « *bodegonero* ». À noter que l'ordre dans lequel ces six vocables apparaissent dans l'énumération reprend sensiblement celui de la narration. Cette intervention du Maître vient en quelque sorte récapituler les différentes péripéties vécues par Juan dans un procédé que l'on retrouve souvent dans les nouvelles mais aussi dans les recueils de contes populaires. L'énumération remplit dès lors une fonction rétrospective et rend

³⁶⁹ SFGDO, 2004, p.279.

³⁷⁰ SFGDO, 2004, p.303.

compte de manière succincte des différents événements qui viennent d'être narrés. En ce sens, il est assez remarquable que l'expression « *ventero militar* » et l'énumération du Maître soient placées à des endroits stratégiques du récit. En effet, le syntagme qui résume les deux fonctions majeures de Juan (aubergiste et soldat) est situé quelques lignes à peine avant que son récit à proprement parler ne commence. En revanche, comme cela a déjà été signalé, le Maître intervient justement dans une réplique qui suit la fin du récit. Ces expressions viennent donc consacrer Juan dans son statut de personnage aux multiples facettes.

Les accents folkloriques et picaresques transforment le conte de Boccace en une création originale grâce à un processus d'hispanisation. Celle-ci tient autant à la réalité référentielle convoquée qu'aux hypotextes inscrits dans la trame du texte figuéroen. L'ensemble des personnages mis en scène dans cette réécriture du texte boccacien sont d'ailleurs eux aussi représentatifs du substrat sociologique et littéraire dont s'abreuve le texte figuéroen. En ce sens, le personnage de Juan, sorte de creuset de la littérature espagnole et de l'art littéraire de Figueroa, illustre cette écriture de l'« entre-deux » mise en œuvre par Figueroa dans un récit qui enrichit, en le régionalisant, un héritage littéraire italien. Pour ce faire, le texte exploite toutes les potentialités de la culture populaire espagnole que ce soit dans le traitement de Juan ou dans celui d'autres personnages annexes. Ces derniers, pour la plupart, plongent leurs racines dans le folklore mais aussi dans la littérature espagnole que Figueroa soumet à un minutieux processus de réécriture. La production personnelle de l'auteur joue, à ce titre, un rôle fondamental dans le processus de création de *El Pasajero*. Ce n'est pas là la seule fonction qui doive être attribuée à l'insertion de ces écrits antérieurs qui entre en résonance avec le discours théorique délivré par le personnage du Docteur sur la question littéraire et qui participe aussi à l'élaboration du portrait d'un auteur fictionnalisé, matières qui vont être traitées à présent.

CHAPITRE III. L'ÉCRITURE DE L'« ENTRE-DEUX » A L'AUNE DE LA FICTIONNALISATION D'AUTEUR

A. Entre théorie et praxis littéraires

La réflexion sur la littérature est présente dans plusieurs des œuvres composées par Figueroa mais c'est indiscutablement dans *El Pasajero* qu'elle se fait la plus prégnante. *El Pasajero* occupe une place stratégique dans la production figuéroène, tout d'abord, d'un point de vue purement chronologique. *El Pasajero* y joue, en effet, un rôle charnière. L'époque où l'auteur a été le plus actif du point de vue littéraire est la période qui s'étend de 1602 à 1629 avec une accélération autour des années 1610-1616. C'est à ce moment-là que la majorité de ses œuvres ont été publiées. Mais c'est aussi un moment décisif du point de vue de l'écriture compte tenu des rapports qui s'y tissent entre théorie et pratique littéraires. Mettre en regard les exposés théoriques qu'enserme l'œuvre de Figueroa et sa propre pratique de l'écriture permet d'évaluer le degré de convergence entre ces deux aspects et d'observer les correspondances mais aussi les dissemblances entre théorie et pratique dans le discours littéraire de cet auteur. Cette réflexion nous contraint à brasser certains points déjà abordés dans d'autres travaux comme ceux de Manuel Puerta et de María Ángeles Arce Menéndez mais la mise en perspective des rapports entre théorie et pratique rend indispensable ce retour sur les théories littéraires préconisées dans le texte figuéroen³⁷¹.

L'introduction des éléments de poétique dans *El Pasajero* est justifiée textuellement par une décision affichée par l'un des locuteurs. En effet, le jeune Don Luis, au cours de l'échange, exprime sa volonté d'abandonner la voie militaire pour se consacrer entièrement et exclusivement aux Lettres. Il ne paraît pas abusif de voir dans ce trait distinctif une ébauche d'intrigue et de définition « psychologique » qui contribue à donner de l'épaisseur au personnage. Cette réflexion sera traitée plus longuement plus loin³⁷². En revanche, l'on peut indiquer d'ores et déjà que cette hésitation de Don Luis

³⁷¹ PUERTA, 1975 et ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.112-201.

³⁷² Elle fera l'objet d'un développement plus ample dans la deuxième partie de ce travail lorsqu'il sera question des indices de l'évolution vers le roman à l'œuvre dans *El Pasajero*. Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre I, « C. Temporalité et création d'un parcours personnel », p.196 et ss.

est une variante du débat Lettres /VS/ Armes récurrent à l'époque et dont on trouve également un écho dans le témoignage du Docteur :

Ignoraba cuál de los caminos había de seguir: letras, o armas. Desagradábame mucho la vida militar, su penuria, su asistencia, su penalidad; y como no enseñado a las molestias de su ejercicio, rehusaba entrar en su jurisdicción. Apresuraba el menoscabo del dinero mi tarda y ambigua resolución, por cuya falta traté de continuar mis estudios en Bolonia o Pavía.³⁷³

Après avoir été caractérisé, dans l'introduction³⁷⁴, dans son statut de *letrado*³⁷⁵, le Docteur se voit plutôt consacré dans un rôle de théoricien littéraire par le personnage de Don Luis qui, respectant ainsi les usages du genre dialogué, lui demande d'assumer cette fonction comme l'atteste l'extrait reproduit ci-après :

Sólo pretendo al presente (...) expliquéis algunas partes de la Poesía, así por mayor; que, como sin letras, he mucho menester vuestra enseñanza³⁷⁶.

Dans *El Pasajero*, l'essentiel du discours sur la littérature porte, on le sait³⁷⁷, sur le théâtre et s'organise autour de deux axes centraux qui sont l'éloge du théâtre classique (à travers une définition fondamentalement aristotélicienne et horacienne et l'invective contre la *comedia nueva*. Il est tentant d'ajouter que l'ampleur de ce discours sur le théâtre (qui traverse les *alivios* II et III) peut sembler, au moins à première vue, paradoxale. À la différence de ce que le lecteur peut constater pour les autres genres évoqués dans les œuvres littéraires de Figueroa, le théâtre est, en effet, le seul genre décrit auquel l'auteur ne s'est pas essayé dans la pratique. Mais si l'on tient compte de l'importance de la *comedia nueva* à l'époque et des âpres débats que celle-ci a suscités, la prégnance de cette thématique apparaît comme nettement moins surprenante. L'attaque en règle contre l'évolution du théâtre, en concomitance avec l'éloge du théâtre antique traverse le discours de théorisation sur la littérature prononcé par le Docteur³⁷⁸ :

³⁷³ SFGDO, 2004, p.251.

³⁷⁴ SFGDO, 2004, p.9-10.

³⁷⁵ À noter que ce n'est pas là le seul cas de détournement de caractérisation. Le même phénomène est observable chez Don Luis justement mais aussi chez Isidro qui se définit par sa condition d'artisan mais qui souhaite également s'en abolir. Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 2. Des personnages doubles », p.316-321.

³⁷⁶ SFGDO, 2004, p.63.

³⁷⁷ Sur ce point, cf. ENTRAMBASAGUAS, 1931; PUERTA, 1975; ARCE MENÉNDEZ, 1983.

³⁷⁸ La contestation des nouveaux principes théâtraux trouvent également un écho dans les œuvres de López de Vega comme le souligne Marie-Laure Acquier dans sa thèse sur l'œuvre de cet auteur. C'est aussi le cas chez Manuel de Faria e Sousa.

Holgara se hallaran en vulgar comedias tan bien escritas, que os ministraran ejemplos para cualquiera de las personas que se suelen introducir, por no remitiros a las de Terencio y Plauto³⁷⁹.

La théâtralité dans *El Pasajero* trouve ses manifestations les plus évidentes à travers des réminiscences plautesques dans le traitement du personnage de Juan, érigé dans le texte, en parangon du soldat fanfaron³⁸⁰. Pour ce qui est de la théâtralité à proprement parler, on observe dans certaines répliques des commentaires à caractère didascalique qui renseignent le lecteur sur les réactions des locuteurs à ce qu'ils < entendent >. En réalité, ces remarques participent davantage de la création d'un effet de vraisemblance que de la création pure d'une gestuelle par exemple comme cela peut être le cas au théâtre³⁸¹.

À aucun moment, Don Luis n'emploie textuellement le terme *poeta* pour se référer à son projet de s'adonner à la création littéraire ; en revanche, il évoque « la entrañable afición que [tiene] a la Poesía »³⁸². Concrètement, Don Luis souhaite notamment suivre les traces des dramaturges à succès, autrement dit celles de Lope et il soumet à plusieurs reprises ses compositions poétiques au jugement de ses compagnons au cours de l'échange. Ses projets en matière de littérature sont clairement exposés :

Dos cosas no aparto de la memoria, en que tengo depositado mi gusto: componer un libro y hacer una comedia. A uno y otro me apliqué muchas veces, y todas me quedé atrás, sin poder pasar adelante. Deseo me digáis si es posible salir con mi intento, y qué orden tengo de guardar cuando volviere a mi porfía³⁸³.

Son projet de rédiger un livre exclut d'ailleurs l'emploi du vocable *poeta* qui n'était guère employé pour se référer à l'auteur de textes en prose³⁸⁴. L'évocation obsessionnelle, dans ses propos, des rapports entre « amor y poesía » est, de fait, une reprise d'une idée récurrente chez Lope : qui l'exprime notamment dans *La Dorotea* à

³⁷⁹ SFGDO, 2004, p.97.

³⁸⁰ En effet, la suite de cette étude montre que le personnage de Juan, par un ensemble de stratagèmes, feint l'héroïsme. Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 3. Doubles des personnages » p.321-326.

³⁸¹ On verra plus loin que la théâtralité n'est pas pour autant totalement absente de *El Pasajero*. Toutefois, elle se manifeste en arrière plan à travers un jeu sur les instances textuelles. Ce jeu érige Juan en acteur et confère au Docteur les attributions d'un metteur en scène. Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre III, « C. *El Pasajero* : une œuvre littéraire de l'« entre-deux » », « 2. Confusion des instances », « 2.2. Superpositions et glissements des instances textuelles », p.472 et ss.

³⁸² SFGDO, 2004, p.181.

³⁸³ SFGDO, 2004, p.69.

³⁸⁴ Le prologue de l'ouvrage *El autor en el Siglo de Oro español* apporte un éclairage intéressant sur ce point : « No cabe duda de que el “autor de textos narrativos” no está en el centro de las contribuciones incluidas en este volumen, aunque la España áurea tuvo una importancia muy grande con respecto al “nacimiento de la novela moderna »; cf. TIETZ, 2011, prólogo.

travers l'expression aphoristique « amar y hacer versos todo es uno »³⁸⁵. Mais il y a plus. A maintes reprises, Don Luis déclare ne pas se soucier de la technique. Il ne semble d'ailleurs pas excessif de voir dans ce rapport spécifique à la Poésie comme une nouvelle déclinaison du discours sur le mérite que propose le texte figuéroen dans la mesure où le personnage vise exclusivement le succès, mais un succès non mérité si l'on s'en réfère au discours théorique du Docteur. L'écriture semble passer au second plan dans ses répliques et le jeune homme semble donner la primauté à la réception de ses compositions comme les passages en gras dans la citation ci-dessous l'attestent :

DON LUIS. Por cierto que habéis andado riguroso legislador de la comedia. Gentil quebradero de cabeza: en diez años no aprendiera yo **el arte** con que decís se deben escribir; y después, sabe Dios si fuera mi obra aquel parto ridículo del poeta, o algún nublado que despidiera piedras y silvos. Lo que pienso hacer es seguir las pisadas de los **cuyas representaciones adquirieron aplauso, escribanse como se escribieren**³⁸⁶.

Don Luis réaffirme quelques pages plus loin sa volonté de suivre les goûts de la majorité :

DON LUIS. (...) En suma, **no me apartaré del estilo que siguen todos**. Sin duda tenéis (si bien no en virtud de muchos años) adquirido ya mucho de viejo (perdonadme, que esto y más permite la amistad), cuya condición de buena gana vitupera las cosas presentes, alaba las pasadas y reprehende con demasía a los mancebos. **El mundo está ya aficionado a este género de composición; con él se solaza y ríe: ¿qué podemos hacer los pocos contra tantos? ¿Será bien arrimar el pecho a tan furioso raudal de gustos?**³⁸⁷

La réplique de Don Luis pose clairement la question de la réception et du public dont la présence se matérialise au niveau textuel par l'entremise de « todos », « el mundo », « tantos » et « tan furioso raudal de gusto ». Ces expressions qui disent le nombre s'inscrivent en opposition avec le quantitatif « los pocos » qui renvoie aux adversaires de la *comedia nueva*. L'emploi de la désinence de la première personne du pluriel (« podemos ») semble d'ailleurs assez paradoxal car il tend à suggérer une communauté d'idées entre Don Luis et le Docteur. Or, la posture défendue par ce dernier est en contradiction totale avec le discours de Don Luis. L'intervention du *letrado* prend le contrepied de celle du jeune homme et les connexions entre ces deux répliques sont figurées notamment par la reprise du terme « arte » :

DOCTOR. No, por cierto, sino dejarse llevar de la corriente. Mas siendo ésta vuestra intención, ¿para qué hacerme gastar tiempo y palabras en

³⁸⁵ LOPE DE VEGA, *La D.*, [1632], 1988, p.119.

³⁸⁶ SFGDO, 2004, p.99.

³⁸⁷ SFGDO, 2004, p.101.

lo de que no os puede resultar provecho, por no usarlo? Allá os lo habed; que de mi parte cumplí con rendirme a vuestra instancia dando satisfacción a las apariencias de vuestro gusto. Demos, pues, que ya esta comedia se halla escrita, **con arte o sin él**: ¿qué forma observaréis para que consiga su fin, que es el de la representación?³⁸⁸

Au-delà de ce procédé de reprise lexicale qu'affectionne particulièrement Figueroa, toute l'expression « con arte o sin él » trouve un écho dans le « escribanse como se escribieren » employé quelques pages plus haut par Don Luis. Ce jeu sur les constructions met en évidence les disparités de critères entre les deux personnages : le goût du public, pour Don Luis, prend le pas sur les qualités littéraires et techniques dont le Docteur fait grand cas. Néanmoins, malgré les nombreux conseils prodigués dans le domaine du théâtre par le personnage du Docteur, *El Pasajero* reste le plus souvent dans le cadre de la théorie pure. C'est un fait d'autant plus remarquable que, comme nous l'avons dit, il en va tout autrement pour les autres genres évoqués dans la poétique présente dans le discours du Docteur. En effet, outre ce discours sur le théâtre, le *letrado* présente, à son jeune interlocuteur, différentes alternatives littéraires auxquelles il lui propose de s'essayer pour tenter de le détourner des *comedias*. L'on peut d'ailleurs légitimement se demander si l'absence relative de passages à caractère théâtral dans cette forme dialoguée qu'est *El Pasajero* ne s'explique pas par la prééminence accordée à d'autres alternatives proposées par le Docteur. Pour mémoire, on rappellera que ces autres options sont au nombre de six. Il l'invite à composer dans un premier temps des « novelas al uso » :

DOCTOR (...) Pues no ha de ser vuestro asunto de alguna destas facultades, hállome indeterminado sobre cuál materia le pertenezca, y así, estoy cuidadoso hasta descubrir el rumbo por donde podáis seguir tan ardua navegación. ¿Acaso gustáis de novelas al uso?³⁸⁹

Il lui recommande ensuite de se lancer dans le récit d'éventuelles mésaventures personnelles :

DOCTOR. No sería malo, si por suerte os han sucedido naufragios en el discurso de vuestra vida, entregarlos a la fama, para que por boca de la posteridad se vayan publicando de gente en gente³⁹⁰.

Il émet aussi la possibilité que son jeune camarade s'essaye à l'Histoire ou aux livres d'avertissements à l'usage des nouveaux courtisans ou encore à la traduction :

³⁸⁸ SFGDO, 2004, p.101.

³⁸⁹ SFGDO, 2004, p.72.

³⁹⁰ SFGDO, 2004, p.72.

DOCTOR. ¡Albricias; que tengo por cierto haber hallado lo que hasta ahora busqué! Ocupáos en escribir una historia, la que mejor os pareciere. De su variedad os resultará entretenimiento; fuera de que también sacaréis no pequeña utilidad; que cuesta mucho un libro semejante, por haber de ser su volumen crecido³⁹¹.

Ya que vuestro talento no osa (y no sin prudencia) dispensar su caudal en esto, estoy indeterminable sobre lo que os pueda proponer de menos dificultad. Entiendo sería bien dictar algún volumen de cartas, juntamente con algunas advertencias y avisos de Corte³⁹².

Ahora me ocurre que si tuviérades noticia de la lengua latina, o italiana, era fácil traducir en romance algún librito curioso, con que se viniera a conseguir vuestro intento; que, al fin, en semejantes trabajos, se lisonjea a la lengua natural con hacerle propias las buenas razones ajenas³⁹³.

Une remarque s'impose quant aux préférences affichées dans le discours du Docteur : celles-ci semblent aller à la prose narrative que celle-ci soit fictionnelle, autobiographique ou historique. Or, on le sait, à l'époque, la séparation entre fiction et histoire n'était pas très nette comme cela transparaît bien dans le *Quichotte* notamment³⁹⁴. Les différentes suggestions faites par le *letrado* ne rencontrent guère de succès auprès du jeune homme. On observe deux tendances dans le comportement du soldat. La première coïncide totalement avec le statut de *domandatori* assigné à ce personnage³⁹⁵ : Don Luis refuse de s'essayer aux « *novelas al uso* », à l'Histoire et à la traduction car il ne se sent pas apte ou doté des compétences nécessaires pour les mettre en pratique :

DON LUIS. Pues si ha de tener semejantes requisitos, pasemos adelante; que me juzgo insuficiente para novelar³⁹⁶;

DON LUIS. Líbrenos Dios: fuerza es santiguarse. ¿Yo historia? ¿Empresa tan poco ardua juzgáis la de historiar, que osáis cometerla a mi idiotismo, a mi flaqueza³⁹⁷?

DON LUIS. Gastáis tiempo en cosa que no me pertenece. Eso fuera a propósito al volver de Italia, de donde, ya poseída alguna noticia de la lengua, trujera conmigo un par de librillos acomodados al intento. Por ahora

³⁹¹ SFGDO, 2004, p.73.

³⁹² SFGDO, 2004, p.75.

³⁹³ SFGDO, 2004, p.75.

³⁹⁴ Sur ce point, cf. les définitions contrastées proposées par Pinciano et Cascales. CASCALES, [1617], 1975, p.17 et ss et LÓPEZ PINCIANO, [1596], 1953, p.93 et ss.

³⁹⁵ Sur le modèle du dialogue pédagogique défini par Ana Vian Herrero et sur sa mise en œuvre dans *El Pasajero*, cf. *Supra*, Première partie, chapitre I, « B. *El Pasajero* dans le panorama littéraire de l'époque », « 2. Du dialogue dans *El Pasajero* », p.50.

³⁹⁶ SFGDO, 2004, p.72.

³⁹⁷ SFGDO, 2004, p. 73.

no poseo más que la natural, y en ésa me parece hay harto en que entender³⁹⁸.

Ce sont des motivations différentes, en revanche, qui le poussent à rejeter deux autres suggestions faites par son interlocuteur : en effet, le récit de ses écueils à l'instar de la formulation de conseils à l'adresse des nouveaux venus à la Cour ne lui semblent pas être des genres dignes d'intérêt :

DON LUIS. Eso, ¿a qué propósito? Porque como quiera que de muchos infortunios es autor y causa el mismo que los padece, sólo puede servir de manifestar al mundo su imprudencia, firmando de su mano sus mocedades, escándalos y desconciertos.³⁹⁹

DON LUIS. Paréceme, con vuestra licencia, burlería y ocupación indigna de cualquier mediano discurso. Los formularios antes causan daño que provecho, por tratar a sus inclinados como a niños de escuela, a quien apenas es lícito escribir sin ejemplar. Sin esto, la necia confianza que comunican a sus poseedores produce flojedad en los ingenios más vivos, para no inquirir agudos concetos, ni las elocuentes galas de que se adornan: por eso no se debrían consentir en las repúblicas.⁴⁰⁰

C'est finalement une dernière proposition du Docteur qui retient son intérêt, à savoir composer un recueil de poésie :

DOCTOR (...) ¿Por ventura tenéis cantidad de poesías hechas a diferentes sujetos, cuando duraba la correspondencia de vuestra dama?

DON LUIS. Sí tengo, y no pocas ni mal trabajadas (...) ⁴⁰¹

À noter que ces éléments de poétique tirés du discours du Docteur entrent aussi en résonance avec les ouvrages auxquels Figueroa a emprunté des extraits. Ainsi, l'épithaphe de Juan Labrador qui vient appuyer la défense que fait le personnage du Docteur de la *vida aldeana*, est-il repris quasiment à l'identique d'un texte de 1606, *Historia de Carlos V* de Fr. Prudencio de Sandoval. Le texte originel, comme l'a montré Marcel Bataillon, subit de très légères modifications dans la version figueroène. Il est néanmoins inséré dans un contexte totalement différent de celui dans lequel Sandoval l'avait initialement introduit puisque celui-ci l'avait intégré dans un développement consacré au frère du Grand Turc. La confrontation des deux textes fait apparaître des différences minimales :

Historia de Carlos V : (1606)

Acuérdome haber leído un epitafio y letra castellana antigua, en que con estilo elegante y lleno representaba la vida quieta, dichosa y descansada

³⁹⁸ SFGDO, 2004, p. 76.

³⁹⁹ SFGDO, 2004, p.72.

⁴⁰⁰ SFGDO, 2004, p.75.

⁴⁰¹ SFGDO, 2004, p.76-77.

que el que allí yacía había pasado, libre de las ondas de este mundo, libre de sus alturas y grandezas, contento con la vida de una aldea. La redondilla de la sepultura, era:

Aquí yaz Juan labrador
Que por jamás al rey vido
A nadie envidió ni ha sido
Testigo, reo, ni actor.
Mozo y con su igual casó,
Hijos y nietos gozó,
Sin deuda, un sustento asaz,
Con su mujer vivió en paz,
Y cual cristiano murió⁴⁰².

El Pasajero (1617)

ISIDRO. Sea lo que fuere: tener, a toda ley; que hasta el Cielo padece fuerza, pudiéndose comprar con buenas obras. Pareciome singular sobremana un epitafio visto en un lugar pequeño sobre una sepultura, en confirmación de la vida que el Doctor alaba. Refería la de un aldeano, con la narración más elegante y sucinta que hasta hoy vi.

MAESTRO. ¿Tendréisle por ventura en la memoria?

ISIDRO. Entiendo que sí: dalde atención; que dice deste modo:

Yace aquí Juan Labrador,
que para siempre el Rey vido,
ni menos sirvió a señor,
ni en toda su vida ha sido
testigo, reo ni actor.
En fin, con su igual casó,
tuvo hijos, que gozó,
y varios bienes asaz;
con su mujer vivió en paz;
como cristiano murió.⁴⁰³

On observe une série de similitudes dans le texte même de l'épithaphe mais aussi dans la manière dont celui-ci est introduit dans le texte. Chez les deux auteurs, son introduction est mise au service d'une *alabanza de aldea*. Néanmoins, chez Sandoval, l'intégration de ce matériel revêt un caractère très artificiel car il est plaqué entre deux épisodes à contenu historique. En revanche, il est introduit de façon beaucoup plus harmonieuse dans la réplique d'Isidro qui en fait le fruit d'une expérience personnelle qui vient confirmer l'éloge que fait le Docteur de la vie à la campagne.

Pour en revenir aux rapports entre théorie et pratique littéraires, un autre point essentiel mérite d'être signalé. Les excursus théoriques présents dans le discours du personnage de fiction concernant des genres qui ont été mis en pratique par l'auteur Figueroa. Ces genres ont en effet été utilisés, dans la réalité, dans des ouvrages

⁴⁰² SANDOVAL, 1606, Libro XXI, § XLIX.

⁴⁰³ SFGDO, 2004, p.90.

antérieurs, et certains sont même déployés dans *El Pasajero*. Cet aspect est d'autant plus remarquable que le texte lui-même pose explicitement l'existence des rapports entre théorie et pratique dans une intervention du Docteur⁴⁰⁴ :

Práctica viene a ser en mí lo que al presente es teoría en vos⁴⁰⁵.

La démarche mise en œuvre dans le texte figuéroen n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Lope dans son *Peregrino en su patria* qui, comme le résume bien Astrid Muzy :

Fai[t] une démonstration de force en dressant à la fois l'inventaire de toutes les formes d'expression littéraire en vigueur et en vogue à l'époque et [fait] de son œuvre un laboratoire d'écriture⁴⁰⁶.

Pour en revenir au seul cas figuéroen, celui-ci n'exploite pas forcément que des matériaux littéraires en vogue mais se resserre aussi autour de la pratique littéraire de son auteur. *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* tout comme *Historia anual* relèvent toutes deux, comme cela apparaît explicitement dans leur titre, du champ historique. Le deuxième de ces ouvrages est aussi, il faut le rappeler, une traduction fidèle de l'œuvre du jésuite portugais Fernao Guerreiro. Les qualités de Figueroa dans le domaine de la traduction de *Il Pastor Fido* lui ont valu les louanges de Cervantès dans le *Quichotte* (1605)⁴⁰⁷ :

Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro don Juan de Jáuriguí, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción o cuál el original⁴⁰⁸.

À noter tout de même que *El Pasajero* n'est pas la seule œuvre de Figueroa qui comporte des éléments de théorie littéraire. La réflexion de cet auteur sur la traduction, en particulier, dépasse largement le cadre de *El Pasajero*. Dans une démarche très

⁴⁰⁴ Cette intervention du Docteur fait l'objet d'un développement plus ample dans une autre partie de ce travail. Cf *Infra*, Première partie, chapitre III, C. Fictionnalisation de la matière personnelle », « 2. Fiction d'auteur et fiction de l'auteur », p.167.

⁴⁰⁵ SFGDO, 2004, p.87.

⁴⁰⁶ MUZY, 2005, p.102 et LY, 2005, p.XXXV.

⁴⁰⁷ La bienveillance de Cervantès à l'égard de Figueroa peut sembler à première vue étonnante au lecteur actuel qui connaît la nette supériorité de la deuxième traduction par rapport à la version initiale de 1602. Bien évidemment, au moment de la publication du *Quichotte*, c'était la seule version dont disposait Cervantès. À noter que ce n'est pas le seul éloge adressé à Figueroa par Cervantès. Ce dernier réitère ses louanges dans son *Viaje del Parnaso* (1614) où il rend hommage à Figueroa en évoquant cette fois le talent que celui-ci a manifesté dans *La Constante Amarilis* : « Figueroa es estoto, el doctorado, / que cantó de Amarili la costancia/ en dulce prosa y verso regalado. » ; CERVANTES, *V del P*, [1614], 1977, p.75, v. 235-237.

⁴⁰⁸ Cf. CERVANTES, *DQ*, [1605], 2004, II, LXII, p. 1032.

proche de l'*imitatio* de la Renaissance, la traduction, chez Figueroa, va bien au-delà de la transmission d'un texte d'une langue source à une langue cible pour devenir le véhicule des idées personnelles du traducteur et lui offrir l'opportunité de créer une matière littéraire nouvelle. Dans la production littéraire de Figueroa, la pratique de la traduction vient nourrir l'élaboration de son discours idéologique. Il est d'ailleurs remarquable que toutes ses traductions aient été réalisées avant 1615 alors que toutes les œuvres où il aborde cette thématique dans une approche plus théorique sont postérieures à cette date. Le développement consacré à la transtextualité a déjà mis en évidence la parenté entre des extraits de *Plaza Universal*, de *El Pasajero* et de *Varias noticias*⁴⁰⁹, dans lesquels il est questions de traduction. En réalité, cette réflexion se poursuit dans la quatrième *Junta* de *Pusílipo* où figure également un bref commentaire sur la traduction :

SILVERIO. Por esta razón, no es posible enriquecer con tantos tesoros suyos otras lenguas; tan lejos se halla de poder ser con propiedad, y valentía traducido, aunque heredase el intérprete el mismo ardor de sus ideas, transformándose del todo en sus tropos, y concetos⁴¹⁰.

L'intertextualité restreinte est moins évidente dans ce passage que dans les œuvres précédentes du fait de la concision de cet extrait. L'existence de connexions entre ces quatre passages n'en est pas moins réelle. C'est en effet ce qui ressort du tableau ci-après :

<i>Plaza Universal</i>	Heredase, concetos, interpretación
<i>El Pasajero</i>	Propias, valor
<i>Varias noticias</i>	Herede, conceto, propiedad, transformándose
<i>Pusílipo</i>	Propiedad, valentía, heredase, intérprete, concetos

Les quatre extraits mobilisent des champs lexicaux communs, c'est un fait. Mais la parenté va au-delà de ces reprises lexicales. La remarque sur la traduction prise en charge par Silverio sert, en effet, à introduire un cas pratique de traduction, discipline à laquelle le personnage déclare s'être lui-même essayé. Depuis, il a été montré que cette composition était une version d'un épisode de la *Jérusalem délivrée* du Tasse⁴¹¹. Or, ce n'est pas le seul passage de *Pusílipo* où la présence du Tasse se manifeste où, dès le

⁴⁰⁹ Cf *Supra*, Première partie, chapitre II « Une transtextualité assumée : citations, imitation et réécriture chez Figueroa », p.77-80.

⁴¹⁰ SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.124.

⁴¹¹ ARCE MENENDEZ, 1983, p.749-757.

paratexte, des vers empruntés à l'auteur italien sont cités⁴¹². Outre la parenté lexicale, une connexion est donc instaurée entre *Plaza Universal* et *Pusílipo* à travers l'allusion au Tasse puisque, rappelons-le, Figueroa évoquait dans *Plaza Universal* les mauvais traducteurs dont étaient victimes les écrits du poète italien :

Testigos desta verdad puede, ser los desfigurados Ariosto, Tasso y Virgilio (...) ⁴¹³.

Cette connexion établie par l'entremise du Tasse est également perceptible dans *El Pasajero* bien qu'il n'y ait pas de référence nominative au Tasse dans le développement consacré à la traduction. Néanmoins, cette absence est, nous l'avons dit, compensée par l'expression « muchos dignos autores » qui convoque implicitement la figure du Tasse :

Así se veen no pocas veces deslustrados muchos dignos autores, emprendidos, por su gran desdicha, deste género de idiotas, no menos presumidos que temerarios⁴¹⁴.

Allons plus loin encore. Cet exemple d'intertextualité restreinte illustre parfaitement les liens étroits qui se tissent entre théorie et pratique littéraires dans le discours figuéroen par-delà les frontières de la traduction. En effet, le développement initial tiré de *Plaza Universal* n'est pas une traduction mais bien une création originale de Figueroa. Il fait partie des ajouts que l'auteur a intégrés au texte source de Garzoni. En ce sens, *Plaza Universal* relève à la fois de la théorie et de la pratique de la traduction mais aussi de la création littéraire dans une dimension plus large dans la mesure où Figueroa traduit certes mais produit aussi des développements théoriques originaux qui vont venir alimenter sa création littéraire postérieure dans *El Pasajero*, *Varias noticias* et enfin *Pusílipo*.

La traduction traverse donc toute la production littéraire de Figueroa sous des modalités différentes : la pratique, la théorie mais aussi parfois la synthèse de ces deux aspects. *El Pastor Fido* et *Historia anual* sont des cas concrets de translations. De la même manière, bien que *Pusílipo* ne soit pas la traduction d'un texte écrit par un autre auteur, la version du Tasse y est clairement présentée comme un cas pratique de

⁴¹² Les vers du Tasse viennent introduire le prologue de Figueroa dans *Pusílipo* : *Así al niño enfermo ofrecen/ dulce la orla del vaso,/ y a un tiempo lo amargo bebe,/ dándole vida su engaño*. Del Taso, Canto I, Otava, 3. Cf. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.10. À noter que Porqueras Mayo signalait dans son travail pionnier l'originalité de la présence de ces vers dans le prologue de Figueroa ; cf. PORQUERAS MAYO, 1957, p.102-103 : « Suárez de Figueroa, en su *Pusílipo*, nos sorprende citando unos versos de Tasso antes de empezar su prólogo, como si se tratara de un motivo ornamental adecuado a una creación literaria. »

⁴¹³ SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU* [1630], 2004b, p.434-435.

⁴¹⁴ SFGDO, 2004, p.75.

traduction. *Plaza Universal* occupe une place intermédiaire puisque, tout en proposant une traduction du texte de Garzoni, cette œuvre expose des considérations purement théoriques sur cette activité. La synthèse entre théorie et pratique est donc clairement identifiable dans *Plaza Universal* puisque Figueroa s’y exprime à la fois depuis son statut de traducteur, de théoricien de la traduction mais aussi de censeur. C’est d’ailleurs une posture avec laquelle il renoue dans *Varias noticias*. Dans cet ouvrage, le discours critique à l’égard des mauvaises traductions est pris en charge par le « yo » de l’auteur qui se manifeste aussi bien dans le paratexte que dans le texte lui-même⁴¹⁵. Une fois de plus, le texte de *El Pasajero* se distingue du reste de la production figueroène. On y retrouve, certes, la triple posture de traducteur, de théoricien et de censeur, inaugurée dans *Plaza Universal*, mais de manière implicite cette fois. Le discours théorique sur la traduction et l’invective contre les mauvais traducteurs sont, en effet, véhiculés par la « figure de projection » de l’auteur. Qui plus est, dans *El Pasajero*, la réflexion sur la traduction vient s’insérer dans un discours qui propose une véritable poétique. Enfin, *El Pasajero* se démarque des autres œuvres dans la mesure où, on l’a dit, le texte inclut de nombreux passages traduits empruntés à Botero et à Marini notamment mais sans que ces textes soient présentés officiellement comme des traductions. Même si à l’époque la question de la propriété intellectuelle ne se posait pas, il n’en est pas moins vrai que la paternité des textes traduits n’est pas exprimée de façon explicite, phénomène que l’on retrouve également dans d’autres œuvres de Figueroa comme le laisse deviner le titre éloquent de l’article de Jonathan Bradbury, « The Unstated sources of *Varias noticias* importantes a la humana comunicación »⁴¹⁶. La traduction, si elle constitue un exemple particulièrement intéressant, n’est néanmoins pas la seule alternative qui soit mise en pratique dans *El Pasajero*. Le texte renferme aussi, à travers les récits biographiques des locuteurs, des éléments qui s’apparentent nettement à ce que le Docteur dénomme des « naufragios ». Enfin, l’ensemble de conseils formulés dans les chapitres IX et X pour permettre à Isidro de s’en sortir à la Cour s’apparentent considérablement à ce que le Docteur appelle, dans sa poétique, des « advertencias y avisos de Corte »⁴¹⁷. Ces mises en garde et recommandations entrent en résonance avec tout un pan de la littérature aurisécularia qui intègre des œuvres telles que *Guia y avisos de forasteros que llegan a*

⁴¹⁵ Dans *Varias noticias*, Figueroa aborde succinctement la question de l’amitié et justifie cette rapidité en expliquant qu’il s’agit d’un point dont il a déjà traité dans *El Pasajero*. Cette citation donnera lieu à un développement plus ample dans le corps de ce travail. Pour la citation complète, cf. *Infra*, n.499 p.162 ; pour la citation en contexte, cf. SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.295.

⁴¹⁶ BRADBURY, 2016a.

⁴¹⁷ SFGDO, 2004, p.75.

la Corte ou encore *Los peligros de Madrid* de Remiro Navarra. *La Guía* se caractérise comme *El Pasajero* par une alternance de récits et de passages dialogués à teneur plus théorique entre quatre personnages : Leonardo, don Antonio, don Diego et el Maestro⁴¹⁸. D'ailleurs, chez Liñán y Verdugo, ces récits sont des nouvelles qui sont identifiées comme telles de manière explicite dans le paratexte et qui se détachent typographiquement puisqu'un titre leur est attribué. Chez Figueroa, en revanche, la séparation entre la matière érudite et les récits intercalés n'est pas aussi nette. De là à dire que, dans *El Pasajero*, aucun lien n'existe entre érudition et narration, il y a un pas. Ainsi, nous l'avons dit, perçoit-on des connexions qui existent, moins évidentes certes que dans le cas de Liñán y Verdugo, entre l'évocation des « advertencias y avisos de Corte » évoqués dans la poétique du Docteur et les demandes de l'artisan sur la conduite à tenir à la Cour :

Citation n°1 : alivio II

DOCTOR. (...) Entiendo sería bien dictar algún volumen de cartas, juntamente con algunas **advertencias y avisos de Corte**. Si os agradase este empleo, se podría exagerar en su principio cuán importante ocupación sea la que trata de informar hombres nuevos en puntos tan peligrosos, en materias tan difíciles⁴¹⁹.

Citation n°2: alivio VIII

Si os acordáis, consistió en algunos **avisos y advertencias**, por cuyo medio debía ser con suavidad introducido en el número de **nobles**, llamados comúnmente **caballeros**⁴²⁰.

La réutilisation des termes « avisos » et « advertencias », dans un ordre certes inversé, permet d'assurer le passage d'un extrait à un autre. Ce réemploi se voit d'ailleurs renforcé par le rapprochement qui peut être établi entre le complément du nom « de Corte » et la proposition « por cuyo medio debía ser con suavidad introducido

⁴¹⁸ La présentation que fait de cette œuvre Miguel Ángel Auladell dans un article consacré à l'importance des sources italiennes dans sa composition laisse d'ailleurs apparaître d'autres similitudes entre l'œuvre de Liñán y Verdugo et celle de Figueroa : « La obra de Liñán es una combinación de avisos sobre ciertos peligros de la Corte y de novelas a manera de escarmientos para saber evitar dichos peligros. La manera de engarzar unos y otras es típicamente boccacciana, pues dos hombres maduros -«un Maestro graduado en Artes y Teología y un cortesano antiguo llamado don Antonio»- encuentran a un caballero mozo, don Diego, que conocieron en Granada desde donde viene para pretender y pleitear, y deciden adiestrarlo en la vida de Corte. Más tarde, se incorporará otro personaje, Leonardo, que también ayudará en el adoctrinamiento del forastero. La enseñanza consiste en irle dando avisos acerca de los cuidados que debe observar mientras permanezca en Madrid y como ejemplo se intercalan novelas en las que se narran, generalmente, sucesos presentados como verídicos, que sirven de escarmiento. » Cf. AULADELL, 1995, <http://www.cervantesvirtual.com>

⁴¹⁹ SFGDO, 2004, p.75.

⁴²⁰ SFGDO, 2004, p.337-338.

en el número de nobles, llamados comúnmente caballeros » où les substantifs « nobles » et « caballeros » renvoient directement au milieu courtois.

De la même manière, le Docteur recommande à Don Luis d'intercaler des passages en prose au sein de son recueil de poèmes afin de situer le contexte dans lequel ceux-ci ont été rédigés quand il déclare :

DOCTOR (...) Resta ahora interpolar los versos con algunas prosas, que sirva sólo de explicar las ocasiones en que se hicieron⁴²¹.

Or, c'est une pratique que l'on retrouve de façon quasi systématique dans *El Pasajero*, lorsque les différents locuteurs récitent leurs compositions à leurs compagnons de route au gré des *alivios*, mais aussi dans les romans pastoraux et dans les romans d'aventures⁴²². On retrouve ce procédé chez Don Luis par exemple :

DON LUIS. Paréceme será no mal sello de lo que se trata un soneto que escribí en cierta ocasión contra los ojos de mi Celia, prontos para el mal y tardíos para el bien. Pensé yo cuando le compuse haber, como nuevo Sansón, derribado las columnas del templo de mi afición; mas olvidé favorecido lo que resolví desdeñado⁴²³.

On en trouve également l'illustration, à la page suivante, dans une réplique du Docteur cette fois :

Mas desde luego pretendo no ser deudor al oído destas niñerías, y así, quiero pagar el soneto con otro, escrito en ocasión de haber visto destrozada y corrompida del vicio a una hermosísima moza, que fue alboroto de la Corte y cuidado de sus más galanes y discretos⁴²⁴.

La confrontation des différents extraits qui viennent d'être étudiés tendent donc à montrer qu'une fois de plus *El Pasajero* est érigé en véritable lieu de passage puisque la poétique incluse dans le discours du Docteur trouve indubitablement un écho dans différentes pratiques littéraires mises en œuvre dans l'ouvrage. Néanmoins, en de rares passages, le texte semble aussi s'émanciper du cadre théorique posé dans le discours du Docteur ou tout au moins brouiller le message. C'est plus particulièrement vrai dans le développement consacré aux *novelas* dont le Docteur propose une première définition assez négative :

⁴²¹ SFGDO, 2004, p.80.

⁴²² C'est le cas notamment chez Cervantes dans *Los Trabajos de Persiles y Segismunda* où sont intercalés quatre sonnets pris en charge respectivement par le Portugais (I, 9), le pèlerin anonyme (IV, 3) mais aussi par Rutilio (II, 18) et Policarpa (II, 3). Cf. CERVANTES, *T de P y S*, [1617], 2003.

⁴²³ SFGDO, 2004, p.212.

⁴²⁴ SFGDO, 2004, p.213.

DOCTOR. Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas o consejos propias del brasero en tiempo de frío, que, en suma, vienen a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras⁴²⁵.

Cependant, on a pu voir que les nouvelles faisaient partie des matériaux littéraires exploités dans le corps du texte figuéroen à travers le récit de Juan notamment. À noter que ce désaveu affiché, dans un premier temps, par l'alter ego fictionnel de l'auteur à l'égard des nouvelles, se doit d'être nuancé. En effet, dans la suite du texte, les déclarations du Docteur invitent à prendre quelques précautions :

DOCTOR. Las novelas, tomadas con el rigor que se debe, es una composición ingeniosísima, cuyo ejemplo obliga a imitación o **escarmiento**. No ha de ser simple ni desnuda, sino mañosa y **vestida de sentencias, documentos y todo lo demás** que puede ministrar la prudente filosofía⁴²⁶.

L'usage du vocable « escarmiento » prend tout son sens dans le cadre du récit de Juan. En effet, le comportement de ce personnage est loin d'être exemplaire et contraste fortement avec l'idéal de mesure préconisé par ailleurs dans le texte et qu'on retrouve – nous y reviendrons- dans le récit de l'ermite. Dès lors, le texte, par la confrontation de postures différentes pour ne pas dire antagoniques construit en quelque sorte un idéal de tempérance qui repose sur une rhétorique du juste milieu. Mais il y a plus. Le Docteur évoque les savoirs qui sont censés venir agréments les nouvelles pour que celles-ci soient réellement profitables à celui qui les lit. Cette conception ne se limite pas au genre de la nouvelle dans le texte figuéroen. En réalité, il s'applique à la littérature dans son ensemble puisque, deux pages plus tôt, le Docteur avait déjà affirmé :

Así, pues, no merecerán nombre de libros los en que no precedieren ciencia, erudición, experiencia, moralidad y lo demás que los puede hacer perfetos⁴²⁷.

Le commentaire fait par le Docteur justifie donc l'introduction du récit de Juan : la littérature légère pourrait être tolérable à condition d'être lue par un public éclairé et capable d'en tirer parti ou tout au moins de prendre de la distance, théorie défendue en filigrane dans *El Pasajero*. Ce n'est d'ailleurs pas une idée originale puisque la question du récepteur compétent se pose même pour les dramaturges. La réponse apportée à cette question fut, on le sait, la scission du public et des espaces de représentation entre théâtre de cour et théâtre de *corral* dès les années 1630. Dans le cas particulier du récit de Juan, le livre au sens de chapitre qui lui est consacré est précédé textuellement dans

⁴²⁵ SFGDO, 2004, p.72.

⁴²⁶ SFGDO, 2004, p.72.

⁴²⁷ SFGDO, 2004, p.70.

El Pasajero de considérations où s'expriment la science, l'érudition, l'expérience et la moralité. Dès lors, le texte de *El Pasajero* revêt un caractère éminemment performatif dans la mesure où pour reprendre l'expression d'Austin⁴²⁸, le texte « fait » ce qu'il « dit ». Les divergences que semble présenter le texte figuéroen par rapport au discours théorique, en réalité, ne font que renforcer son caractère performatif. La performativité du texte figuéroen trouve plus particulièrement un écho dans la pratique de l'emprunt préconisée aussi bien dans le discours du Docteur, en tant que personnage et théoricien littéraire que par l'auteur, dès le paratexte. Or, on l'a vu, le récit de Juan offre une fois de plus l'illustration des théories littéraires défendues dans *El Pasajero* dans la mesure où l'emprunt d'un épisode boccacien donne lieu à une création nouvelle et originale. Mais la narration de l'aubergiste n'est pas un cas isolé. En effet, la pratique littéraire passée de Figueroa joue un rôle déterminant dans la genèse de *El Pasajero* à différents égards. L'intertextualité restreinte pratiquée par Figueroa dans *El Pasajero* en apporte notamment la preuve. Il en va de même pour les éléments de poétique qui entrent en résonance avec la production littéraire figuéroène. On peut donc légitimement affirmer que *El Pasajero* constitue, à ce titre, une véritable charnière tant du point de vue de la chronologie que de celui de l'écriture. Or, cette question de l'écriture pose irrémédiablement celle de l'auteur et de sa représentation dans *El Pasajero* mais aussi celle du lecteur en tant que récepteur du texte.

B. Lecteur et auteur implicites de *El Pasajero*

Au regard du programme de lecture configuré dans le paratexte de *El Pasajero*, il apparaît clairement que ce texte prétend s'inscrire dans une démarche de divulgation dans la lignée d'une pratique récurrente dans le *diálogo misceláneo* et décrite dans *Varia lección de plática áurea* :

Variedad temática, función recolectora y divulgativa para un lector no necesariamente intelectual y conjunción del delectare et prodesse son rasgos acentuados en el género y a menudo declarados por sus propios artífices, pero como no son privativos de las misceláneas, ha sido preciso buscar puntos de intersección con otros ámbitos literarios para aportar solidez a su caracterización y trazar fronteras clarificadoras una vez constatada la filiación⁴²⁹.

⁴²⁸ AUSTIN, 1991.

⁴²⁹ MALPARTIDA TIRADO, 2005, p.111-112.

Conformément à cette tradition, à travers le prologue de *El Pasajero*, se dessine un lectorat aux contours assez flous. En effet, la formule consacrée du « Al lector » ne semble pas circonscrire le lectorat à un public restreint, à la différence de ce que l'on peut observer chez certains des contemporains dans la distinction opérée entre le *vulgo* et le *lector discreto* ou encore le *lector culto* ou même parfois, de manière plus incidieuse, chez des auteurs comme Juan de Piña qui, ainsi que l'a montré Anne Cayuela, sous couvert d'un lectorat prétendument ouvert et large, tend au contraire vers une forme d'élitisme, une ligne force qui traverse d'ailleurs l'ensemble de sa production :

Le prologue des *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (Madrid, Juan González, 1624) bien qu'intitulé "A todos" est on ne peut plus hermétique⁴³⁰.

Au-delà du cas de Juan de Piña⁴³¹, on peut aisément supposer que les œuvres de Góngora, qu'elles soient poétiques ou dramatiques, supposaient une conception assez élitiste de la fonction du lecteur. Bien que ses œuvres n'aient pas été éditées de son vivant, elles demandent indéniablement un effort de réflexion de la part de leur destinataire, comme le souligne de manière très pertinente Laura Dolfi :

Es evidente que el teatro de Góngora, comparado con el de los dramaturgos de su época, es para el lector (o para el hipotético espectador) un teatro difícil, intencionadamente dirigido, como sus versos, a un público selecto. Sus comedias, aunque siguen la finalidad lúdica típica del género y fundan sus enredos en temas del todo acostumbrados, como el honor y el amor, obligan a un esfuerzo de reconstrucción y de descodificación indudable, puesto que los antecedentes y la acción se ofrecen a menudo de manera fragmentada o indirecta y el diálogo se complica llenándose de alusiones y de figuras retóricas. Esta elección de escribir un teatro complejo en cuanto a la estructura y el estilo, más idóneo para representaciones de palacio que para el «vulgar aplauso» del corral, se explica sobre todo por la actitud de competición constante que Góngora tuvo con Lope de Vega y que lo empujaría a intentar ofrecer a sus contemporáneos un distinto, y opuesto, *arte nuevo de hacer comedias*⁴³².

Pour en revenir à la question du public assez large auquel semble s'adresser *El Pasajero*, Jonathan Bradbury souscrit également à cette interprétation puisqu'il fait de

⁴³⁰ CAYUELA, 1996, p.119.

⁴³¹ Pour une étude plus fouillée des prologues des œuvres de Juan de Piña, on consultera l'analyse menée par Anne Cayuela dans les pages 118-120 de sa monographie dont on reproduit ci-après la conclusion. Le tour d'horizon qui est proposé des différents prologues de cet auteur met en évidence le caractère original de la prise de position de cet auteur : Au terme de ce parcours anthologique des prologues de Piña, on insistera sur le fait que c'est le prologue « al mal intencionado » de *Varias fortunas* qui cristallise le plus ingénieusement la problématique de la réception du texte « difficile », CAYUELA, 1996, p.120.

⁴³² DOLFI, 2002, p.55.

ce lectorat *medio* l'un des traits distinctifs du genre des miscellanées aussi bien au XVI^e qu'au XVII^e siècle :

Habr  que adoptar de todas formas una formulación heurística que permita identificar las misceláneas del XVII, y propongo que esta identificación se efectúe a través de una consideración de la medida en que una presunta miscelánea tardía preserve la función fundamental de las misceláneas tempranas: la colección y transmisión a lectores medios de hechos y datos normalmente fuera de su alcance, con un énfasis particular en materias eruditas⁴³³.

Cette analyse se vérifie notamment à travers les  crits de Pérez de Montalbán, postérieurs   *El Pasajero*, o  la volonté de toucher un public très large est affirm e d s le titre  loquent : *Para todos*. C'est d'ailleurs un souci qui se manifeste amplement dans le prologue où l'auteur revient de manière réitérée sur la nature du public   qui il entend s'adresser :

Llamo este libro *Para todos*, porque es un aparato de varias materias, donde el Filósofo, el Cortesano, el Humanista, el Poeta, el Predicador, el Teólogo, el Soldado, el Deuoto, el Jurisconsulto, el Matemático, el Médico, el Soltero, el Casado, el Religioso, el Ministro, el Plebeyo, el Señor, el Oficial, y el Entretenido, hallar n juntamente vtilidad y gusto, erudición y diuertimiento, dotrina y desahogo, recreo y ense nan a, moralidad y aliuio, ciencia y descanso, prouecho y passatiempo, alaban as y reprehensiones, y vltimamente, exemplos y donaires, que sin ofender las costumbres deleiten el ánimo, y sazonen el entendimiento⁴³⁴.

  noter que Pérez de Montalbán insiste sur l'importance attachée à la notion de plaisir et de divertissement là où chez Figueroa, la dimension ludique, bien qu'indéniablement présente, se manifeste de manière plus discrète dans son propos. Le désir de s'adresser à un public large est évident chez Pérez de Montalbán et semble plus particulièrement perceptible dans *El Pasajero*   travers les éléments < curieux > ou tout au moins exotiques qui, on l'a dit, inscrivent le texte dans la veine de la miscellanée du XVI^e siècle.

L'appellation « Al lector », on le sait, fait partie des titres communément donnés aux éléments paratextuels dans la littérature de l'époque. Ici, l'auteur utilise une formule qu'il avait déjà mobilisée dans le paratexte de *La Constante Amarilis*. Mais il y a plus. Le titre du prologue *Al lector* est construit selon un schéma quasiment identique à celui du titre de l'œuvre, *El Pasajero*. Il y a en effet une utilisation commune de l'article

⁴³³ BRADBURY, 2015, p.212.

⁴³⁴ PÉREZ DE MONTALBÁN, [1632], 1999, p. 470.

défini sous sa forme masculine singulière suivi d'un substantif (*Al Lector = A + el Lector // el Pasajero*) grâce auquel Figueroa configure un lecteur archétypal comme destinataire. La démarche proposée par Figueroa évolue dans les œuvres suivantes puisque aussi bien dans *Varias noticias* que dans *Pusílipo*, celui-ci opte pour le terme de « prologue ». Si les deux dénominations sont très fréquentes, il n'en est pas moins vrai que chacune d'entre elles configure un rapport différent au texte : par le vocable « prologue », c'est la fonction de préambule de celui-ci, en tant que *pro-logos*, qui est convoquée ; on reste donc purement et simplement dans le domaine du discours. En revanche, via la formule *Al lector*, utilisée sans autre mention indiquant la catégorie paratextuelle de cette portion de texte, la transmission du texte et le processus de lecture sont explicitement évoqués. Ce parti pris tend donc à mettre l'accent sur la question de la réception du texte ou plus précisément sur le récepteur de celui-ci. De fait, par l'entremise de cette expression, dans *El Pasajero*, le lecteur se voit confier une place de choix par rapport aux autres œuvres, à cause de la nature du prologue qui n'est pas précisée comme telle. Au-delà de ces quelques précisions terminologiques, le lectorat visé par *El Pasajero* semble être le même que celui auquel s'adresse les autres œuvres de Figueroa dont la tonalité didactique est plus marquée c'est-à-dire *Varias noticias importantes a la humana comunicación* et *Pusílipo: ratos de conversación en los que dura el paseo*. Les titres et/ou les prologues de ces œuvres fourmillent d'allusions réitérées à *la vida humana*, à l'Homme configurant une définition assez large de leur public comme cela apparaît nettement dans les extraits reproduits ci-après :

El Pasajero :

No hay moneda que tan mal corra en el mundo como desengaños, ni quien tanto los haya menester como **el hombre**. La ciencia más difícil de aprender es el conocimiento de sí mismo, en que casi **todos**, con indecible gusto, vienen a quedar rudísimos⁴³⁵.

Varias noticias :

Es mi intento, en la prosecución del presente volumen, confutando los errores del vicio, representar los aciertos de la virtud, unida a esta oposición ventilada, breve narración de vulgares historias, para **común** utilidad y recreación⁴³⁶.

⁴³⁵ SFGDO, 2004, p.8.

⁴³⁶ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.12.

Varias noticias :

Sería pues efeto de Cristiana cordura señalar **al hombre** algún puerto en que pudiese resistir a tan diversos infortunios como por momentos le ciñen⁴³⁷.

Pusilipo :

Propone consejos sabios, y exquisitos pareceres para las honras, y manejos a que se previenen **los hombres**⁴³⁸.

Outre les différentes occurrences du terme « hombre » utilisé sous sa forme singulière ou plurielle, on peut signaler celle de l'adjectif « común » qui vient confirmer l'hypothèse d'un lectorat large. Qui plus est, l'emploi récurrent du présent de l'indicatif, ceux du verbe « ser » et du tour impersonnel « hay », participent de la tonalité généralisante des propos tenus dans les différents prologues de ces trois œuvres. On peut donc légitimement affirmer que le texte de *El Pasajero* s'adresse indubitablement à un lectorat assez large et participe en quelque sorte d'une forme de vulgarisation des savoirs. À noter d'ailleurs que la situation d'interlocution offre elle-même une mise en abyme de ce processus de vulgarisation à travers la transmission des connaissances au binôme Don Luis-Isidro. Mais Figueroa vise aussi certainement en sous-main un lectorat plus restreint : celui de la République des Lettres composé par ses pairs et avec qui, on le sait, il entretenait des relations plus que conflictuelles⁴³⁹. Au sein du texte figuéroen, on distingue deux procédés qui permettent de cibler ce public plus réduit : la nature de certaines sources mobilisées et les références au vécu de l'auteur mais aussi à ses écrits et qui contribuent à l'identification entre Figueroa et le personnage du Docteur. En effet, la large diffusion de certains des textes sources dont les mécanismes d'insertion ont été mis en évidence plus haut, permet d'envisager un lecteur à même de reconnaître au moins certaines de ces matières érudites, dans une démarche assez similaire à celle mise en œuvre par Cervantès dans le *Quichotte*. C'est le cas notamment pour l'œuvre de Botero dont la notoriété en Europe au moment de sa publication nous autorise à penser que ses écrits étaient reconnaissables par les lecteurs de l'époque ainsi

⁴³⁷ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.13.

⁴³⁸ SUAREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.10.

⁴³⁹ Salas Barbadillo faisait partie des multiples détracteurs de Figueroa comme on peut le constater à travers le passage suivant de *La peregrinación sabia* cité à titre d'exemple par Suárez Figaredo dans une réflexion sur les rapports tendus entre Figueroa et ses contemporains. Cf. SUAREZ FIGAREDO, 2004, p.193 : « (...) vinieron a ser los académicos ocho, cuatro volátiles y cuatro terrestres. (...) el perro era un poeta muy envidioso, físgaba siempre de los escritos ajenos y, como si fueran huesos, los roía y despedazaba; esta mala condición le granjeó muchos enemigos, que le llamaban por mal nombre el poeta *Fisgarroa* compuesto de sus dos depravadas costumbres: fisgar y roer. »

que le confirment les propos d'Alexandra Merle reproduits ci-après. D'après l'hispaniste française :

Les *Relazioni universali* de Giovanni Botero furent publiées en 1595
en italien et très vite diffusées dans toute l'Europe⁴⁴⁰

Et la chercheuse de citer, à titre d'exemple, la traduction espagnole de Jaime Rebullosa publiée en 1603 à Barcelone, *Descripción de todas las provincias y reynos del mundo, sacada de las relaciones toscanas de Juan Botero Benes...* Par l'entremise de ces emprunts, Suárez de Figueroa joue probablement sur une reconnaissance des sources livresques utilisées, créant ainsi une complicité. Tout au moins instaure-t-il une communauté de références⁴⁴¹. Cette espèce de connivence auteur-lecteur implicite configure en quelque sorte la représentation de l'auteur puisque compte tenu du type de lecteur implicite que dessine, en sous main, *El Pasajero*, la reconnaissance est absolument possible. Une telle interprétation semble d'autant plus séduisante que la création de ce système référentiel commun participe de l'*interauctorialité* ainsi que la définit Carlos M. Gutiérrez :

Los fenómenos textuales de la interauctorialidad (citas, alusiones, intertextualidades, catálogos, escrutinios, aprobaciones, ataques etc.) son innumerables, y su magnitud los hace prácticamente inabarcables para el enfoque general de estas páginas⁴⁴².

Le phénomène décrit par Carlos M. Gutiérrez est indéniablement mis en œuvre dans le texte figuéroen. L'interauctorialité, en tant que co-présence, dans un même espace textuel, de deux (ou plusieurs) auteurs, permettent, dans le cas de Figueroa, d'étudier les rapports entre l'écrivain et sa « figure de projection ». Le texte de Figueroa

⁴⁴⁰ MERLE, 1999, n.14, p.40.

⁴⁴¹ Pour comparaison, on peut confronter la démarche dans laquelle s'inscrit le texte figuéroen et celle d'un Góngora qui s'inscrit, à notre sens, dans une démarche plus élitiste que l'auteur vallisolétan. C'est, du moins, ce que tend à penser l'analyse proposée par Laura Dolfi au terme de l'une de ses études déjà mentionnées : « A esta voluntad exhaustiva, y no a falta de imaginación, me parece que hay que ligar también la presencia de otras fuentes que Góngora utiliza, no ya para la construcción de imágenes, de sintagmas o de difíciles alusiones, sino más bien para el desarrollo del enredo. Vemos así que la *Comedia venatoria* se liga a la *Aminta* de Tasso, que *El doctor Carlino* cita un episodio del *Decameron* de Boccaccio y que en *Las firmezas de Isabela* hay huellas de hasta cuatro comedias: de *I Suppositi* de Ludovico Ariosto, de *El mercader amante* de Gaspar de Aguilar y de *Virtud, pobreza y mujer* y *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega. Todos estos textos, que remiten a géneros y a autores diferentes, tendrían, pues, una función parecida a la otorgada a metáforas, antonomasia, disemias y rimas, es decir, la de otorgarle también al enredo de estas comedias aquella misma estratificación culta que ha caracterizado en sus diferentes niveles (estilístico, semántico, melódico) el diálogo y los monólogos de sus personajes. », cf. DOLFI, 2002, p.72. On ne saurait néanmoins spéculer sur les intentions des deux auteurs et en ce sens, il semble plus pertinent de rappeler la communauté de références entre Góngora et Figueroa qui reprennent tous deux des écrits du Tasse et de Boccace.

⁴⁴² GUTIERREZ, 2004, p.998.

abonde d'éléments qui permettent de reconnaître l'auteur et qui, par là même, viennent alimenter la biographie fictive du Docteur. Mais il y a davantage encore : le texte mobilise également un ensemble de données qui fonctionnent comme autant d'indications sur les autres membres de la communauté littéraire de l'époque. La présence de ces indications explique d'ailleurs parfaitement la lecture sociologique qui a souvent été faite de *El Pasajero* qui coïncide avec l'émergence de ce que Carlos M. Gutiérrez appelle « el primer campo literario español »⁴⁴³.

Le dernier paragraphe du prologue de *El Pasajero* justifie d'ailleurs pleinement la prise en compte de l'ensemble de ces éléments. La dette qu'entretient *El Pasajero* à l'égard des miscellanées a été mise en évidence notamment à travers la métaphore florale filée du deuxième paragraphe du prologue.⁴⁴⁴ La dernière partie de ce prologue, qui a été jusqu'à présent laissée un peu de côté, révèle, quant à elle, la présence d'éléments qui viennent confirmer qu'en sous-main, le texte vise aussi un public moins large, constitué de lecteurs membres de la République des Lettres. Figueroa terminait en effet le deuxième paragraphe du prologue en exposant sa volonté d'éveiller les consciences « contra las torres de propias confianzas »⁴⁴⁵, avant d'ajouter que :

A quien tocare parte deste contagio será forzoso desagraden las materias picantes que fuere encontrando; mas, si repara en la intención, sé cierto templará los enojos y endulzará las iras. Juicio sería desacertado el que se hiciese condenando los medios racionales, aptos y convenientes para

⁴⁴³ Le développement de l'interautorialité tient, d'après Gutiérrez, à différentes circonstances qu'il expose comme suit : « Todos estos fenómenos interautoriales fueron posibles por una razón: a comienzos del XVII se conformó el primer campo literario español. Esa concentración espaciotemporal de todos esos escritores, y las relaciones que entre ellos se establecieron (amistades, enemistades, competencias, alianzas...) no fueron casuales y su explicación requiere que nos hagamos ciertas preguntas relacionados con la propia existencia del campo literario: ¿cómo y cuándo se formó ese campo literario en el que aparecieron esos escritores? ¿Por qué apareció dicho campo literario a la altura del año 1600? Las respuestas a estos interrogantes son múltiples y complejas y serían las siguientes: 1) obras y autores surgieron en un entorno eminentemente urbano y cortesano; 2) los escritores pretendían el apoyo del complejo monárquico-señorial, con cuyos representantes solían establecer relaciones que iban más allá de lo artístico; casos de Góngora, Lope, Quevedo, Rioja o Hurtado de Mendoza; 3) los nobles se rodeaban a menudo de escritores en un momento en el que el poder comenzaba a emplear sutiles técnicas de persuasión y propaganda, como señala Maravall en *La cultura del barroco*; 4) los escritores se relacionaban interautorialmente, es decir, tanto intertextual como « intrahistóricamente », y tendían a movimientos centrípetos cuyo destino era casi siempre la Corte; 5) desde el siglo anterior venía anunciándose una cultura de Corte aunque su pleno desarrollo sólo comienza tras la muerte de Felipe II; 6) en la época existía una clara conciencia de la instrumentalización de la cultura con diferentes fines: activos y distintivos, por parte de los escritores; propagandísticos por parte del campo de poder. » GUTIERREZ, 2004, p.998-999.

⁴⁴⁴ Ce paragraphe, déjà cité par ailleurs dans ce travail, est réintroduit ici pour mémoire : « De las flores sembradas por los jardines de varios libros escogí este ramillete, con deseo de que espire suavísimos olores de virtud enderezados (si ya no es temeridad presumirlo) a alguna reformación de costumbres. Es mi disinio refrescar las memorias con la fuerza de avisos tan útiles, con la enseñanza de documentos tan necesarios, asestando la artillería de la razón (hecho primero alarde de bueno y malo) contra las torres de propias confianzas. » SFGDO, 2004, p.8.

⁴⁴⁵ SFGDO, 2004, p.8.

consecución de particulares fines, proporcionados, y con prudencia pretendidos⁴⁴⁶.

On peut certes lire dans la formule « a quien tocare parte deste contagio » une allusion au discours critique sur les us et coutumes de la société de l'époque mais il ne semble pas excessif d'y lire aussi une référence aux attaques en règles dont sont victimes les compagnons de plume de Figueroa. L'hypothèse de ce lectorat plus circonscrit et resserré autour de la communauté littéraire se voit confirmée dans le prologue de *Varias noticias* où, de toute évidence, Figueroa répond à des attaques :

Hay algunos que con la hiel de sus entrañas procuran avenerar, deshacer y deslucir quanto digno de alabanza con virtuoso sudor fabrica el más estudioso. Éstos por disimular su apasionada intención dan título de ajenos a los que son propios trabajos, aplicándoles nombre de mendigados fragmentos. De semejante idiota impugnación y pretendido menoscabo (aunque no me descuido, ni descuidaré jamás en la puntual merecida correspondencia, por ser defetos con tales la modestia y tolerancia) sólo esta vez debería ser la respuesta risa⁴⁴⁷.

Or, le lectorat plus circonscrit qui vient d'être évoqué, était non seulement capable de reconnaître les allusions à Figueroa mais aussi toutes celles qui sont faites, tout au long de *El Pasajero*, aux autres membres de la communauté littéraire.

L'état de la question du présent travail a mis en évidence l'importance d'études qui ont démontré l'existence de la réalité référentielle dans laquelle s'inscrit le récit autobiographique du Docteur⁴⁴⁸. Loin de constituer une exception en cela, la démarche de Figueroa n'est pas sans rappeler celle des auteurs de dialogues miscellanées, genre dont on a vu qu'il entretenait une parenté étroite avec *El Pasajero*⁴⁴⁹. C'est d'ailleurs aussi une pratique qui dépasse largement les frontières des miscellanées et que l'on retrouve également dans *La Dorotea* (1632) par exemple où Lope a introduit de multiples éléments tirés de sa vie.

Outre les points qui concernent sa formation⁴⁵⁰, les éléments qui permettent d'assurer l'identification Figueroa - Docteur ont trait, plus particulièrement, aux différents postes que Figueroa a occupés dans l'administration espagnole de l'époque et à sa carrière littéraire⁴⁵¹. La plupart des données qui permettent de reconnaître l'auteur derrière le personnage relèvent de la thématique littéraire. La présence

⁴⁴⁶ SFGDO, 2004, p.8.

⁴⁴⁷ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.14.

⁴⁴⁸ Cf. *Supra*, État de la question « A. Les études figuéroènes », p. 10 et ss.

⁴⁴⁹ Cf. *Supra*, État de la question, p.27-28 et cf. Première partie, chapitre I, « B. *El Pasajero* dans le panorama littéraire de l'époque », p.44-60.

⁴⁵⁰ SUÁREZ DE FIGUEROA, EP [1617], 1988, n. 95 p.440.

⁴⁵¹ RENNERT & CRAWFORD.

biobibliographique de Figueroa dans le texte *El Pasajero* se décline sous deux modalités : le relationnel avec les hommes de lettres et la pratique littéraire.

Le caractère conflictuel des relations qui unissaient Figueroa et ses homologues lettrés est clairement établi depuis longtemps ; de fait, ces conflits n'étaient pas, on le sait, l'apanage de Figueroa. Ils font d'ailleurs presque plutôt partie des topiques de la littérature de l'époque⁴⁵². En ce sens, le premier détail qui assure la reconnaissance de Figueroa par le lecteur à travers les traits du Docteur est somme toute assez cocasse puisqu'il s'agit de l'allusion à sa calvitie. Or, on le sait, la calvitie, en général, fait partie des ressorts comiques récurrents à l'époque⁴⁵³ et celle de Figueroa a été amplement relayée par ses détracteurs⁴⁵⁴. L'allusion à l'absence de cheveux du Docteur⁴⁵⁵ est d'autant plus significative qu'elle contraste avec l'absence totale d'autres indications physiques dans le reste du texte de *El Pasajero* qui est, sur ce point, conforme à la tradition du genre dialogué. Qui plus est, l'évocation de la calvitie donne lieu à un long échange qui s'étend sur plus de trois pages où les locuteurs devisent sur les déconvenues d'individus chauves ou emperruqués. C'est précisément le personnage du Docteur qui y met un terme par un commentaire cinglant dans lequel il critique acerbement l'attitude des poètes moqueurs :

DOCTOR. Cese, que es justo ya, semejante plática, y remítase el satirizar los calvos a alguno de los poetas burdos deste siglo; a alguno de los que, en medio de su engañosa presunción, es tenido y juzgado de todos por machazo irracional de las Musas; por centro de **toda** ignorancia, de **todo** absurdo, de **todo** error.

Concluyo, pues, con decir no era calvo el amigo, ni traía dientes o pantorrillas postizas, ni hacía monte en el pecho con peto falso, como casi infinitos que se efeminan y envilecen con tales imposturas⁴⁵⁶.

La véhémence des propos du Docteur est remarquable dans cet extrait où la défense des hommes chauves cède finalement la place à une violente diatribe littéraire.

⁴⁵² Le cas figuéroen, on l'a vu, a été amplement étudié par Entrambasaguas, Arce Menéndez ou plus récemment le Xavier Tobeu.

⁴⁵³ ARELLANO & MATA INDURAIN, 2000, p.154.

⁴⁵⁴ SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988, n.58 p.378.

⁴⁵⁵ SFGDO, 2004, p.203-204.

« DON LUIS. ¿Era zurdo, zambo, contrahecho o por ventura calvo?

DOCTOR. Nada de eso, sino mancebo, galán, gentilhomme, de agradable conversación, entretenido y gracieuse. (...) La calva pudiera voarcé escusar, sor Don Luis, y más siendo tan fácil ya el disimular la falta de cabello, supliéndose con el arte el agravio de Naturaleza.

DON LUIS. Hablé, cierto, al descuido, sin advertir podía tocar tecla con tanta facilidad. Perdonadme, y pues generalmente no es bien recibido el serlo, decid, ¿por qué no os acomodáis a poner en ejecución lo que otros? Cabelleras hay admirables, que, a no saberse la lisura del dueño, engañara a cualquiera su disimulo. Ni juzgo yerro tratar como jardín el campo del cuerpo humano. Lícito es cultivarle y ser solícito en procurarle todo ornato y belleza.»

⁴⁵⁶ SFGDO, 2004, p.118-119.

La conclusion du débat sur la calvitie prend en effet ici des allures de règlement de comptes dont la littérature aurisécularisée abonde. Ce glissement d'une thématique à une autre se matérialise textuellement par une disparition progressive du champ lexical de la calvitie (deux occurrences seulement) au profit d'une utilisation massive de termes en relation avec la littérature. L'accent est essentiellement mis sur les lacunes dont font preuve dans le domaine littéraire ceux qui ironisent sur la calvitie dans leurs compositions. La violence du propos est plus particulièrement palpable à travers les expressions « *poetas burdos deste siglo* », « *machazo irracional de las Musas* », « *centro de toda ignorancia, de todo absurdo, de todo error* ». On soulignera notamment l'efficacité de cet extrait et son emphase qui sont le fruit, notamment, de la répétition de « *todo* » associé à trois termes péjoratifs. Qui plus est, l'expression « *tenido y juzgado* » fait basculer l'extrait dans le domaine de la subjectivité en introduisant un jugement de valeur. Il ne semble d'ailleurs pas excessif de lire derrière le « *de todos* » une référence à la communauté des auteurs et pas forcément au public dans son ensemble. On peut légitimement avancer que la cible de la mise en accusation est Ruiz de Alarcón qui était l'une des cibles favorites de Figueroa... et de l'ensemble de la communauté littéraire de l'époque⁴⁵⁷.

La présence textuelle de Figueroa, au-delà de cette caractéristique physique largement satirisée dans la littérature de l'époque, est également assurée par l'importance qui est concédée dans l'espace textuel à l'adjectif « *maldiciente* ». La tendance qu'avait Figueroa à critiquer ses pairs était notoire si l'on en croit ses contemporains⁴⁵⁸. Il convient de préciser que cette caractérisation médisante du personnage que le personnage lui-même admet en confessant son incapacité à « *disimular [su] natural maldiciente* »⁴⁵⁹, entre en contradiction avec la critique de la médisance qui traverse par ailleurs *El Pasajero* :

DOCTOR. (...) ¡Cuán vil, cuán cobarde es la murmuración! Puede ser comparada a la mosca: fuerzas no más que en el piquillo. Atrevida, importuna, a todos embiste, hasta al rey no perdona, y osa manchar la mayor blancura. Es digno de alabanza el que muestra en toda parte ser bien intencionado⁴⁶⁰.

⁴⁵⁷ Figueroa n'est pas le seul à darder ses flèches contre Juan Ruiz de Alarcón. Quevedo en fait de même. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988, n. 15 p.139.

⁴⁵⁸ ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.93 et n.39 p.108.

⁴⁵⁹ SFGDO, 2004, p.184.

⁴⁶⁰ SFGDO, 2004, p.49.

DOCTOR. Tened; que poco a poco vais resbalando, y cairéis sin pensar en alguna murmuración.⁴⁶¹

DOCTOR. (...) Es campo espaciosísimo el de la murmuración, y aunque componga el libro, iba a decir, una inteligencia celeste, no han de faltar achaques a la invidia, a la mala intención, para batir los dientes y morderle, por más humildad que se muestre en el prólogo. Todos cuantos escriben en todo género de facultades son cornejas vestidas de ajenas plumas. Publíquese la obra; vanse los ojos a lo menos bueno, y murmúralo la lengua. Son otros lince de aprovechamientos; que así se llaman hoy los hurtos.⁴⁶²

Il ne paraît d'ailleurs pas excessif de voir dans ce dernier extrait un artifice qui permet à Figueroa, par le truchement de sa < figure de projection >, de se prémunir d'éventuelles attaques à venir. Ce souci de se défendre de possibles attaques est, on le sait, récurrent dans les textes de l'époque et plus particulièrement dans les prologues. On retrouve un procédé analogue chez Pérez de Montalbán dans le prologue du *Para todos* où cette prudence semble d'autant plus justifiée au regard du contexte de parution de son œuvre à savoir en pleine période d'interdiction de publier des *comedias*⁴⁶³ :

Y también lo llamo *Para todos*, porque también hablo en él de todos los embidiosos, soberuios, presumidos, maldicientes, mentirosos, embusteros, murmuradores, desleales, descortesés, ignorantes, vanos, y mal intencionados.⁴⁶⁴

À noter toutefois que dans *El Pasajero*, la volonté de se préserver est essentiellement relayée par le personnage du Docteur là où elle est clairement prise en charge par l'auteur du *Para todos*, dès le prologue⁴⁶⁵. Il convient de faire remarquer que la critique de la médisance dans *El Pasajero* dépasse le seul cadre littéraire. On la retrouve également relayée par le Maître qui dénonce les attaques qui touchent certains membres de l'Eglise :

MAESTRO. En el alma me he holgado seáis de opinión tan piadosa y cristiana. Indignas de noble varón juzgo las murmuraciones contra

⁴⁶¹ SFGDO, 2004, p.76.

⁴⁶² SFGDO, 2004, p.82.

⁴⁶³ DEMATTÈ, 2003 : « La première réflexion qui vient à l'esprit, à la lumière de la structure qu'on vient d'exposer, c'est que le *Para Todos* ait été pensé pour servir de « récipient » aux nouvelles et aux comédies interpolées **éludant de cette façon la défense explicite de les publier**. Bien que cet élément ne soit pas négligeable, le résultat auquel Montalbán arrive est bien différent de celui des traditionnels recueils de récits encadrés. À mon avis dans le *Para Todos* nous nous trouvons devant une expérimentation du genre de la littérature mélangée où la matière -narrative, poétique et dramatique- est mise au service de l'érudition. »

⁴⁶⁴ PÉREZ DE MONTALBÁN, [1632], 1999, p. 470.

⁴⁶⁵ Une différence de taille entre Figueroa et Pérez de Montalbán doit être signalée dans la mesure où l'auteur de *Para todos*, contrairement à Figueroa, était un fervent défenseur de Lope de Vega.

cualesquier personas eclesiásticas, principalmente si son sacerdotes consagrados para el servicio y culto divino.⁴⁶⁶

Cette première contradiction au sein même du texte se double d'une autre contradiction à un niveau métafictionnel qui permet d'observer toute la maestria déployée par le Figueroa, auteur-théoricien. Celui-ci, jouant sur les rapports entre fiction et réalité, nie par l'entremise du Docteur, l'existence de toute ressemblance avec des personnages ayant réellement existé érigeant ainsi son discours moral, dans l'exemple ci-dessous sur la noblesse, en discours de fiction. Or, cette transformation est le reflet de la transformation globale d'un auteur de diction en narrateur de fiction(s) :

DOCTOR. La llaneza con que procedemos hace inútiles cualesquier réplicas. Así, pienso dividir en dos partes este punto de nueva caballería: servíos de que le demos este nombre. Ceñirá la primera los indecentes modos con que algunos noveles se introducen en ella, pasando en las cortes de falso. La última contendrá los requisitos necesarios en el que con buena intención (hablando al uso del mundo), sin ser noble, tiene impulsos de parecerlo. No apartaré los ojos de lo general, porque deseo carezcan de dientes los documentos. Así, cuando se alegaren consecuencias y símiles, serán imaginados, no verdaderos, sólo para corroboración de lo que se dijere⁴⁶⁷.

D'aucuns pourront arguer que ce commentaire concerne un développement consacré à la manière d'accéder à la noblesse. Mais il se trouve que cette déclaration d'intention va donner lieu à une mise en accusation des personnes qui s'adjugent abusivement un titre de noblesse :

Aunque en este particular fácil fuera prohijarse el más respetado y antiguo de Toledo, *Manrique* o *Mendoza*, pues saben hacer semejantes embelecocos hasta los hijos de nadie, contrahechos y advenedizos. (...) Uno conocí (Dios le perdone) cuyo padre, siendo oficial de bien, un platero honrado como vos, granjeó mediana hacienda, con que se le metió al hijo en el cuerpo este demonio que llaman caballería. Vínole a pelo el nombre, de gentil sonido, aunque común; animole una noche buenamente (pienso que muerta la luz) la primer primicia desta locura, y amaneció hecho un *don Pedro*; por quien, y no por *Pedro*, se dio a conocer a todos desde allí adelante, sin eclipsársele la vista ni temblarle la mano al formar las tres letras.⁴⁶⁸

Or, un faisceau d'indices très lisibles pour le lecteur potentiel de l'époque pointent de façon très claire Alarcón⁴⁶⁹ confirmant l'étroitesse avec laquelle s'enchâssent les différentes thématiques abordées dans *El Pasajero*. On peut donc

⁴⁶⁶ SFGDO, 2004, p.377.

⁴⁶⁷ SFGDO, 2004, p.49.

⁴⁶⁸ SFGDO, 2004, p.50-51.

⁴⁶⁹ SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988, p.139-140. Voir plus particulièrement les notes

émettre les plus grandes réserves quant à l'absence de ressemblances avec la réalité. Cet extrait constitue donc un exemple supplémentaire du passage ou du glissement perpétuel du statut d'auteur à celui de personnage de fiction que donne à voir le texte figuéroen. Quoi qu'il en soit, même si le discours de principe édicté à l'encontre de la médisance peut sembler, à première vue, en totale contradiction avec la teneur éminemment critique de certains propos tenus par les personnages, en réalité ce procédé est totalement conforme au statut de lieu de passage que se voit attribué le texte de *El Pasajero*. Cette évocation de la médisance permet d'observer comment *El Pasajero* joue, à la fois, sur le mode de la fiction et du discours non fictionnel dans la mesure où ce texte enserme également, on l'a dit, des avertissements et des éléments propres aux miscellanées. En ce sens, l'on peut considérer que le texte figuéroen est *Pasajero* car il présente des traits qui relèvent d'un genre de non-fiction mais évolue aussi vers la fiction poétique. L'un des points qui tendrait à expliquer cette évolution est, à notre avis, le statut de « laboratoire littéraire »⁴⁷⁰ que semble posséder cette œuvre où sont mises en pratique dans le texte la plupart des théories littéraires énoncées. C'est également ce statut spécifique de l'œuvre qui explique d'ailleurs l'hypertrophie de la présence de l'auteur sous sa « figure de projection ». En effet, le va-et-vient permanent qui s'instaure entre Figueroa et le Docteur repose indéniablement sur les allusions plus ou moins voilées aux ouvrages composés par l'auteur. Ainsi, le personnage du Docteur évoque-t-il les circonstances dans lesquelles il a rédigé puis publié un ouvrage qui a été rapidement identifié par la communauté scientifique comme *La Constante Amarilis*⁴⁷¹. De la même manière, on peut probablement déceler la présence d'un autre indice, tenu certes, d'une œuvre précédente de Figueroa. Le personnage du Docteur fait en effet allusion à Bernardo del Carpio, personnage légendaire et récurrent dans les poèmes épiques espagnols de l'époque médiévale auquel Figueroa a précisément consacré un long poème épique, *España defendida* (1612) :

⁴⁷⁰ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre II, « C. 3. Le personnage de Juan : intertexte folklorique et intertexte picaresque », p.109.

⁴⁷¹ SFGDO, 2004, p.87 : « Años ha que hallándome bien descuidado de ocupar la pluma, o porque me juzgase insuficiente, o porque otros cuidados tuviesen con violencia oprimidos talento y gusto, se me apareció cierto personaje tributario de Amor. Traíale indecible impulso de que se celebre la hermosura y constancia de su querida en algún libro serrano o pastoril, como el de *Galatea* o *Arcadia*. » Cristóbal Suárez de Figueroa avait publié en 1609 à Valence chez Juan Crisóstomo Garriz. Dans ce roman pastoral, il racontait, de manière métaphorique, l'histoire d'amour impossible entre Don Juan Hurtado de Mendoza, Marquis de Cañete et Doña María de Cárdenas (cf. PELORSON, 1980, p.420; SATORRE GRAU, 2005) On en retrouve également la trace quand le Docteur fait une claire référence au langage codé pratiqué dans ce genre d'ouvrages : « Algunos, hallándose en honrosas y lícitas conversaciones, han manifestado su pasión con el medio de alguna novela, mudando los nombres y dándose a entender del todo con cifras, con alusiones y cosas así. » SFGDO, 2004, p.198.

Descubren los **escritores extranjeros** la malicia de sus ánimos para con nuestra nación, al paso que desean sepultar en silencio las proezas de tanto invencible caballero como en todas edades produjo España. Tantos **Sertorios** y Viriatos, tanto numantino tan prodigioso, tanto valor y lealtad saguntina, tantos reyes guerreros y fuertes sucesores de Pelayo, tantos Bernardos, Condes Fernán-González y Cides, ¿cederán por ventura a sus Manos, a sus Cipiones, a sus Césares?⁴⁷²

Dans cette citation, la mention faite des « auteurs étrangers » pose la question du traitement littéraire de la grandeur de l'Espagne. A travers cet extrait, un lien étroit s'instaure donc entre la figure de Bernardo del Carpio et la question littéraire, lien déjà perceptible dans *España defendida*. La reprise de ce personnage abordé au préalable dans le poème épique de Figueroa constitue donc peut-être une allusion, aussi infime soit-elle, à *España defendida*. À noter que, à l'exception de Sertorio, toutes les figures citées dans l'extrait de *El Pasajero* qui vient d'être introduit apparaissaient déjà dans le poème épique de Figueroa, *España defendida*.

L'ensemble des éléments qui viennent d'être mis en évidence permet d'affirmer que le texte de *El Pasajero* s'adresse à un public qui se veut, au moins, à première vue, assez large. Néanmoins, certaines références intertextuelles semblent dessiner un second lectorat, plus circonscrit, à même d'identifier les sources utilisées dans le texte. Qui plus est, l'auteur a glissé de nombreux indices qui corroborent cette hypothèse. Ces indices sont les attaques adressées aux autres membres de la communauté littéraire (Alarcón et Lope principalement) mais aussi certaines louanges, bien que celles-ci se fassent plus rares. Les multiples références personnelles relatives au vécu et à la production littéraire de Figueroa essaimées dans *El Pasajero* en font également partie. En effet l'ensemble de ses éléments ne sont interprétables que pour un public averti. Toutes ces données assurent indéniablement le va-et-vient entre Figueroa et le Docteur dans *El Pasajero*. La réalité référentielle dont s'inspire Figueroa pour créer *El Pasajero* se voit elle-même soumise à un minutieux processus de fictionnalisation dont il convient à présent d'étudier les mécanismes.

⁴⁷² SFGDO, 2004, p.74.

C. Fictionnalisation de la matière personnelle

On l'a vu, une partie de l'histoire personnelle du personnage du Docteur prend sa source dans l'expérience et le vécu de Figueroa, notamment à travers la reprise de son caractère peu amène.

L'utilisation qui est faite dans l'espace textuel de l'adjectif « maldiciente » va, cependant, au-delà de cette ébauche de caractérisation du personnage. La mise en regard des deux extraits où cet adjectif est employé permet d'établir une autre connexion entre eux. Ces deux fragments, outre la reprise du motif de la médisance, sont importants car ils font partie des éléments qui consacrent le Docteur dans son statut de créateur littéraire. Ainsi le vocable « maldiciente » apparaît-il une première fois, dans l'*alivio* III :

Notábanme de **maldiciente** universal, de oyente desabrido, de juez apasionado, de crítico ignorante, honrándome, sin esto, con los títulos de silvestre, de montaraz, de cimarrón. (...) En confirmación desta advertencia, y de las veras con que la forma la voluntad, **quiero**, las veces que como ahora sestaremos en las posadas, **comunicaros también algunos de los versos que como primicias, de mi corto ingenio ofrecí a la Musas en mis verdes años.**⁴⁷³

Il est, en effet, ensuite repris à la fin de l'*alivio* IV :

DOCTOR. Vengan muy enhorabuena, ya que todos mis rodeos y digresiones no son bastantes para que dejéis de sacar al teatro de mi ignorancia vuestras discreciones; que ahora **me acuerdo haberos prometido, no sólo de escucharos rimas, sino también de ser vuestro recíproco versificante**; y así, perdonad las acedías y asperezas que descubro por instantes contra la dignidad poética; que no puedo disimular mi natural **maldiciente**, hasta en contradecir el ejercicio de cosa tan buena.⁴⁷⁴

Dans l'*alivio* IV, le personnage du Docteur honore la promesse de soumettre au jugement de ses compagnons de voyage les compositions poétiques qu'il a réalisées dans sa jeunesse. Cette promesse avait précisément été formulée dans l'extrait de l'*alivio* III. Or, on a vu qu'il arrivait que certains propos tenus par le Docteur dans *El Pasajero* sont des reprises de publications précédentes de Figueroa. Cependant, ce n'est pas le cas pour les compositions déclamées par le personnage du Docteur. Dès lors, on peut considérer que, par leur entremise, le texte fait basculer le lecteur du côté de la fiction. Jusqu'à présent, la communauté scientifique s'est beaucoup attachée à vérifier

⁴⁷³ SFGDO, 2004, p.118-119.

⁴⁷⁴ SFGDO, 2004, p.184.

les correspondances entre le texte de *El Pasajero* et le vécu de Figueroa. Notre démarche s'inscrit dans un objectif différent : montrer ce qui relève exclusivement de la fiction dans le récit du Docteur. Dans le cas précis de *El Pasajero*, de nombreux éléments restent impossibles à vérifier. À ce titre, les relations que Figueroa entretenait avec sa famille et plus particulièrement la jalousie qu'aurait nourrie celui-ci à l'égard d'un frère malade font partie des éléments dont on ne peut vérifier l'authenticité. Ils ont néanmoins contribué à alimenter la légende noire de Figueroa et on en retrouve fréquemment la trace y compris dans des ouvrages scientifiques. Ainsi, Enrique Espín Rodrigo, dans un ouvrage destiné à lever le secret sur l'identité de l'auteur du *Quichotte* apocryphe, écrit-il :

(...) [L]as relaciones con su progenitor no eran muy fluidas. Unido esto a la mayor atención que sus padres brindaban a su hermano enfermo, decide abandonar su casa, su ciudad y su patria a los diecisiete años (1588), con rumbo a Italia, prometiendo no volver hasta que no tuviera un modo de vivir.⁴⁷⁵

Or, les seuls éléments que l'on possède aujourd'hui à ce sujet sont les déclarations du personnage du Docteur qui, au début de son récit autobiographique, déclare dans un passage désormais célèbre de l'*alivio* VI:

La poca salud de mi hermano le obligó a que desamparase presto la prosecución de más nerviosas letras. (...) Reconocí en mi padre muestras de amor más particular para con el otro, procedidas quizá de verle tan achacoso. Aventajábale en las galillas, en los regalos y en otras cosas que en mí despertaban la envidia, que suele ser propia de aquella edad. Túvela disimulada algunos días; mas viendo ir siempre en aumento aquella acepción de personas, y que se daba menos al que trabajaba más en tal viña, determiné, hallándome ya de diecisiete años, salir de mi casa y tierra, deseoso de pasar a Italia. Comuniquelo un día con mi padre, sirviéndole en postre de una comida la resuelta intención con que me hallaba de poner el viaje por obra. Mostró al oírlo severidad, y preguntando la causa que me movía, encubriendo la verdadera, propuse ser solamente la del verme acrecentado por mí mismo; ya que no prometía el escaso patrimonio en que podía tener confianza cumplido alimento al discurso de la vida.⁴⁷⁶

Les ressemblances entre le texte de Figueroa et la synthèse qu'en propose Enrique Espín Rodrigo sont évidentes mais l'interprétation qu'a faite le philologue des écrits de l'auteur castillan est abusive. L'identification entre le personnage du Docteur et l'auteur n'en est pas moins réelle mais il convient de fixer nettement ce qui relève de la fiction et ce qui relève de la réalité. Cette hypothèse de travail est d'autant plus séduisante qu'on sait que la confrontation de certains éléments de la biographie de Figueroa et du récit du

⁴⁷⁵ ESPIN RODRIGO, 1993, p.58.

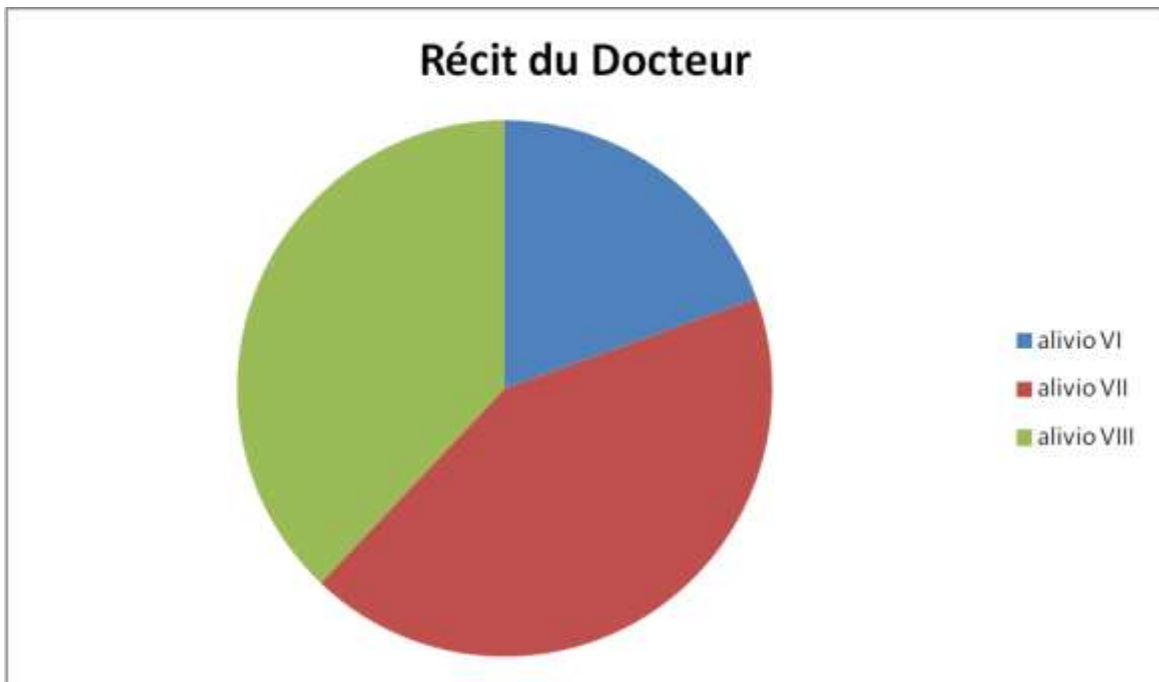
⁴⁷⁶ SFGDO, 2004, p.250.

Docteur a révélé certaines discordances. S'il est prouvé que Figueroa est parti d'un cadre référentiel authentique et authentifié, l'auteur, à travers le personnage du Docteur, met aussi en fiction son vécu. Il ne semble d'ailleurs pas excessif d'affirmer que le récit du Docteur propose une version « romancée » de la vie de Figueroa⁴⁷⁷. On ne saurait préjuger des intentions réelles qui animaient Figueroa lorsqu'il a apporté ces transformations. En revanche, il est indéniable que ces altérations relèvent de la fiction. Il convient donc d'identifier, à présent, quels procédés permettent de mettre en fiction la vie de l'auteur mais aussi la fonction d'auteur.

1. RECIT DU DOCTEUR ET LITTÉRATURE DE FICTION

Le récit du Docteur entretient une dette non négligeable avec la littérature de fiction. En effet, la narration de la vie du Docteur est alimentée par des épisodes qui relèvent intrinsèquement du domaine fictionnel. L'exemple le plus canonique de ce phénomène est celui du récit de Juan. En effet, on l'a vu, le récit des aventures de ce personnage est une réécriture hispanique de la cinquième *novella* de la deuxième journée du *Décameron*. La matière littéraire empruntée à Boccace est mise au service de la création de l'histoire du Docteur : la réécriture de l'épisode boccacien devient un épisode de l'histoire d'un personnage que le Docteur a rencontré. Figueroa, grâce à un magistral jeu d'enchâssement, exploite cet épisode littéraire. On peut donc dire que la littérature alimente la biographie du Docteur qui s'étend entre les chapitres VI et VIII de *El Pasajero*. Le schéma ci-dessous représente la place qu'occupe ce récit dans chacun des chapitres :

⁴⁷⁷ C'est ce qu'ont permis d'établir les modifications de certaines dates qui ont certes été changées, d'après Marina Giovannini, à des fins argumentatives. Cette dernière pensait, en effet, qu'en prétendant que le personnage du Docteur avait obtenu ses diplômes en 1589 et non en 1594, date à laquelle Figueroa a effectivement terminé ses études en Italie, le texte renforçait la caractérisation de l'Italie comme espace enclin à reconnaître les aptitudes de chacun indépendamment de leur naissance.



Il apparaît assez clairement que l'*alivio* VII joue un rôle fondamental dans le récit biographique du Docteur à différents égards. Il constitue le cœur de ce récit et c'est aussi lui qui s'étend sur le plus grand nombre de pages. Contrairement aux chapitres VI et VIII qui accueillent d'autres éléments, l'*alivio* VII est consacré exclusivement au récit de vie du Docteur. Au-delà des indéniables correspondances entre le vécu de Figueroa et celui de son personnage, l'*alivio* VII, cœur du récit autobiographique du Docteur, est profondément ancré dans la littérature de fiction. Certes, ces fictions dans la fiction ne sont pas une spécificité de Figueroa et on en trouve la trace chez bien d'autres auteurs. Ce qui est intéressant dans le cas spécifique de Figueroa est que ces fictions viennent alimenter la fiction du personnage qui est la « figure de projection » de l'auteur. Allons plus loin en soulignant qu'en réalité le chapitre VII ne rend compte de la vie du Docteur que de manière tangentielle. En effet, ce chapitre est composé, pour l'essentiel, des récits des aventures de l'ermite et de Juan, personnages que le *letrado* a rencontrés au cours de sa propre itinérance. En ce sens, le chapitre VII consacre le personnage du Docteur dans une nouvelle fonction : celle de conteur, une fonction analogue à celle que remplit Figueroa en tant qu'auteur de fictions. Même si le récit des aventures de l'ermite et de Juan est relayé par le personnage du Docteur, les interventions qui le concernent directement représentent une portion congrue dans ce chapitre. Qui plus est, ces interventions du *letrado* sont plus

nombreuses dans le récit de l'ermite que dans celui de Juan. La première d'entre elles est, assez logiquement, plus étendue que les autres car elle pose le contexte de la narration. Ainsi, ces interventions se décomposent-elles comme suit :

Citation n°1 :

Fuime acercando hacia la parte de donde salía la voz, y vi ser quien la despedía un anciano en forma de antigua raíz, de su color, y así avellanado. Estaba sentado al pie de un copado aliso, de aspecto venerable, de vestido, si bien grosero, aseado y limpio (casi a la traza de ermitaño), ornada cabeza y barba de hebras blanquísimas. Saludámonos cortésmente, y tras haberme preguntado cosas comunes, de dónde venia, adónde iba y quién me había guiado por aquellas partes tan fuera del camino real, y respondido a todas con el agrado que era justo, heredó mi deseo el retorno de las preguntas. La primera consistió en querer saber quién era, de qué patria y profesión. Mostró disgusto en el semblante al oírla, casi como que le ofendiese aplicar a la lengua materia semejante. Insté de nuevo en lo mismo, acompañando con ruegos la instancia, a que, obligado, le fue forzoso corresponder.⁴⁷⁸

Citation n°2 :

Pasaba con la narración adelante; mas rogándole yo me le dijese, comenzó en esta forma (...)⁴⁷⁹

Citation n°3 :

No me desagradaron los versos del anciano, por quien se podía rastrear no haber sido vulgares los de la juventud.⁴⁸⁰

Citation n°4 :

Levantose mi buen alférez y, tras haberse adelantado conmigo alguna distancia, volvió atrás, en busca del primer asiento que tenía.⁴⁸¹

À ces quatre passages viennent s'ajouter quelques rares incursions du Docteur (« comencé yo, después de acabar su plática »⁴⁸² ; « prosiguió el huésped »⁴⁸³ et « le respondí »⁴⁸⁴) comme si celui-ci cherchait à rappeler au lecteur sa présence. D'ailleurs, ces incursions se détachent matériellement du texte puisque leur statut différent est matérialisé typographiquement par la présence de parenthèses ou de virgules qui

⁴⁷⁸ SFGDO, 2004, p.269-270.

⁴⁷⁹ SFGDO, 2004, p. 274.

⁴⁸⁰ SFGDO, 2004, p. 274.

⁴⁸¹ SFGDO, 2004, p. 278.

⁴⁸² SFGDO, 2004, p. 276.

⁴⁸³ SFGDO, 2004, p. 276.

⁴⁸⁴ SFGDO, 2004, p. 277.

figuraient déjà dans l'édition princeps⁴⁸⁵. À noter d'ailleurs que, dans le récit de Juan, cette pratique s'intensifie. Le Docteur semble rapporter ce récit tel qu'il l'a entendu. En effet, dans cette partie, sur plusieurs pages, il n'y a aucune interruption prise en charge par le Docteur.

Allons plus loin encore. Par l'entremise des récits de l'ermite et de Juan, le texte inscrit la vie du personnage du Docteur dans une série de références littéraires. Ces deux épisodes du récit du Docteur semblent, à première vue, totalement autonomes. En réalité, ils entretiennent, comme dans les narrations interpolées à la manière cervantine, des liens avec le reste de l'œuvre et plus particulièrement avec la matière littéraire qui y est amplement traitée. En outre, on peut, certainement, envisager le personnage de l'ermite figueroen à l'aune des multiples ermites qui traversent les pages des œuvres du Siècle d'Or⁴⁸⁶. L'un d'eux, Silerio, personnage cervantin tiré cette fois de *La Galatea* dont le Docteur fait mention au cours de l'une de ses « répliques »⁴⁸⁷, partage une série de points communs avec l'ermite de *El Pasajero*. Chez Figueroa, l'ermite pénètre en effet dans l'œuvre par l'intermédiaire de sa voix qui vient interrompre l'extase dans laquelle est plongé le Docteur, extase suscitée par la contemplation d'un paysage bucolique conformément aux usages du genre pastoral :

En semejante éxtasis me hallaba, cuando al improviso fue causa que volviese dél una voz de suave metal, que comenzó a romper los aires en la forma que entenderéis en el alivio siguiente⁴⁸⁸.

Or, le chapitre suivant commence par une longue composition poétique et lorsque la narration reprend, c'est à sa voix que le Docteur fait allusion en premier et la description physique ne vient qu'ensuite :

Fuime acercando hacia la parte de donde salía la voz, y vi ser quien la despedía un anciano en forma de antigua raíz, de su color, y así avellanado. Estaba sentado al pie de un copado aliso, de aspecto venerable, de vestido, si bien grosero, aseado y limpio (casi a la traza de ermitaño), ornada cabeza y barba de hebras blanquísimas.⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ Dans un souci d'harmonisation typographique, Suárez Figaredo a placé l'ensemble de ces incises entre parenthèses. Mais même si Figueroa a alterné l'utilisation des virgules et celles des parenthèses, les incises se distinguaient textuellement dès l'édition primaire.

⁴⁸⁶ CHENOT, 1980.

⁴⁸⁷ *La Galatea* est d'ailleurs évoquée dans un extrait de *El Pasajero* déjà cité en note de bas de page. Cf. *Supra*, Première partie, chapitre III, « B. « Lecteur et auteur implicites de *El Pasajero* », n.471 p.149.

⁴⁸⁸ SFGDO, 2004, p. 266.

⁴⁸⁹ SFGDO, 2004, p. 269.

Pendant près de trois pages, le personnage de l'ermite n'est présent dans le texte que par sa voix à l'instar du personnage de Silerio qui fait également son apparition dans le texte galatéen en déclamant des vers. Les autres personnages de Cervantès l'ont certes déjà mentionné mais la première fois où Silerio prend effectivement la parole c'est à travers sa composition poétique :

Deteneos, pastores, que, según pienso, hoy oiremos todos lo que ha días que yo deseo oír, que es la voz de un agraciado mozo que dentro de aquella ermita habrá doce o catorce días se ha venido a vivir una vida más áspera de lo que a mí me parece que puedan llevar sus pocos años, y, algunas veces que por aquí he pasado, he sentido tocar un arpa y entonar una voz tan suave, que me ha puesto en grandísimo deseo de escucharla; pero siempre he llegado a punto que él le ponía en su canto. Y aunque con hablarle he procurado hacerme su amigo, ofreciéndole a su servicio todo lo que valgo y puedo, **nunca he podido acabar con él que me descubra quién es, y las causas que le han movido a venir de tan pocos años a ponerse en tanta soledad y estrechez.**

Lo que Erastro decía del mozo y nuevo ermitaño, puso en los pastores el mismo deseo de conocerle que él tenía, y así acordaron de llegarse a la ermita de modo que, sin ser sentidos, pudiesen entender lo que cantaba antes que llegasen a hablarle; y haciéndolo así, les sucedió también que se pusieron en parte donde, sin ser vistos ni sentidos, oyeron que, al son de la arpa, el que estaba dentro semejantes versos decía⁴⁹⁰:

Dans cet extrait de Cervantès, un autre élément entre en résonance avec la présentation de l'ermite figueroen à savoir les réticences que manifestent chacun des deux personnages à parler de leur histoire, des réticences qui sont d'ailleurs en conformité avec leur caractérisation d'anachorète :

Saludámonos cortésmente, y tras haberme preguntado cosas comunes, de dónde venia, adónde iba y quién me había guiado por aquellas partes tan fuera del camino real, y respondido a todas con el agrado que era justo, heredó mi deseo el retorno de las preguntas. La primera consistió en querer saber quién era, de qué patria y profesión. **Mostró disgusto en el semblante al oírla, casi como que le ofendiese aplicar a la lengua materia semejante.** Insté de nuevo en lo mismo, acompañando con ruegos la instancia, a que, obligado, le fue forzoso corresponder.⁴⁹¹

Malgré cette frilosité initiale, les deux personnages finissent néanmoins par se livrer à leurs interlocuteurs. L'hypothèse de cette parenté entre les deux personnages est d'autant plus séduisante que l'on peut également les rattacher à la tradition du roman pastoral. La connexion est bien sûr plus évidente dans le cas de Silerio mais il ne faut pas oublier que le personnage de l'ermite chez Figueroa vit dans un cadre éminemment

⁴⁹⁰ CERVANTES, *La G*, [1585], 1995, p. 268-269.

⁴⁹¹ SFGDO, 2004, p.269-270.

bucolique dont le Docteur fait la description à la fin de l'*alivio* VI. Ainsi, évoquant les circonstances qui le poussent à se rendre à Grenade, le Docteur déclare-t-il :

Determiné verla; y así, atravesando aquella distancia de noche, por evitar el calor, me amaneció en un valle, casi todo guarnecido y bañado de un riachuelo, sin nombre por su pequeñez. Obligome la amenidad del sitio a gozarle despacio, tanto más cuanto el cansancio del mozo pedía frescos, y la mula ración. Llevábase para todo recado, por las horas en que se caminaba, entregándose en aquella sazón casi todos al sueño. Fui reparando menudamente en la disposición de aquel teatro, cuyos representantes eran diversas aldeguelas y caserías. Por sus laderas y prados blanqueaban a trechos tropas de ganados menores: cabras, ovejas, corderos. Dulcemente divertido, multipliqué los pasos por la orilla abajo del arroyo, habiéndome apartado, sin pensar, en breve, no poco del puesto eligido. La preciosa vida con que la tierra hacia ostentación entonces alegraba los sentidos y elevaba la imaginación para rendir alabanzas a su Autor soberano⁴⁹².

L'évocation des troupeaux et le cadre géographique dans lequel se déroule l'échange entre le Docteur et l'ermite peuvent aussi constituer des indices, des liens qui existent entre le texte figuéroen et le modèle pastoral mais aussi avec la représentation traditionnelle de l'ermite. En effet, dans le texte figuéroen, la scène se passe en Andalousie et Silerio est originaire de Jerez de la Frontera mais on ne saurait surestimer la possible influence cervantine dans la mesure où leurs deux histoires sont radicalement différentes. Plus qu'une véritable réécriture à la façon de Juan, le récit de l'ermite n'en contient pas moins une série de réminiscences de la tradition pastorale tout en s'en émancipant considérablement puisque, à la différence de ce que l'on peut observer dans *L'Arcadie*, *La Galatée* ou *La Diana*, la confession de l'ermite ne débouche pas sur un récit amoureux mais sur la narration d'un ermite désabusé par l'absence de reconnaissance de ses mérites personnels. En ce sens, le texte figuéroen reste une fois de plus fidèle aux principes dictés par le Docteur dans la mesure où partant d'une tradition littéraire préexistante assise, il crée une matière littéraire nouvelle.

L'importance de la littérature de fiction dans la biographie du personnage du Docteur tend à le consacrer dans un rôle de conteur qu'il assume tout au long de l'œuvre certes mais qui est particulièrement développé dans l'*alivio* VII où le personnage ne se contente pas de raconter sa propre expérience mais rapporte *in extenso* celles de personnages annexes auxquels il n'est lié que de manière tangentielle du point de vue de l'intrigue. Qui plus est, les récits de ces personnages annexes font intervenir des

⁴⁹² SFGDO, 2004, p.265-266.

modèles littéraires et des personnages archétypiques et récurrents de la littérature de l'époque. Ceux-ci viennent alimenter la biographie du Docteur qui est lui-même l'avatar fictionnel de Figueroa. En ce sens, l'*alivio* VII est particulièrement représentatif des entrelacs que tisse le texte figueroen entre fiction littéraire et réalité et qui l'inscrivent dans l'écriture de l'« entre-deux ». Celle-ci se décline d'ailleurs aussi à travers la place importante qu'occupe la création littéraire passée de Figueroa dans la caractérisation du personnage du Docteur.

2. FICTION D'AUTEUR ET FICTION DE L'AUTEUR

La thématique littéraire est amplement abordée dans *El Pasajero* aussi bien dans sa dimension théorique que pratique et le processus de création est traité à travers différents personnages pour qui elle revêt une fonction plus ou moins importante. Les compagnons du Docteur récitent tous des compositions poétiques, Don Luis veut embrasser la carrière littéraire, certains personnages qui traversent les narrations des voyageurs font partie du monde des lettres. Le personnage de l'ermite, lui-même, est élevé au rang de créateur littéraire puisque, à plusieurs reprises, il interrompt le cours de sa narration pour déclamer des vers.

Bien évidemment, dans cette constellation de personnages, celui pour qui la création littéraire a le rôle le plus déterminant est celui du Docteur. Pourtant c'est son statut de *letrado* que le texte met en avant dès l'introduction de l'ouvrage puis en le nommant par son titre de « doctor en ambos derechos ». C'est d'ailleurs également ce titre qui donne son nom au personnage. C'est certes là une reprise d'une convention littéraire du genre dialogué. Cependant, les récits et les développements plus théoriques que propose le Docteur ont plutôt tendance à consacrer ce personnage dans un statut de créateur littéraire. Autrement dit, dans une démarche assez récurrente dans *El Pasajero*, le texte semble brouiller un peu les pistes en mettant, à un niveau premier et littéral, l'accent sur la formation de juriste du personnage mais en insistant en sous-main sur son rôle de théoricien et de créateur. Ainsi est-il intéressant de constater que le statut du juriste est mis en évidence par l'orfèvre Isidro au chapitre VI :

ISIDRO. Estimo la cortesía como es justo; mas para serlo **el señor jurista** del todo, se debería acordar que hemos sacado los tres a la plaza de los oídos las baratijas de nuestras mocedades, refiriendo la más apretada inclinación de la pasada juventud. Sólo él viene a quedar deudor de lo

mismo; por tanto, consienta no sea menester, cumplido el plazo, ejecutarle por lo que deja de pagar.⁴⁹³

Cette mention du statut de juriste débouche sur la narration autobiographique du Docteur. Or, dans ce passage autobiographique, le Docteur est érigé en personnage conteur. De la même manière, le lecteur accède tardivement aux confessions du Docteur qui se distingue également de ses compagnons de route car il ne semble pas avoir d'attaches familiales. Ce n'est que tardivement que la présence du Docteur est littéralement motivée par le texte. En revanche, dès l'introduction, il est consacré comme personnage à part. Certes, cette caractérisation est parfaitement conforme aux canons du genre dialogué dans la mesure où la curiosité suscitée par ce personnage énigmatique favorise, comme on l'a dit, l'instauration de la communication. Il n'en est pas moins vrai que l'ancrage de ce personnage se fait dans un espace transitoire entre le texte et l'univers référentiel, mis en mots par l'introduction qui constitue, en quelque sorte, un à part textuel. Certes, cette introduction est typique des genres dialogués et le narrateur extérieur qui y intervient disparaît totalement dans la suite de l'œuvre. Mais, comme on l'a vu plus haut, dans cette introduction qui n'est pas un prologue c'est-à-dire un paratexte, la voix qui assume le discours s'affiche comme voix narratrice. Or, ce statut spécifique consacré au Docteur entre en résonance avec sa fonction de créateur. Cette dernière prend tout son sens dans l'identification auteur – personnage même si l'insertion d'éléments autobiographiques dans une œuvre de fiction n'est pas, on le sait, l'apanage de Figueroa. De grands noms des lettres espagnoles ont également eu recours à cette pratique même si, d'après Gutierrez, l'exploitation de la matière personnelle répond à des intentions différentes selon les auteurs. Le philologue espagnol, reprenant les cas emblématiques de Lope et de Cervantès, affirme en effet :

Con respecto a la inclusión de elementos autobiográficos, destacan, por su divergencia, los casos de Lope y Cervantes. Mientras el primero parece incluir lo autobiográfico como fin en sí mismo, como combustible de su propia leyenda o como desahogo líricoexistencial, Cervantes «literaturiza» de alguna manera su autobiografía insertándola en el fluir creativo⁴⁹⁴.

Au-delà de sa pertinence, cette analyse de Gutierrez est particulièrement éclairante dans le cas de Figueroa dont on peut dire une fois de plus que sa démarche s'inscrit dans une stratégie de l'« entre-deux ». Les travaux de Pelorson ont en effet montré que *El Pasajero* est une œuvre qui reflète la conscience de crise que possédaient

⁴⁹³ SFGDO, 2004, p.249.

⁴⁹⁴ GUTIERREZ, 2004, p.1001.

Figuroa et certains de ses homologues *letrados*. En ce sens, l'importance accordée au mérite dans le texte figuéroen répond certainement à un besoin de reconnaissance non satisfait, un besoin qui trouve son expression dans *El Pasajero*. Néanmoins, il ne semble pas excessif d'affirmer que le contrepoint positif à ce manque de reconnaissance est le magistral travail de création auquel il a donné lieu dans *El Pasajero*. Là encore, le texte figuéroen est donc *pasajero* dans la mesure où il est certes le lieu d'expression d'une conscience de crise tant nationale que personnelle mais il est aussi (et surtout) une œuvre littéraire.

En ce sens, l'allusion au passé des personnages vient illustrer la mise en accusation de la non-reconnaissance des mérites personnels mais elle favorise aussi la porosité des frontières entre fiction et réalité. La référence au souvenir va de pair, on l'a dit, avec la pratique de l'intertextualité restreinte chez Figuroa⁴⁹⁵. Mais il y a bien plus. Par le truchement de ces citations, dont il n'a certes pas l'exclusivité, Suárez de Figuroa met en place un artifice littéraire qui s'avère particulièrement opérant. Pour mieux mesurer leur efficacité, il convient de revenir sur la manière dont sont introduites ces citations dans le texte de *El Pasajero*. L'emploi du substantif *conversación* ainsi que celui du verbe *decir* rattachent ces citations personnelles au domaine de l'oralité. Le verbe *apuntar a*, quant à lui, un statut intermédiaire dans le sens où il relève de la désignation, de la mise en relief. Dans ces citations, se tient un jeu sur la réalité de ce qui a été dit et / ou écrit. Or, le lieu qui assure le passage oral-écrit ou écrit-oral est précisément le texte de *El Pasajero* :

Citation n°1 : El Pasajero, alivio II

Según me acuerdo haber **dicho** en otra **conversación**, las traduciones, para ser acertadas, conviene se transforme el tradutor (si posible) hasta en las mismas ideas y espíritu del autor que se traduce.⁴⁹⁶

Citation n°2 : El Pasajero, alivio X

Acuérdome haber **apuntado** años ha, en otra **conversación** contra la codicia.⁴⁹⁷

Ces citations, on l'a vu, sont tirées de *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* et de *Plaza Universal*, soit de deux œuvres qui ne relèvent pas du tout de la

⁴⁹⁵ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre II « Une transtextualité assumée : citations, imitation et réécriture » p.76-80.

⁴⁹⁶ SFGDO, 2004, p.75.

⁴⁹⁷ SFGDO, 2004, p.405.

fiction. La première, en effet, est une œuvre à contenu historique et la deuxième est une compilation de réflexions théoriques sur des thèmes divers et variés. Par conséquent, Figueroa alimente la biographie du personnage qui lui sert de « figure de projection » en faisant passer certains textes qu'il a écrits et publiés en tant qu'auteur pour des extraits de conversations que son personnage aurait eues. L'intertextualité restreinte va donc au-delà du procédé d'auto-citation mais participe à l'élaboration de la biographie fictive d'un personnage qui s'inspire amplement de la biographie réelle de l'auteur. En jouant ainsi sur la réalité de ce qui a été écrit, le texte figueroen exploite un procédé fréquemment utilisé par les auteurs de dialogues du XVI^e siècle qui consiste à prétendre que le texte écrit est la transcription d'une conversation réelle. C'est le cas, on le sait, chez Valdés dans son *Dialogue de la langue*, par exemple.

Ces pratiques transtextuelles s'avèrent particulièrement éclairantes dans la mesure où celles-ci dépassent largement le cadre de *El Pasajero* et sont également mises en application dans les œuvres que Figueroa a publiées après 1617. C'est le cas notamment dans *Varias noticias* où Figueroa introduit des passages tirés de ses publications précédentes. L'exemple de la reprise d'un extrait de *El Pasajero* consacré à la traduction a déjà été abordé. Cette citation était introduite, rappelons-le, dans *Varias noticias*, par l'expression « En otra parte advertí »⁴⁹⁸. Or, cette expression est répétée plus loin toujours dans *Varias noticias*. Cette fois, le texte comporte même une référence explicite au contenu de *El Pasajero* qu'il cite pour justifier que le point abordé ne fait pas l'objet d'un développement plus ample puisqu'il a déjà été traité dans l'œuvre précédente :

Finalmente, para las faltas públicas, y aun para las secretas, sirve no poco la libre reprehensión, y amonestación del amigo. ¡A cuántos bienes alargó la mano, el que de la amistad mostró el camino!, dice el suavísimo Garcilaso. Qué partes hayan de tener los dignos deste nombre, **advertí** algo difusamente en *El Pasajero*, y así no quisiera rozarme con igual materia⁴⁹⁹.

Un long développement est en effet consacré à l'amitié dans l'*alivio* IV. La reprise du terme « advertí » est assez révélatrice au-delà de la réutilisation du champ lexical de l'avertissement. Par l'emploi de la première personne du singulier, Figueroa pose clairement l'identification avec le Docteur, identification qu'il assume *a posteriori* certes. Par la désinence de la première personne du singulier du prétérit simple du verbe

⁴⁹⁸ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.257.

⁴⁹⁹ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.295.

advertir (í), il reprend, à son propre compte, les idées défendues dans le discours du Docteur, abolissant ainsi les frontières entre fiction et réalité.

Dans le cas précis de *El Pasajero*, l'intertextualité restreinte permet donc d'établir un jeu sur les rapports entre oral et écrit et entre réalité et fiction. Ce procédé va au-delà de la seule intertextualité et il est mis en œuvre dans bien d'autres passages de l'œuvre. On le retrouve notamment dans un extrait déjà commenté, situé à la fin du récit de Juan et dans lequel le Maître s'exclame :

MAESTRO. (...) **Si se pudiesen** escribir los **sucesos de muchas vidas**, ¡qué silva de varia lección se hallaría en ellas!⁵⁰⁰

Par la référence aux « sucesos de muchas vidas », le texte semble pointer du doigt les récits de l'aubergiste mais aussi celui de l'ermite qui le précède immédiatement dans l'espace textuel et dans la chronologie du récit du Docteur. Par cette intervention, une véritable grille de lecture est fournie au lecteur et met l'accent sur les enseignements que celui-ci pourra tirer. Cependant, l'utilisation dans cet énoncé d'une subordonnée de condition associée à l'emploi du verbe *hallar* conjugué au conditionnel donne évidemment un caractère hypothétique aux faits évoqués dans la phrase. Par l'entremise de cette remarque du Maître en théologie, le texte insiste sur le récit qu'il conviendrait d'écrire alors que c'est déjà chose faite dans *El Pasajero* à travers les narrations de l'anachorète et de Juan... Le texte nie donc l'existence de ces récits en tant que textes littéraires et les érige seulement en textes de diction comme s'il s'agissait de témoignages. En revanche, pour le lecteur, ces textes sont bien intégrés dans l'espace textuel⁵⁰¹. Autrement dit, on se doit de signaler le mouvement contradictoire qu'opère le texte en niant ce qu'il fait mais par son propre faire négatif comme permet de le voir l'emploi du subjonctif imparfait « si se pudiesen ». L'artifice va d'ailleurs encore plus loin. En effet, le titre de l'œuvre de Mexía, à la différence de celui d'autres œuvres citées dans le corps du texte comme *La Galatée* ou *L'Arcadie*, n'est pas mis en italiques. D'aucuns pourraient arguer que les italiques sont totalement absentes dans l'édition de Barcelone, néanmoins la disparition des italiques dans l'évocation de la *Silva* est appliquée aussi bien par Isabel López Bascuñana que par Suárez Figaredo. De ce fait, la *Silva* se voit dépossédée de son statut d'œuvre littéraire

⁵⁰⁰ SFGDO, 2004, p.302.

⁵⁰¹ Se pose alors la question de savoir si tout ce qui est écrit est littérature ou science et est digne d'être écrit. On ouvre, dès lors, une réflexion inépuisable.

pour devenir une expression du langage courant. Il y a donc bel et bien manipulation par le texte de la réalité de ce qui a déjà été écrit.

On peut observer le même phénomène dans un exposé consacré à Puerto de Santa María où le Docteur évoque son amitié pour Don Luis Carrillo. L'hommage rendu au poète andalou participe indéniablement de l'inter-auctorialité du texte puisque l'influence de Carrillo dans la production figueroène permet de supposer que les deux hommes se connaissaient effectivement. Bien évidemment, on ne saurait se fier exclusivement à une interprétation autobiographique de l'intervention du Docteur comme ont pu s'y hasarder certains chercheurs comme Crawford⁵⁰². En revanche, il est évident que le texte joue, une fois de plus, sur la réalité de ce qui a été écrit dans la mesure où le Docteur exprime le souhait d'écrire un hommage que Figueroa est déjà en train de rendre. Le texte transmet donc au Docteur des fonctions que Figueroa joue déjà lui-même dans la réalité :

Pasé de allí al Puerto de Santa María, que lo es casi todo el año de las galeras españolas. Es su poseedor el de Medinaceli, aunque visitado dél rarísimas veces. **Lugar no grande; mas limpio, de calles anchas, y algunas tiradas casi a nivel.** Trabé amistad allí con **Don Luis Carrillo**, que hoy goza el Cielo (...) Calidades tan raras y perfetas, que hoy se veen en tan pocos, y que en él abundaban con tanto extremo, **pueden dignamente servir de ejemplar para quien pretendiere ser un Marte con la espada; ser un Apolo con la pluma.** (...) Así, no me dividirá de su amor, mientras viviere, accidente humano; **antes, si tanto se concediere a mis escritos, en ellos ensalzaré incesablemente sus singulares dotes, para que en todo tiempo los estime y venere la posteridad, y se celebren de siglo en siglo.**⁵⁰³

De la même manière, l'exhortation à prendre Carrillo en exemple pour quiconque voudrait « ser un Apolo con la pluma » trouve aussi un écho dans la pratique littéraire de Figueroa puisque de nombreux poèmes inclus dans *La Constante Amarilis* sont des reprises de compositions de Carrillo⁵⁰⁴.

⁵⁰² Crawford, dans son ouvrage, proposait une lecture clairement autobiographique des *alivios* VI à VIII, comme l'atteste la citation ci-après : « Visitó a Córdoba y Sevilla, y en el Puerto de Santa María trabó conocimiento con el marino y poeta Luis Carrillo de Sotomayor, a quien rindió un cariñoso tributo en *El pasajero*. y permaneció los meses de abril y mayo en Úbeda y Jaén. De esto hemos podido inferir que su desdichada pendencia acaeció en el mes de marzo. Después de permanecer un mes en Sanlúcar, regresó a Madrid con Carrillo, pues supo que su rival en la pendencia de Valladolid había curado, y pudo por este motivo entrar en aquella ciudad sin miedo a la persecución. »; l'analyse proposée par Suárez Figaredo en note de bas de page semble plus convaincante : « Estudios recientes (Ángeles Arce, M^a Asunción Satorre) han evidenciado la influencia de Carrillo sobre Figueroa, en particular en la *Amarilis*, donde aparecen, más o menos reconstruidos, 8 sonetos de Carrillo (ESF). » WICKERSHAM CRAWFORD, [1911], 2005, p.18.

⁵⁰³ SFGDO, 2004, p.327.

⁵⁰⁴ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre II « Une transtextualité assumée : citations, imitation et réécriture chez Figueroa », n.267 p.87.

Cette description de Puerto de Santa María remplit, qui plus est, une fonction poétique. Certains des commentaires du Docteur ne sont pas sans rappeler les descriptions des premières pages du dialogue dans lesquelles le locuteur décrivait à ses camarades les paysages italiens. En effet, lorsqu'il lit les indications que donne le Docteur sur la taille de ce port, sur sa propreté, la largeur de ses rues, le lecteur y voit inexorablement un écho aux paysages italiens. L'insertion des descriptions italiennes était pleinement justifiée puisque celle-ci répondait à une demande de ses co-locuteurs. En revanche, l'évocation des paysages andalous n'est pas motivée par une demande de ses compagnons ; de plus, ces descriptions, on le verra⁵⁰⁵, sont absentes des récits des autres personnages. En donnant ce type d'informations, le Docteur s'écarte de la proposition qui avait été faite par Don Luis : il ne se contente pas d'exposer les raisons qui l'ont conduit à partir pour l'Italie. Son récit dépasse donc largement le cadre circonscrit par Don Luis, réaffirmant ainsi son statut de conteur et de créateur littéraire. Dès lors, on peut dire que les aspects autobiographiques sont traités comme le reste de la matière de fiction : on assiste à un glissement depuis l'auteur personne en arrière plan vers l'auteur qui devient dans la pratique du texte un narrateur, une instance d'activité narratrice. Finalement, *El Pasajero* serait donc aussi un lieu de passage entre la personne historique et l'auteur de narrations ; c'est ce glissement qui justifie, de plein droit, la référence au concept de « figure de projection ». Les éléments étudiés prouvent donc bel et bien comment le texte figuéroen met en pratique cette notion⁵⁰⁶. La transition est assurée par des métalepses, au sens que lui donne Genette⁵⁰⁷, qui trouvent naturellement leur place dans cette métaphore du texte entendu comme lieu de passage, la métalepse devant être entendue comme une figure de passage voire de la transgression⁵⁰⁸.

Il est temps de faire retour sur un oubli : la nature rhétorique de ce dispositif puisqu'après tout la métalepse fait partie du *Dictionnaire* de Fontanier. Sans doute n'est-il pas innocent que les « classiques », comme le rappelle Gérard Genette lorsqu'il donne la définition historique de ce procédé, aient parlé de « **métalepse d'auteur** » : la métalepse relève bien de la **manipulation** exercée par un « **auteur démiurge** »⁵⁰⁹.

⁵⁰⁵ Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre I, « A.3. L'espace dans le récit du Docteur : entre codification, émotivité et expérience personnelle », p.186-193.

⁵⁰⁶ Sur l'utilisation de confort qui a été faite jusqu'ici de ce concept de « figure de projection », cf. *Supra*, Introduction, État de la question, « A. Les études figuéroènes », p.11-12.

⁵⁰⁷ GENETTE, 2004.

⁵⁰⁸ Rappelons qu'étymologiquement la transgression, chez Cicéron notamment, c'est l'action de traverser, de franchir ce qui confirme une fois de plus le statut *pasajero* du texte figuéroen.

⁵⁰⁹ DAROS dans PIER & SCHAEFFER, 2005, p.322.

Cet « auteur démiurge » s'insinue notamment dans la fiction lorsque s'adressant à ses compagnons, le Docteur déclare à la fin de l'*alivio* VI :

DOCTOR. (...) En semejante éxtasis me hallaba, cuando al imprevisto fue causa que volviese dél una voz de suave metal, que comenzó a romper los aires **en la forma que entenderéis en el alivio siguiente**⁵¹⁰.

L'*alivio*, dans son sens premier, renvoie aux pauses et aux temps de repos pris au cours du voyage. Mais au niveau de l'espace textuel c'est aussi, on le sait, le titre donné à chacune des sections dont se compose l'ouvrage. Dès lors, la formule « en la forma que entenderéis en el alivio siguiente » fonctionne comme une césure au niveau narratif. En effet, cette formule s'adresse certes, sur un plan fictionnel, aux interlocuteurs du Docteur mais elle peut aussi être lue comme une adresse au destinataire du texte, le lecteur. On trouve une variante de ce jeu sur la polysémie du vocable « *alivio* » au début de l'*alivio* II :

ISIDRO. (...) Sabrosísimo discurso fue el del **alivio** pasado para las dudas en que me hallo por instantes, en razón de lo que debo seguir⁵¹¹.

Le contraste entre cet extrait et une des répliques prononcée par Don Luis au début de l'*alivio* III est saisissant dans la mesure où le jeune militaire emploie le terme « siesta »⁵¹² qui ne jouit pas de la même richesse sémantique dans la genèse du texte figuéroen :

DON LUIS. En la **siesta** pasada deprendi el modo de componer un libro; fáltame por saber ahora el estilo que tengo de seguir en la comedia.⁵¹³

Cette version du jeu sur le sémantisme du terme « *alivio* » est cependant moins aboutie dans l'intervention d'Isidro que dans celle du Docteur : en effet, on perd le jeu sur l'adresse au lecteur et sur la réception du texte. Cette perte de sémantisme est logique compte tenu du statut du personnage qui la prononce : Isidro. La double dimension de la réception ne peut être traitée qu'à travers le personnage qui fait fonction de « figure de projection » de l'auteur : le Docteur. L'auteur semble s'insinuer une fois de plus dans les interstices de l'espace textuel lorsque, dans l'*alivio* II, le Docteur déclare :

⁵¹⁰ SFGDO, 2004, p. 266.

⁵¹¹ SFGDO, 2004, p. 47.

⁵¹² Le vocable *siesta*, comme synonyme d'*alivio*, apparaît d'ailleurs dans deux autres passages de l'ouvrage : « Pronto me hallaréis en lo que al presente deseáis otra siesta, que no es éste punto de oposición para de repente. » (SFGDO, 2004, p. 53) ; « Así, será razón conceder tiempo a otras preguntas, porque no se pase la siesta en sola una, y quede Don Luis sin conseguir lo que desea. » (SFGDO, 2004, p.191)

⁵¹³ SFGDO, 2004, p. 94.

DOCTOR. (...) **Práctica** viene a ser en **mí** lo que al presente es **teoría en vos**⁵¹⁴.

Cet extrait fait intervenir le même artifice que celui qui est exploité à la fin de l'*alivio* VI. Mais cette fois-ci, le jeu ne s'opère pas à travers l'utilisation du terme « alivio ». C'est la réaffirmation des rapports entre théorie et pratique littéraires dans l'espace textuel figuéroen qui assume cette fonction. Leur prégnance a déjà été abordée dans ce travail et leur emploi conjoint dans le même énoncé pose explicitement les liens qui existent entre ces deux domaines. L'opposition « práctica » /VS/ « teoría » se double d'une opposition « mí » /VS/ « vos », où « mí » constitue ce que Genette appelle un « embrayeur métaleptique »⁵¹⁵. Du point de vue de l'interlocution, l'adverbe « al presente » tout comme l'utilisation du « vos » dans l'espace textuel se réfèrent à la situation d'énonciation en cours à savoir le dialogue qui se tient entre le Docteur et ses compagnons de route. On ne saurait assimiler le Docteur à Figueroa et vice versa mais on doit aussi lire, dans cet extrait, une adresse au lecteur. Dès lors, le « al presente » ne se réfère plus exclusivement à l'interlocution mais désigne également le temps de la lecture.

Les artifices littéraires qui viennent d'être décrits, en jouant sur les rapports entre oral et écrit et entre réalité et fiction, convoquent dans l'espace textuel deux traditions dont l'ouvrage s'abreuve, celle des dialogues et celle des miscellanées, qui sont elles-mêmes, on l'a vu, étroitement liées. A travers ces exemples, il apparaît donc bien que Figueroa ne se contente pas de citer des textes source tirés d'une tradition littéraire profondément ancrée mais met également à profit certaines techniques d'écriture qui y sont mises en œuvre par leurs auteurs respectifs. Ces mêmes sources sont parfois aussi dévoyées de leur utilisation première et glissent peu à peu vers la matière fictionnelle. L'un des éléments qui assure le passage d'une source à l'autre mais aussi de la réalité à la fiction est précisément l'identification entre Figueroa et le Docteur. Ce dernier est à la fois un théoricien littéraire et une instance narratrice. Le passage de la personne au personnage est assuré notamment par l'hybridité de l'œuvre. Le texte évolue, en effet, parfois sur le mode essai théorique ou politique, en opposition avec la fiction. D'autres

⁵¹⁴ SFGDO, 2004, p.87.

⁵¹⁵ Sur ce point, cf. JACOBI, 2004, p.366 : « À l'instar des théories de l'énonciation, elles-mêmes redevables de cette belle idée au grand Roman Jakobson, Gérard Genette identifie les « embrayeurs métaleptiques ». Bien entendu, parmi ces embrayeurs, le pronom « je », dans la mesure où il se superpose avec l'identité du narrateur, est un marqueur essentiel. » Sur la métalepse en général, cf. GENETTE, 2004.

fois, il évolue sur le mode narration de fiction ou sur celui de la poésie à travers les différentes compositions poétiques plus ou moins isolables. En effet, à la lecture, les compositions versifiées intercalées dans *El Pasajero* jouissent d'une autonomie dans la mesure où elles pourraient exister pleinement en dehors de l'œuvre qui leur sert de cadre formel. Néanmoins, une certaine parenté idéologique peut être décelée entre les différentes compositions poétiques à l'instar de ce qu'a pu observer et analyser Jonathan Bradbury dans *Pusílipo*⁵¹⁶. On identifie ainsi une certaine convergence entre les compositions amoureuses de Don Luis à travers l'allusion à l'être aimé par exemple. La prégnance de certains motifs récurrents dans la littérature de l'époque assure une forme de continuité entre elles ; ainsi, la référence à Phebus traverse-t-elle les compositions poétiques dans l'espace textuel figueroen puisque les trois personnages membres de la noblesse le mentionnent dans leurs œuvres respectives :

Citation n°1 (Don Luis) :

Divino imposible adoro:
Febo hermoso, no me dejes;
que si te escondes, se oculta,
y con ausencia me hiera⁵¹⁷.

Citation n°2 (Maître) :

A sus pasiones jamás
otro se vio tan sujeto,
en cuanto ciñe Neptuno,
en cuanto visita **Febo**.⁵¹⁸

Citation n°3 (Docteur) :

Juzga que el mayor piloto,
(...)
que desde allí precipita
hasta los profundos senos,
como Icaro infeliz,
mas no por rayos de **Febo**.⁵¹⁹

Citation n°4 (Docteur) :

Fiero impulso de las ondas,
hermana de aquel lucero
que entre nocturnos horrores
suele ser segundo **Febo**!⁵²⁰

⁵¹⁶ BRADBURY, 2013.

⁵¹⁷ SFGDO, 2004, p.117.

⁵¹⁸ SFGDO, 2004, p.135.

⁵¹⁹ SFGDO, 2004, p.169-170.

⁵²⁰ SFGDO, 2004, p.243.

Bien que potentiellement isolables, ces compositions sont donc intégrées dans le texte, font corps avec lui et construisent le sens avec lui. Elles font donc partie intégrante de l'économie globale du texte tout en générant encore une fois un mouvement de va-et-vient entre une modalité textuelle et une autre. Ainsi, le récit autobiographique des déconvenues amoureuses de Don Luis entre irrémédiablement en résonnance avec les compositions poétiques consacrées à Celia. Cette alternance illustre encore l'importance de l'écriture de l'« entre-deux » dans *El Pasajero*, phénomène que l'on retrouve également dans le *Quichotte* mais aussi dans de nombreuses œuvres de *La Dorotea* au *Para todos* qui se caractérisent toutes par un recours systématique aux « mélanges » et à « la littérature mêlée » pour reprendre l'expression de Claudia Demattè dans un de ses articles éponymes⁵²¹. Suárez de Figueroa semble mettre à profit, dans *El Pasajero*, l'identification entre son personnage et lui. Le jeu littéraire instauré dans le texte autour du processus de création favorise d'ailleurs l'identification personne-personnage. Les manipulations sont particulièrement évidentes dans le cas de Figueroa : celui-ci prête notamment au personnage du Docteur des propos qui sont en réalité ses propres écrits. Par leur entremise, la figure de l'auteur s'insinue dans la fiction et vient alimenter la biographie d'un personnage qui devient le véhicule de la plupart des narrations et qui est ainsi consacré dans un statut de personnage-créateur littéraire.

⁵²¹ DEMATTÈ, 2003.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE :

A l'issue de cette première partie, il ressort donc que *El Pasajero* se caractérise par une hybridité formelle mais aussi thématique, certes caractéristique de la littérature de l'époque, mais qui prend tout son sens à l'aune de la grille de lecture proposée par l'auteur dans le paratexte. Le statut *pasajero* du texte figuéroen, perceptible dès le titre, justifie pleinement que cette œuvre s'abreuve de différents genres littéraires. De la même manière, la composition de *El Pasajero* repose indéniablement sur l'utilisation conjointe de multiples hypotextes conformément au modèle proposé par la *Silva de varia lección* ou par *Jardín de flores curiosas*. Ce mode de construction dans lequel l'influence italienne se manifeste de façon particulièrement prégnante est, comme cela a été montré, pleinement assumé par l'auteur. Celui-ci multiplie les références intertextuelles aussi bien externes qu'internes afin de créer des productions littéraires nouvelles et originales conformément aux canons poétiques édictés dans le discours du personnage qui est sa figure de projection. En ce sens, *El Pasajero* joue amplement sur la porosité des frontières entre réel et fiction mais aussi au sein même de la fiction en mobilisant des sources et des genres très divers. Dans ce contexte, la production littéraire personnelle de l'auteur joue un rôle décisif. En effet, l'intertextualité restreinte et la pratique de l'auto-citation permettent de traiter la vie de l'auteur comme une matière de fiction. Dès lors, théorie et pratique littéraires se répondent mutuellement dans l'espace textuel figuéroen où il est parfois difficile de savoir si l'auteur Figueroa semble mettre en pratique les conseils formulés dans le discours théorique du Docteur ou si ce discours théorise sur des pratiques mises en œuvre dans *El Pasajero*. Quoi qu'il en soit, le texte exploite la porosité littéraire aussi bien dans les sources que dans les techniques d'écriture. *El Pasajero* est donc bel et bien un lieu de passage entre les genres et les œuvres. Mais il n'est pas que ça. En effet, les jeux intertextuels élaborés par Figueroa augurent également de l'évolution vers le roman que porte en germe le texte. Cette évolution se manifeste, on le verra, plus particulièrement dans le traitement qui est fait des personnages. Ceux-ci se voient conférer une histoire personnelle qui leur donne une épaisseur caractéristique du roman. Le texte figuéroen est donc *pasajero* du fait de l'exploitation de motifs littéraires et de sources variés. Au-delà de cette pratique généralisée de l'*imitatio*, le texte est aussi *pasajero* grâce à l'apport de techniques

d'écriture innovantes et de matériaux littéraires nouveaux. Ces apports l'érigent, à leur tour, en un lieu de passage vers une conception Autre de la littérature.

**DEUXIEME PARTIE : *EL PASAJERO*,
LIEU DE PASSAGE VERS
L'INNOVATION LITTERAIRE**

Par-delà les héritages littéraires multiples dont il s'abreuve, *El Pasajero* offre une évolution vers de nouvelles formes littéraires dont le caractère innovant est plus particulièrement perceptible dans le traitement qui est fait des données spatio-temporelles mais aussi des personnages. La mobilisation par Figueroa de certaines techniques d'écriture plus modernes explique justement que des outils d'analyse tirés de la narratologie aient été utilisés pour montrer en quoi *El Pasajero* est une œuvre novatrice. Ces techniques sont plus particulièrement observables dans les narrations intercalées qu'il s'agisse des récits de vie des quatre locuteurs ou des histoires contées par ces derniers qui mettent en scène des personnages emblématiques de la société de l'époque. Il n'en reste pas moins indéniable que ces deux types de narrations présentent des points de divergence qui tiennent notamment à la nature des personnages qui y interviennent. C'est afin de mieux cerner leurs spécificités qu'une typologie des personnages est proposée dans la deuxième partie de ce travail où l'on souhaite également montrer que certains personnages, par l'introduction de données chronologiques notamment, se voient dotés d'une épaisseur qui n'est pas sans rappeler celle des personnages de roman. Ces traits distinctifs ne compromettent pas pour autant le minutieux système de renvois tissé par le texte figuéroen. Ces derniers permettent en effet aussi d'établir d'étroites connexions entre les différents types de personnages.

CHAPITRE I. TRAITEMENT DU TEMPS ET DE L'ESPACE

L'étude du traitement du cadre spatio-temporel de *El Pasajero* fait apparaître des différences conséquentes qui tiennent notamment à la nature très diverse des récits dont se compose l'œuvre. Une lecture rapide permet de constater une nette opposition entre le dialogue-cadre et les narrations dans lesquelles les locuteurs livrent les circonstances qui les ont conduits à quitter l'Espagne. Ces narrations sont qualifiées, dans la présente étude, d'autobiographiques bien que celles-ci relèvent de la matière fictionnalisée. En effet, malgré quelques ressemblances déjà pointées entre le passé du Docteur et du Maître et le vécu de l'auteur et de son ami Torres Rámila, ces récits ne relèvent nullement de l'autobiographie telle qu'elle a été définie par Philippe Lejeune puisque d'après les critères établis par le spécialiste français, il convient de nommer ainsi un :

récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.⁵²²

Quoi qu'il en soit, l'opposition qui a été signalée est nettement plus évidente dans le récit autobiographique du Docteur même si les récits des autres locuteurs jouissent d'une originalité certaine en termes de temporalité. Conformément à la tradition, les seuls éléments dont dispose le lecteur sont introduits à travers quelques remarques laconiques du Maître et de Don Luis. Quelques pages seulement après le début de l'œuvre, au détour d'une réflexion sur le bien fondé des voyages, le Maître déclare :

Mas, dejado esto, no poco me divertió lo que fui viendo por el camino⁵²³.

L'*alivio* IV se clôt, quant à lui, sur une intervention de Don Luis qui appelle ses compagnons à s'interrompre car ils doivent poursuivre le voyage :

Mas pareceme nos habremos de quedar en esto, por avisar con voces los mozos de mulas subamos a caballo⁵²⁴.

Emilietta Panizza, dans sa monographie, revenait sur ce point en ces mots :

⁵²² LEJEUNE, 1996, p.14.

⁵²³ SFGDO, 2004, p.13.

⁵²⁴ SFGDO, 2004, p.180.

Un defecto ése que pone a menudo de relieve lo convencional del diálogo, cuya técnica fantástica y poco real se vislumbra detrás de ciertas incongruencias funcionales, en determinadas situaciones. Suárez de Figueroa nos informa del estado social de sus personajes, de la estación en que viajan (en verano, ya que nos dice que el sol los « afligía »), del objeto de su viaje y de su itinerario, **pero nada nos dice relativamente a cosas tan sencillas, pero necesarias, como pueden ser el medio de transporte de que se sirven, las horas en que empiezan o acaban de charlar, los paisajes que tienen a su alrededor**. Sabemos asimismo que toman descanso en posadas de « escasa limpieza y curiosidad », pero no hay ni un solo comentario directo acerca de un lugar parecido, todo a lo largo de las diez etapas.⁵²⁵

On peut s'étonner du reproche formulé par l'hispaniste italienne qui déplore l'absence de références aux paysages traversés pourtant caractéristique de la forme dialoguée. Il semble plus pertinent d'ajouter que cette imprécision des données temporelles notamment se dissipe quelque peu dans certains récits brefs, émis par les différents locuteurs, même si les données fournies dans ce type de narrations restent assez nébuleuses dans l'ensemble comme permet de le constater la citation ci-après :

Acuérdome haber tenido en este mundo muy buenos ratos con cierta dama, punto menos de setenta; con cierto Hilarión eremítico, pálido y penitente. (...) **Pasaba los más días casi todos en la cama**, siempre lamentable, siempre achacosa. **En saliendo fuera de casa** el infeliz esposo, trataba de almorzar famosamente, aforrando el estógeno con tres o cuatro pieles del Baco más resentido. **Tras esto**, reposaba un poco, enderezando los flacos miembros cuando ambiguo el reloj duda si dará o no las doce. (...). Halleme **una vez** delante a este coloquio, y reventaba por levantarme de la silla (...).⁵²⁶

La nébulosité des références temporelles mises en relief dans la citation est, on le sait depuis les travaux de Maxime Chevalier, caractéristique de ce type de narrations. Cette imprécision est d'ailleurs également observable au niveau spatial :

Contome, como testigo de vista, un caballero de **Trujillo**, nieto del memorable García de Paredes, **un caso sucedido en aquella ciudad**, dignísimo de quedar grabado con letras de oro, para ser en todas edades ejemplo de vengativos y coléricos.⁵²⁷

Les indications fournies par les locuteurs participent indéniablement à la création de l'atmosphère hispanique de ces récits et l'ancrent dans un temps et un espace aux accents espagnols. Cette imprécision dans le traitement de l'espace est également perceptible dans les récits autobiographiques d'Isidro et de Don Luis, une imprécision probablement conforme à leur statut de locuteurs secondaires. Toutefois,

⁵²⁵ PANIZZA, 1983, p.13-14.

⁵²⁶ SFGDO, 2004, p.203.

⁵²⁷ SFGDO, 2004, p.351.

l'étude de la chronologie dans les récits de ces deux personnages montre qu'ils font intervenir des éléments novateurs dans le traitement de la temporalité, un constat qui se confirme dans le cas du Maître, où le traitement de l'espace devient plus riche. C'est d'ailleurs un phénomène qui se vérifie plus encore dans le récit du *letrado*.

A. Le traitement de l'espace par le Maître et le Docteur

L'intérêt du traitement de l'espace provient notamment de la tension entre les lieux référentiels et les espaces fictionnels générateurs d'actions et qui mobilisent, eux aussi, un réseau intertextuel très serré. Le texte figuéroen est représentatif de cette tension qui n'est certes pas exclusive de cet auteur et qui n'avait d'ailleurs pas échappé à Javier Huerta Calvo qui rappelle à propos d'un *entremes* cervantin que :

Como F. Márquez Villanueva señalara (1969) a propósito de un entremés cervantino, las piezas menores se mueven dentro de una tensión entre la tradición folklórica – que le presta los tópicos y estereotipos principales- y cierta actualidad literaria, que los hace asentarse en el presente. Puede afirmarse que, según transcurre el siglo, esta última va ganando terreno a aquella; de ahí la cada vez mayor insistencia en los temas costumbristas, las referencias a la vida cotidiana madrileña o los halagos y complacencias cortesanas que tanto proliferan en el teatro menor destinado a representarse en palacio.⁵²⁸

La suite de cette étude se propose d'ailleurs de montrer comment cette tension entre espaces référentiels et espaces fictionnels se décline dans l'espace textuel figuéroen. Ce dernier donne à voir différents types d'espaces qui tout en partageant certains traits présentent également des spécificités. Il convient d'ailleurs, dès à présent, d'étudier l'ensemble de ces caractéristiques.

1. LES ESPACES CODIFIES

Certains des espaces traités dans le récit du Docteur et du Maître sont lestés de sens déjà constitué ainsi qu'on peut notamment l'observer à travers l'exemple de l'Université d'Alcalá mais aussi, à travers le modèle du *locus amœnus*, que l'on retrouve aussi bien dans le récit du Docteur que dans celui de l'ermite.

A la demande de ses compagnons de route, le Maître entreprend le récit de son passé, et se remémore l'époque où il était étudiant à Alcalá. À ce propos, il est peut-être

⁵²⁸ HUERTA CALVO, 1983, p.41.

intéressant de s'interroger sur le choix de cette université. En premier lieu, il assure, pour un lecteur averti l'identification Maître-Torres Rámila puisque ce dernier a étudié à Alcalá⁵²⁹. Mais au-delà du seul phénomène d'inter-auctorialité⁵³⁰, peut être faut-il y voir une volonté de promouvoir les universités d'Alcalá et de Valladolid, où a étudié le Docteur (mais aussi Figueroa, à l'instar de bien des *letrados*) qui sont, toutes deux, érigées en centres de savoir dans l'espace textuel figuéroen. Il est sans doute excessif d'affirmer que la promotion de ces deux universités se fasse au détriment de l'université de Salamanque ; toutefois, celle-ci ne jouit indéniablement pas de la même visibilité que celles d'Alcalá et de Valladolid. Il est d'ailleurs assez symptomatique qu'elle n'y figure qu'à travers l'allusion au broquel que se procure le Maître, accessoire incontournable du portrait de l'étudiant picaro⁵³¹, et ce malgré les interdictions promulguées à ce sujet par l'université de Salamanque⁵³² :

El broquel, hijo leal de la insigne Salamanca, feríe a un amigo
(también estudiante) que le había traído de allá, teniéndole, como blasón,
colgado en la cabecera de la cama.⁵³³

À ce titre, dans le récit autobiographique du Maître, les accessoires tout comme les espaces évoqués sont importants pour leur pouvoir d'évocation. Ainsi, il est fait mention de la ville d'Alcalá en quatre occasions :

⁵²⁹ Sur Torres Rámila, voir ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.191 : « La teoría de Figueroa parece sacada de un manual de oratoria, de los muchos existentes en la época, y su exposición en *El Pasajero* está encomendada al Maestro, especialista en Teología a quien algunos tratan de identificar con Torres Rámila ». On consultera également avec profit le travail plus récent de Xavier Tubau. Cf. TUBAU, 2010. Torres Rámila a d'ailleurs également enseigné à Alcalá. De fait, certains vers de la *Expostulatio Spongiae* tendent à confirmer l'identification. C'est le cas des vers 97 à 105 et 151 à 156 notamment : « Dicen agora tu ingenio se afila/ contra la Concepción Inmaculada, /¡oh ramo de la casa de Ramila!/ que la Universidad juró forçada, / imprimes. Es vergüenca, cosa impía/ digna de ser con fuego castigada. /¡Bien entra el bellacón, por vida mía, /descortés, indecoro y enfadoso, /a estudiar la sagrada Teología! » et « ¡Oh ingenio de palillos y rosquilla!/ ¡Oh frente de Alcalá honor de España,/ otava de las siete maravillas / que necio amigo lisonjero engaña! /Tu loco error, tu ingenio sumergido /en çirculos de enredos como araña ».

⁵³⁰ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre III, « B. Lecteur et auteur implicites de *El Pasajero* », p.137 et ss.

⁵³¹ On le retrouve également, chez Vélez de Guevara, dès les premières pages de *El diablo cojuelo* où il figure parmi les attributs de l'étudiant professionnel; VELEZ DE GUEVARA, [1641], 2017, p.11 : « El Prado boqueaba coches en la última jornada de su paseo, y en los baños de Manzanares los Adanes y las Evas de la Corte, fregados más de la arena que limpios del agua, decían el *Ite, rio es*, cuando don Cleofás Leandro Pérez Zambullo, hidalgo a cuatro vientos, caballero huracán y encrucijada de apellidos, galán de noviciado y estudiante de profesión, con un broquel y una espada, aprendía a gato por el caballete de un tejado, huyendo de la justicia, que le venía a los alcances por un estupro que no lo había comido ni bebido. »

⁵³² ALEJO MONTES, 1990, p.176 : « (...) ordenamos que ningún estudiante traiga de día ni de noche armas ofensivas ni defensivas, arcabuz, pistolete, montante, espada, daga, rodela, broquel, cota, casco, alabarda, lanzón ni otra ninguna, ni la pueda tener en su casa, so pena de perderlas, y de diez días de cárcel, mas permitimos que pueda tener una espada en su aposento.»

⁵³³ SFGDO, 2004, p.123.

(...) quiso mi padre que, siguiendo sus pisadas, atendiese en Alcalá a los cursos de Artes y Filosofía, fundamentos principales de aquella facultad.⁵³⁴

Estos y otros avisos y documentos, dignos sólo de tan estragado Séneca, fueron los que me acompañaron en el viaje de Alcalá.⁵³⁵

“Sabed (dijo) viene a ser Alcalá lugar de grande provocación, como albergue de hijos de tantas madres (...).”⁵³⁶

Cuando partí a Alcalá predominaban en mi idea pensamientos armígeros, que sólo me provocaban a inquietud, a disensiones y a derramamiento de sangre; dejábame conducir (¡qué ciega guía!) de cierto furor colérico, con que inadvertidamente entraba en ocasiones y trances difícilísimos después de evadir.⁵³⁷

Le choix d’Alcalá n’est pas anodin mais constitue plutôt le théâtre idoine pour le récit des souvenirs d’étudiant du Maître. Le traitement de l’université d’Alcalá illustre, à son tour, l’écriture de l’« entre-deux » déployée dans l’œuvre dans la mesure où la représentation de celle-ci évolue considérablement selon qu’elle soit envisagée à travers le prisme du père du Maître ou de l’étudiant qui l’informe des pratiques et des codes de la vie étudiante. Pour le premier, elle est un lieu de savoir, alors que dans l’intervention de l’étudiant, elle est plutôt consacrée dans son statut d’espace propice aux égarements de la jeunesse. La plupart des espaces qui sont abordés dans le récit du Maître sont d’ailleurs précisément associés à la vie étudiante comme l’atteste l’extrait ci-dessous :

Escuseme con buenas razones; guardáronme la negación, y estando una mañana **en el patio de escuelas**, me fueron poco a poco saludando y ciñendo.⁵³⁸

L’évocation du *mentidero* des *gradas de San Felipe*, certes situé à Madrid, est néanmoins rattachable à l’expérience étudiante du Maître dans le sens où c’est là que le jeune homme se prépare à son départ pour Alcalá :

Así, de los dinerillos de mi madre compré un lindo colete en **las gradas de San Felipe**, cuyos faldones casi tocaban las rodillas.⁵³⁹

La cour de l’université à l’instar des *gradas* sous lesquelles, on le sait, se trouvaient des échoppes sont des lieux chargés d’histoire, de sens véhiculés par la littérature orale et écrite de l’époque comme dans certains *entremeses* par exemple ou

⁵³⁴ SFGDO, 2004, p.121.

⁵³⁵ SFGDO, 2004, p.121.

⁵³⁶ SFGDO, 2004, p.123.

⁵³⁷ SFGDO, 2004, p.129.

⁵³⁸ SFGDO, 2004, p.124.

⁵³⁹ SFGDO, 2004, p.123.

encore dans la littérature picaresque⁵⁴⁰. En réalité, les lieux emblématiques tels que les *gradas de San Felipe* ont marqué l'histoire littéraire espagnole par-delà le Siècle d'Or puisque elles sont mentionnées par des romanciers comme Pérez Reverte ou encore par des dramaturges comme Santiago Martín Bermúdez, dans sa pièce éponyme.

Un extrait se distingue légèrement des exemples précédents dans la mesure où c'est la question du retour au domicile familial qui y est envisagée mais qui est néanmoins importante du point de vue de l'intrigue dans la mesure où c'est ce retour qui permet au père de découvrir que son fils n'est pas un étudiant sérieux :

Pasáronse desta forma algunos años, en cuyos fines, habiendo venido unas Pascuas **al natural albergue**, no sé qué se ofreció tratar de Medicina estando a la mesa.⁵⁴¹

Le récit contient d'autres renseignements relatifs aux espaces traversés par le personnage. Ainsi, la rue où le jeune homme exécute sa vengeance après avoir subi un affront infligée par ses camarades étudiants dans la cour de l'université est elle-évoquée :

Apenas fue visto en él, cuando, acudiendo los de su parcialidad, y juntándose asimismo los de mi bando, se trabó entre seis o siete de cada parte tan tremenda escaramuza, que **la calle** abundaba en luz procedida de las centellas que despedían los aceros.⁵⁴²

Cet espace codifié fonctionne aussi parfois en concomitance avec un espace référentiel dans la mesure où le lecteur peut déduire quelle est la distance qui sépare entre Alcalá et le domicile familial grâce à un commentaire sur la réaction de la mère et de la sœur du jeune homme au moment de son départ pour l'université :

Al despedirme abundaron lágrimas en mi hermana y madre, como si **la jornada fuera más que de seis cortas leguas**.⁵⁴³

Bien qu'à un état encore embryonnaire, ces indications participent indéniablement d'une ébauche de définition du cadre dans lequel se déroule le récit. Les espaces évoqués jusqu'à présent sont donc des espaces chargés de potentiel par rapport à l'action ; ils mobilisent tous un code, en l'occurrence un intertexte qui fait office de substrat commun. À noter que cette codification de l'espace va de pair avec une

⁵⁴⁰ VELEZ DE GUEVARA, [1641], 2017, p.59 : « - Y aquellas gradas que están allí enfrente – prosiguió la tal Rufina María-, tan llenas de gente, ¿de qué templo son, o qué hacen allí tanta variedad de hombres vestidos de diferentes colores? – Aquellas son las gradas de San Felipe – respondió el Cojuelo, convento de San Agustín, que es el mentidero de los soldados, de adonde salen las nuevas primero que los sucesos. »

⁵⁴¹ SFGDO, 2004, p.126.

⁵⁴² SFGDO, 2004, p.125.

⁵⁴³ SFGDO, 2004, p.121.

codification des pratiques qui s'y tiennent : ainsi, convient-il de revenir rapidement ici sur la brimade faite au Maître à son arrivée à Alcalá. Ce dernier fait en effet le récit d'un épisode dans lequel il finit maculé de crachats par les autres étudiants :

La primer rencilla que tuve nació de cierto gargajeo, a que se me atrevió uno que era como el mayoral de una escuadra de finísimos bellacones. (...) Hechos, al fin, una rueda, desenvainó el conductor sobre mi intacto manto el escremento más horrible que salió jamás de pecho acatarrado. Al son deste tamboril comenzaron a bailar los demás, despidiendo de sí tan espeso granizo, que en grande rato fue forzoso sirviese mi limpieza y aseo de blanco de sus tiros, sin poderme valer de alguna retirada: con tan notable advertencia me tenían impedidos los pasos⁵⁴⁴.

Même si l'on ne saurait préjuger de la nature exacte des usages de la vie étudiante et de ses moqueries, on peut toutefois signaler que l'on retrouve des épisodes analogues aussi bien chez Avellaneda que chez Quevedo⁵⁴⁵. À la différence de la mésaventure rapportée par Sancho dans le *Quichotte* apocryphe, l'extrait du *Buscón*, aux accents scatologiques nettement prononcés, se déroule précisément à Alcalá⁵⁴⁶.

Au-delà des exemples qui viennent d'être développés, il est indiscutable que la présence de ces espaces codifiés devient beaucoup plus massive dans l'espace textuel lorsque le Docteur entreprend de raconter les épisodes marquants de sa vie à ses

⁵⁴⁴ SFGDO, 2004, p.124.

⁵⁴⁵ ALVAREZ ROBLIN, 2014, p.97 : « Enfin, l'une des scènes qui fait le plus explicitement allusion à l'univers des gueux est celle où Sancho raconte comment, lors de son séjour à Saragosse, il a subi les crachats d'un groupe d'étudiants. » Pour la citation de l'extrait du *Quichotte* apocryphe, cf. ALVAREZ ROBLIN, 2014, n.45 p.97.

⁵⁴⁶ À noter que Domingo Ynduráin cite précisément pour comparaison le texte figuéroen en note de bas de page de son édition critique de *El Buscón* ; cf. n. 99 p.142 et n.100 p.143. QUEVEDO, [1626], 2007, p.142-144 : « Entré en el patio, y no hube metido bien un pie, cuando me encararon y comenzaron a decir: -“¡Nuevo!” Yo por disimular di en reír, como que no hacía caso; mas no bastó, porque llegándose a mí ocho o nueve, comenzaron a reírse. Púseme colorado; nunca Dios lo permitiera, pues al instante se puso uno que estaba a mi lado las manos en las narices y apartándose, dijo:-Por resucitar está este Lázaro, según olisca. Y con esto todos se apartaron tapándose las narices. Yo, que me pensé escapar, puse las manos también y dije: -V. Mds. tienen razón, que huele muy mal. Dioles mucha risa y, apartándose, ya estaban juntos hasta ciento. Comenzaron a escarrar y tocar al arma y en las toses y abrir y cerrar de las bocas, vi que se me aparejaban gargajos. En esto, un manchegazo acatarrado hízome alarde de uno terrible, diciendo: -Esto hago. Yo entonces, que me vi perdido, dije: -¡Juro a Dios que ma...! Iba a decir te, pero fue tal la batería y lluvia que cayó sobre mí, que no pude acabar la razón. Yo estaba cubierto el rostro con la capa, y tan blanco, que todos tiraban a mí, y era de ver cómo tomaban la puntería. Estaba ya nevado de pies a cabeza, pero un bellaco, viéndome cubierto y que no tenía en la cara cosa, arrancó hacia mí diciendo con gran cólera: -¡Baste, no le déis con el palo! Que yo, según me trataban, creí de ellos que lo harían. Destapéme por ver lo que era, y al mismo tiempo, el que daba las voces me enclavó un gargajo en los dos ojos. Aquí se han de considerar mis angustias. Levantó la infernal gente una grita que me aturdieron, y yo, según lo que echaron sobre mí de sus estómagos, pensé que por ahorrar de médicos y boticas aguardan nuevos para purgarse. Quisieron tras esto darme de pescozones pero no había dónde sin llevarse en las manos la mitad del afeite de mi negra capa, ya blanca por mis pecados. Dejáronme, y iba hecho zafaina de viejo a pura saliva. Fuime a casa, que apenas acerté, y fue ventura el ser de mañana, pues sólo topé dos o tres muchachos, que debían de ser bien inclinados porque no me tiraron más de cuatro o seis trapajos y luego me dejaron. »

compagnons de voyage. Cette étude inclut la prise en compte du traitement de l'espace dans les deux récits enchâssés de l'ermite et de l'aubergiste.

Dans le cas de l'anachorète, l'espace qui fait l'objet de la description la plus précise est celui de sa rencontre avec le Docteur. Le Docteur et l'ermite proposent deux versions de description de ces lieux. Là encore, la présentation du lieu plaisant dispose d'une charge symbolique indéniable dans la mesure où elle convoque la tradition littéraire du roman pastoral, genre auquel Figueroa s'est précisément essayé dans *La Constante Amarilis*, réactivant une fois de plus des mécanismes intertextuels sous-jacents. À noter toutefois que le lieu plaisant évoqué dans *La Constante Amarilis*, à la différence des déclinaisons traitées dans *El Pasajero*, se situe à proximité de Madrid⁵⁴⁷. Il s'agit là d'un changement tout à fait logique, puisque le roman pastoral, on l'a dit, est une version métaphorique des amours malheureuses de don Juan Andrés Hurtado de Mendoza. Les deux exemples de *locus amœnus* décrits par l'ermite et par le Docteur présentent d'indéniables similitudes de caractérisation comme le laissent apparaître les extraits ci-dessous :

Citation n°1 : description faite par le Docteur⁵⁴⁸

Determiné verla; y así, atravesando aquella distancia de noche, por evitar el calor, me amaneció en un valle, **casi todo guarnecido y bañado de un riachuelo, sin nombre por su pequeñez**. Obligome la amenidad del sitio a gozarle despacio, tanto más cuanto el cansancio del mozo pedía refresco, y la mula ración. Llevábase para todo recado, por las horas en que se caminaba, entregándose en aquella sazón casi todos al sueño. Fui reparando menudamente en la **disposición** de aquel teatro, cuyos representantes eran diversas aldeguélas y caserías. Por sus laderas y prados blanqueaban a trechos tropas de ganados menores: cabras, ovejas, corderos. Dulcemente divertido, multipliqué los pasos por la orilla abajo del **arroyo**, habiéndome apartado, sin pensar, en breve, no poco del puesto eligido. La preciosa vida con que la tierra hacia ostentación entonces alegraba los

⁵⁴⁷ Pour comparaison, on consultera avec profit les premières lignes de *La Constante Amarilis* qui réunissent de nombreux topiques de la description du lieu plaisant dans les *novelas pastoriles* : « Tres leguas de la famosa villa (1) que, siendo reina y centro de la provincia española, es émula del Imperio y antigua grandeza romana, yaze vn llano bien espacioso, a quien graciosamente coronan algunos cerros de mediana altura. Dellos brotan no pocas fuentes que, juntas en arroyuelos, con retorcidas bueltas hermosean y fertilizan la llanura, confundiendo después sus corrientes con las veloces de Iarama, sobervio y ufano por la compañía del cortesano Manzanares. (...) En lo más alto, firmes se muestran la enzina, roble, castaño y ciprés, el nogal, pino y fresno. (...) Mirando más abaxo, los confines de aquellos manantiales ocupados se ven de álamos, sauzes, hayas, olmos y alisos, por cuyos troncos a porfía suben vides, mosquetas, yedras y jazmines, no siendo tanta la espesura que estorve al sol por todos lados la entrada, antes, por entre las ojas, esparciendo sus rayos, dexa matizadas las yervas curiosamente.» ; SUÁREZ DE FIGUEROA, *La CA*, [1609], 2002, t. II, p. 6. Outre les éléments récurrents que sont l'eau et l'ombre, on retrouve également une multitude de noms d'arbres (« *el aliso* » notamment) que citait déjà Montemayor dans *La Diana*.

⁵⁴⁸ Bien que cet extrait ait déjà été cité dans la première partie de ce travail, afin de faciliter la comparaison entre les deux textes, il est reproduit ici également.

sentidos y elevaba la imaginación para rendir alabanzas a su Autor soberano⁵⁴⁹.

Citation n°2 : description faite par l'ermite

Últimamente, acordándoseme de la belleza, abundancia y frescura del reino granadino, determiné aguardar en él la respiración del postrer espíritu. Con esta resolución pasé la Sierra Morena, fertilísimo collar de España, llegando a Jaén, cabeza otro tiempo de no pobre corona. Llegué desde allí a este paraje un jueves, antes de esconderse el Sol, casi en la estación presente. Deleitome su **hermosa disposición** y tantas emulaciones del arte y Naturaleza. Estas bien cultivadas heredades, estas bien corregidas plantas, socorridas unas y otras **con el licor incesable deste arroyuelo**, forman casi todo el año a los ojos una deleitosa primavera. Hallé abrigo en los moradores, que de común consentimiento me labraron una choza, situada al pie de aquella ladera. Menos son conmigo escasos del poco sustento que me basta para entretener la vida; antes llegada la ocasión de recoger, careciendo de toda posesión, entro con ellos a la parte de los frutos que con ánimo liberalísimo rinde la tierra.⁵⁵⁰

Au-delà de ces similitudes, il est loisible d'observer que la version proposée par l'ermite est enrichie par des éléments qui tiennent à son expérience personnelle de cet espace et qui concernent plus particulièrement ses relations avec les habitants de la région. Il y a donc bien une tension entre le référentiel et l'intertextuel. De la même manière, l'expression « una choza, situada al pie de aquella ladera » renseigne le lecteur sur la localisation de son logement, facilitant ainsi la visualisation de la scène par le lecteur. La plasticité du paysage décrit dans cet extrait reste assez exceptionnelle dans le récit de l'ermite et tient probablement à l'importance que cet espace revêt dans la biographie du personnage. Ces éléments s'inscrivent néanmoins dans la création du passé du personnage, processus dont les mécanismes seront étudiés plus loin⁵⁵¹.

L'étude de certains espaces codifiés permet d'observer encore une fois comment le texte mobilise des motifs littéraires récurrents mais s'en émancipe également en les enrichissant d'éléments nouveaux. Ce phénomène se manifeste de manière particulièrement nette dans le traitement qui est fait du *locus amœnus* mais aussi d'autres espaces champêtres tels que celui où se situe l'auberge de Juan et de son épouse la Meléndez. L'évocation du *locus amœnus* permet notamment d'établir des ponts entre l'œuvre de Figueroa et la tradition du roman pastoral. Ainsi, les personnages de Figueroa partagent-ils des caractéristiques définitoires des personnages de *La Diana* de Montemayor. C'est le cas de leur statut de déracinés, pour reprendre l'expression de

⁵⁴⁹ SFGDO, 2004, p.265-266.

⁵⁵⁰ SFGDO, 2004, p. 272.

⁵⁵¹ Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre I, « C. Temporalité et création d'un parcours personnel », p. 196 et ss.

François Géral⁵⁵² puisque plusieurs personnages de *La Diana*, comme Selvagia, Felismena et Felis, se sont vus contraints à l'exil. Ce trait est plus particulièrement applicable au personnage du Docteur qui, à l'inverse de ses interlocuteurs, n'a plus d'attaches familiales puisqu'il a lui-même brisé ces liens. Isidro, Don Luis et le Maître seraient eux-mêmes susceptibles d'intégrer ce sous-ensemble mais à un niveau moindre. À l'instar du Docteur, ils ont opté pour l'exil mais un exil qui se veut temporaire. Au-delà de l'exemple canonique que constitue le personnage du Docteur, l'ermite qui, par définition, vit en dehors de la société, se définit par ce déracinement. Dans ce classement des personnages, le trait semble se manifester de manière plus évidente dans le cas du Docteur et de l'ermite. Or, autre élément qui n'est pas insignifiant, ces personnages proposent, tous les deux, une description d'un *locus amœnus* qui, dans les romans pastoraux, sert, on le sait, de cadre aux récits amoureux des bergers et des bergères. Mais la source des désagréments, dans *El Pasajero*, n'est pas tant de nature amoureuse que sociétale puisqu'ainsi qu'on le verra plus loin, le Docteur comme l'ermite s'éloignent de la Cour car leurs ambitions de promotion ou tout au moins de reconnaissance sociale n'ont pas été satisfaites. En réalité, l'évocation du *locus amœnus* se présente donc bel et bien sous différentes déclinaisons dans le texte figuéroen. Le premier de ces lieux plaisants est le lieu de la rencontre entre le Docteur et l'ermite en Andalousie, un lieu où chacun des deux personnages se réfugient suite à des déconvenues. De la même manière, la région de Grenade est promue au rang d'espace valorisé dans la suite du récit autobiographique du Docteur et sert précisément de cadre à un récit amoureux qui va connaître un dénouement malheureux. L'Andalousie est, encore une fois, érigée en espace favorable dans le discours de Juan. Celui-ci inscrit l'éloge du lieu plaisant dans une modalité plébéienne dans la mesure où la nature donne lieu à une *alabanza de aldea* dévoyée⁵⁵³. Certes, la Nature offre à l'aubergiste les vivres nécessaires à sa subsistance, mais il y a plus. Elle devient aussi, ainsi qu'on l'a vu dans la première partie de ce travail, le théâtre des nouveaux larcins qu'il perpètre. Dans le cas de Juan, l'*alabanza de aldea* est donc dévoyée de sa fonction la plus courante dans la mesure où celle-ci ne sert pas tant à mettre en relief les égarements de la vie à la Cour mais permet en quelque sorte au personnage de transposer, en quelque sorte, dans un cadre bucolique l'enfer madrilène.

⁵⁵² GEAL, 2011, p.269.

⁵⁵³ Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre, III, « C. *El Pasajero* : une œuvre littéraire de l'« entre-deux » », « 1. Le passage vers de nouvelles formules littéraires », « 1.1 Réélaboration des topiques », p.459-461.

Très souvent, les espaces mentionnés sont aussi envisagés comme les étapes du parcours que l'ermite avait effectué en tant que militaire avant de se retirer du monde.

2. UN ESPACE STRUCTURE : LES ETAPES DE VOYAGE

Une rapide lecture de l'extrait permet d'identifier aisément quelles sont les différentes étapes de ce périple : il s'illustre d'abord dans un conflit à Grenade, puis à Lépante mais aussi dans les Flandres avant de retourner à Madrid qu'il quitte pour l'Andalousie où il passe par la Sierra Morena avant de prendre la direction de Jaén :

Fue la facción primera de mi noviciado **la alteración de Granada**, empresa regida por buenos capitanes; (...) El año siguiente de haber tenido fin la rebelión, **pasó la gente a la Naval**, batalla tan prodigiosa como se sabe (...) **Della parti a Flandes**, con honroso sueldo, hallándome en cuantas batallas y tomas se ofrecieron en aquellos estados. Subiéronme mis servicios al lugar de alférez, en medio de la expedición; mas para el de capitán **di vuelta a España**.⁵⁵⁴

L'utilisation des verbes *pasar* et *partir* tout comme celle de la locution verbale *dar vuelta* témoignent de la dimension itinérante de sa carrière militaire. Les lieux évoqués par l'ermite tendent, une fois de plus, à ancrer son récit dans un cadre référentiel précis. Ils assurent, par la même occasion, la caractérisation du personnage puisque son passé militaire est centré autour de Grenade, de Lépante et des Flandres, c'est-à-dire des espaces chargés de sens du point de vue de l'histoire militaire de l'Espagne. Ils sont les espaces symboliques des victoires espagnoles et de la grandeur passée que regrettent avec nostalgie plusieurs personnages de *El Pasajero*. Cette insistance sur la valeur symbolique de ces espaces est d'ailleurs aisément perceptible à travers chacune des expressions qui accompagnent les différentes mentions aux batailles : ainsi, aux expressions « la alteración de Granada », « la Naval » et « Flandes » correspondent les propositions « empresa regida por buenos capitanes », « batalla tan prodigiosa como se sabe », « en cuantas batallas y tomas se ofrecieron en aquellos estados ». Au sein de ces groupes nominaux, l'incise « tan prodigiosa como se sabe » de même que l'indéfini de quantité « cuantas » attestent d'ailleurs de l'emphase avec laquelle sont évoqués ces événements.

On observe un phénomène sensiblement comparable dans le cas de Juan même si chez l'aubergiste, les tableaux se font plus précis. Cette différence tient probablement

⁵⁵⁴ SFGDO, 2004, p.270.

d'abord aux dimensions de ces deux récits intercalés, celui de Juan s'étendant sur une vingtaine de pages là où celui de l'ermite n'en comporte que sept. Mais l'on peut également voir dans cette précision des descriptions un élément en cohérence avec la caractérisation de chacun de ces deux personnages : l'ermite, figure par antonomase de la réclusion, de l'isolement, est sans doute moins enclin à la communication que ne peut l'être l'aubergiste. Cette interprétation semble d'autant plus séduisante si l'on prend en compte le rôle d'espace propice à la narration que joue l'auberge dans la littérature espagnole de l'époque comme dans le *Quichotte* pour ne prendre qu'un seul exemple. Le récit de Juan offre en quelque sorte la synthèse des différents points qui viennent d'être abordés : en effet, chez l'aubergiste, on retrouve aussi bien l'évocation de son périple et des différentes étapes dont celui-ci se compose (Italie, France, Espagne)⁵⁵⁵ que l'espace symbolique que constitue la rue pour ce picaresque (faussement) repenté. Mais il y a plus. L'évocation des espaces traversés s'accompagne parfois elle aussi d'une série de détails qui dessinent l'équivalent du *locus amœnus* de l'ascète transposé à l'aventure gloutonne que vit Juan. À titre d'exemple, on citera la description que celui-ci fait de l'une des maisons où il croit trouver refuge peu de temps après son arrivée à Toulon, ville où il a déjà eu à vivre quelques déboires :

Participaba, como es uso allá, **la sala primera de chimenea y lumbre**, y **en ella toda la prevención conveniente para la cena**. Tendí la vista por su jurisdicción y reconocí, **en dos asadores, un cuarto de cabrito, un capón y un gran pedazo de carnero**, sin lo que prometían en su concavidad **dos ollas** que, a más y mejor, porfiaban sobre cuál era más diestra en hervir. **A un lado** estaba una mujer no de mal talle, que me comenzó a preguntar quién era, de dónde venía y cómo estaba de aquella suerte. Mostró, habiendo dicho verdad en todo, sentimiento de mi desastre, y más cuando supo de qué nación era.⁵⁵⁶

Ces quelques lignes sont remarquables par la profusion de détails qui sont fournis au lecteur tant sur l'agencement de la salle (« Participaba la sala primera de chimenea y lumbre » // « dos asadores ») que sur la nature des ustensiles de cuisine et des mets qui y ont été préparés (« toda la prevención conveniente para la cena »// « un cuarto de cabrito »// « un capón »// « un gran pedazo de carnero »// « dos ollas »). On peut également noter, à ce propos, les indications de quantité et de taille des différents

⁵⁵⁵ Pour mémoire, on rappellera au lecteur que Juan, après la bataille de Cavour, passe par Gênes, Toulon, et Marseille avant d'embarquer pour l'Espagne où de Barcelone, il part à Madrid qu'il se voit contraint de quitter et achève son périple en Andalousie.

⁵⁵⁶ SFGDO, 2004, p.282.

objets. Enfin, le narrateur précise aussi la zone que l'un des convives occupe dans la salle (« a un lado »).

Le traitement de l'espace dans la narration du Docteur offre, quant à lui, un cas encore plus intéressant dans la mesure où ce récit permet, tout d'abord, d'observer les caractéristiques qui viennent d'être étudiées dans les récits de Juan et de l'ermite mais déploie aussi des éléments qui lui sont propres.

3. L'ESPACE DANS LE RECIT DU DOCTEUR : ENTRE CODIFICATION, EMOTIVITE ET EXPERIENCE PERSONNELLE

Le contenu codifié des descriptions, évoqué plus haut, est perceptible dans l'évocation qui est faite de Grenade ; cette ville est abordée en diverses occasions dans la narration autobiographique du Docteur mais aussi dans le récit de Juan et dans une des compositions poétiques intercalées dans *El Pasajero*⁵⁵⁷. La caractérisation élogieuse de Grenade proposée chez Figueroa coïncide évidemment avec les topiques littéraires qui traversent, on le sait, la littérature espagnole de Góngora⁵⁵⁸ à García Lorca dans sa *Baladilla de los tres rios*⁵⁵⁹ et dont le récit de l'ermite donnait déjà un avant-goût :

Últimamente, acordándoseme de **la belleza, abundancia y frescura del reino granadino**, determinado aguardar en él la respiración del postrer espíritu.⁵⁶⁰

Les sèmes de la profusion et de la fraîcheur (citations n°1 et n°2) ainsi que celui de la sécurité qui est aussi bien applicable au lieu qu'à ses habitants (citation n°4) sont légion dans les pages du texte figuéroen. On retrouve également l'association de cette ville aux deux fleuves, Génil et Darro, élément traditionnellement signalé dans les textes de l'époque (citation n°3)⁵⁶¹ :

Citation n°1 :

En este ínter se me vino a la memoria Granada, **ínlita ciudad, de las más cómodas y regaladas del mundo, particularmente de verano.**⁵⁶²

⁵⁵⁷ SFGDO, 2004, p.322 : « Genil, que, condolido/ del lamentable caso, /de aljófares sembraste tus mejillas, /el retrete escondido /olvida, y mueve el paso /hiriendo tu cristal por sus orillas. »

⁵⁵⁸ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, 2014.

⁵⁵⁹ Ces vers, faut-il le rappeler, font partie des *Poemas del cante jondo* publiés par le poète andalou en 1921.

⁵⁶⁰ SFGDO, 2004, p. 272.

⁵⁶¹ On retrouve d'ailleurs également ces deux fleuves quelques pages plus loin chez Figueroa ; SFGDO, 2004, p.323.

⁵⁶² SFGDO, 2004, p.265.

Citation n°2 :

Fue forzoso obedecer la orden dada, y así, haciendo almoneda de lo más embarazoso, subí a la Meléndez en un carro, dando con ella y mis bienes en Granada, **lugar muy de mi gusto, por fresco y abundante.**⁵⁶³

Citation n°3 :

DOCTOR. En poco tiempo adquirí tantos amigos, que Granada era ya para mí un Madrid segundo. Osaba frecuentar las iglesias de más concurso y las salidas de más recreación. Una tarde, bien cerca de **donde Genil y Dauro traban perpetua amistad y alianza**, vi un serafín que con su hermosura y asistencia hacia cielo resplandeciente un coche en que paseaba.⁵⁶⁴

Citation n°4 :

Es Granada **lugar quietísimo, de sincero y amoroso proceder sus moradores**, y así, con poca prevención puede cualquiera andar a todos tiempos seguro por sus calles.⁵⁶⁵

Mais la caractérisation topique de Grenade se voit enrichie dans *El Pasajero* par des éléments qui vont donner lieu à une création originale. Ainsi, le Docteur évoque-t-il l'histoire de la ville (« poseída tantos años de moros ») et le *carmen*, nom donné aux jardins par les habitants de Grenade. La démarche dans laquelle s'inscrivent ces éléments rappelle d'ailleurs celle appliquée dans la description des paysages italiens. De la même façon, le Darro devient le lieu de création d'une composition poétique (« sentado sobre alguna peña, decía a su corriente amorosas locuras »). Le narrateur, par l'introduction d'une série de détails, restitue le reflet d'une expérience qui passe pour personnelle et qui a pu conduire certains critiques à qualifier abusivement l'écriture de Figueroa de subjective :

Llegué a Granada otro día, algo antes de anochecer, descubriendo con deleite de los ojos la frescura de su vega, retrato al natural del más curioso país. Agradome **la traza de la ciudad, aunque, como poseída tantos años de moros, dispuesta con altibajos**. Fueron los africanos amigos siempre de poblar en cuevas, pareciéndoles tales sitios más acomodados a la salud, y cúpole desta costumbre no poca parte a esta población.⁵⁶⁶

⁵⁶³ SFGDO, 2004, p.298.

⁵⁶⁴ SFGDO, 2004, p 305.

⁵⁶⁵ SFGDO, 2004, p 309.

⁵⁶⁶ SFGDO, 2004, p.303.

Salíame las más tardes el Dauro arriba y, sentado sobre alguna peña, decía a su corriente amorosas locuras, pidiendo las refiriese a la amada en llegando a besar los umbrales de su habitación.⁵⁶⁷

Tenía el mancebo un carmen (**llaman así en Granada a los jardines**) cercano a otro de sus padres.⁵⁶⁸

Le traitement de l'espace dans le récit du Docteur se distingue aussi de celui qui en est fait dans d'autres narrations évoquées plus haut dans la mesure où les espaces décrits sont associés à une forme d'émotivité. Certains décors dans lesquels se déroulent ces scènes suscitent chez lui des émois. Là encore, le cas de Grenade est assez symptomatique. Le texte renseigne, en effet, le lecteur non seulement sur les sentiments qu'éveille ce paysage chez le personnage mais aussi sur les liens qu'il y tisse. Les sensations décrites par le personnage sont elles-mêmes soumises aux expériences qu'il y vit : ainsi, sa perception de Grenade évolue considérablement après le décès de l'être aimé rencontré dans cette ville comme l'atteste la citation ci-après :

DOCTOR. La ciudad que por mil causas juzgaba **un terrestre paraíso** me pareció sin la difunta adorada **un centro de todas miserias y desdichas. En vez de alegrarme**, eran para mí sus **recreaciones ocasión de mayores tristezas. Las aguas de los dos provechosos ríos Dauro y Genil** asimilaban a **las negras ondas de Cocito**. En fin, **todo se mostraba a la vista desabrido; todo penoso**. Determiné, pues, divertirme con apartarme **del sitio tan feliz un tiempo para mí, y otro tan desdichado**, y así, propuse de ver a Sevilla.⁵⁶⁹

La construction de l'extrait qui repose sur une série d'antithèses est particulièrement révélatrice de ce changement de perception dont la cause est clairement identifiable textuellement à travers le groupe nominal « sin la difunta adorada ». La place centrale qu'occupe cet élément dans la phrase reflète le rôle de charnière dont dispose cet événement dans la vie et le ressenti du personnage. Le privatif « sin » voit son sémantisme renforcé par le vocable « difunta » intimement lié à la disparition, associé dans la perspective inverse avec le participe passé employé comme adjectif « adorada ». C'est autour de cette charnière que vont s'organiser les quatre couples d'antonymes employés dans ce passage fortement marqués du point de vue axiologique comme l'attestent les verbes de jugement « juzgar » et « parecer » ainsi que la double occurrence de « para mí » :

- 1) « un terrestre paraíso » /VS/ « un centro de todas miserias y desdichas »

⁵⁶⁷ SFGDO, 2004, p.307.

⁵⁶⁸ SFGDO, 2004, p.313.

⁵⁶⁹ SFGDO, 2004, p.323.

- 2) « alegrarme sus recreaciones » /VS/ « ocasión de mayores tristezas »
- 3) « las aguas de los dos provechosos ríos Dauro y Genil » /VS/ « las negras ondas de Cocito »
- 4) « el sitio tan feliz un tiempo para mí » /VS/ « y otro tan desdichado »

Au sein de ce système d'oppositions, le sémantisme des expressions à connotation négative est accentué par la construction même de l'extrait. En effet, le plus souvent, les termes associés à l'idée de malheur et de tristesse occupent plus largement l'espace textuel : ainsi, dans la première phrase, le groupe nominal « un terrestre paraíso » ne se compose que de trois termes là où l'expression négative « un centro de todas miserias y desdichas » en comporte sept. De la même manière, dans la deuxième phrase, « ocasión de mayores tristezas » jouit d'un sémantisme accentué par l'annulation des aspects positifs induite par « en vez de ». À noter que dans ces deux phrases, sont mobilisés, par ailleurs, le déterminant « todas » ainsi que le superlatif « mayores » qui ont une valeur intrinsèque de complétude. Le climax de ce procédé se situe dans la quatrième phrase qui se caractérise par la disparition des éléments positifs. Ceux-ci se voient supplantés par des expressions exclusivement négatives associées à deux occurrences de « todo » : textuellement et sémantiquement, cette quatrième phrase est donc dominée par la négativité.

L'émotivité toute relative, ou tout au moins, codifiée, passe également par le réemploi de certains marqueurs affectifs pour évoquer des espaces différents : ainsi la structure « en poco tiempo adquirí amigos » employée à propos de Grenade avait-elle été déjà utilisée quasiment à l'identique au sujet de la ville de Cuéllar :

En Vitoria, aldea distante un cuarto de legua del Henar, me detuve un mes, frecuentando, en tanto, el ir y venir a Cuéllar, **donde en poco tiempo adquirí muchos amigos**⁵⁷⁰.

L'évocation des liens tissés par le Docteur à Cuéllar n'est pas seulement intéressante du point de vue de sa codification. En effet, cet extrait est également et surtout représentatif de la précision presque mathématique qui caractérise le récit du périple du *letrado*. Outre les indications toponymiques de rigueur (Vitoria, Henar, Cuéllar), ce passage fournit des informations de taille et de distance, autant d'éléments qui contribuent à la crédibilité du locuteur. Le lecteur retrace aisément le périple effectué par le personnage dans ce cadre dont la précision s'apparente à celle mise en œuvre par Cervantès dans certaines *Nouvelles exemplaires* comme *La ilustre fregona* :

⁵⁷⁰ SFGDO, 2004, p.261-262.

En efeto, aunque con dolor de su ánima, les dio licencia, porque él quisiera excusar el gasto de aquella noche y hacerle en Valdeastillas, y repartir las diez y ocho leguas que hay desde Valdeastillas a Salamanca en dos días, y no las veinte y dos que hay desde Valladolid; pero, como uno piensa el bayo y otro el que le ensilla, todo le sucedió al revés de lo que él quisiera⁵⁷¹.

Un relevé exhaustif des marqueurs spatiaux utilisés dans le récit du personnage depuis sa naissance à Valladolid jusqu'à son arrivée à Cuéllar permet de compléter ce tour d'horizon des données spatiales. Cette portion narrative se prête bien à l'examen puisqu'elle offre un échantillon représentatif des caractéristiques essentielles du récit du personnage. Un recensement des marqueurs temporels mobilisés dans l'ensemble de sa narration n'est ni nécessaire ni pertinent et sa lecture se révélerait rapidement fastidieuse aux yeux du lecteur. Dès les premières lignes du témoignage autobiographique du Docteur, l'allusion à Valladolid, son lieu de naissance, donne lieu à une énumération des multiples atouts de cette ville en totale adéquation avec le topique du *laus urbis natalis*⁵⁷² :

No hay para qué me detenga en pintaros despacio a **Valladolid**, la forma de sus edificios y templos, la suntuosidad de sus plazas, la recreación de sus salidas, la fertilidad de sus contornos, la felicidad de su clima, puesto que, siendo los tres cortesanos, será forzoso haberla visto cuando la honró nuestro Monarca con la asistencia de cinco años⁵⁷³.

La plasticité de cet extrait est suggérée par le texte lui-même à travers l'emploi du verbe «pintar». On en retrouve également des indices dans les substantifs «edificios y templos» mais la référence à la forme de ces bâtiments y contribue également. La stratégie rhétorique topique qui nie la nécessité de procéder à une telle description tend à mettre ces éléments en valeur tout en réaffirmant le statut de narrateur du Docteur qui multiplie les substantifs à connotation laudative «recreación», «fertilidad», «felicidad» et surtout «suntuosidad» qui est à nouveau utilisé sous sa forme adjectivale, quelques pages plus loin, en référence à une église où le personnage souhaite faire un pèlerinage :

El golfo de León, que a tantos valientes amansa con su braveza, me dio ocasión, al pasarle con una tremenda borrasca en que me vi mil veces perdido, para que hiciese lo que todos suelen en semejantes naufragios: que

⁵⁷¹ CERVANTES, *NE*, [1613], 1997, p.64.

⁵⁷² L'éloge de Valladolid entre inexorablement en résonance avec des œuvres telles que *Dialogo en alabanza de Valladolid* ou *Grandezas de España* qu'évoque Bartolomé Bennassar dans son étude désormais classique, *Valladolid au Siècle d'Or*. Cf. BENNASSAR, [1999], 2013, t. I, n.16 et 18 du chapitre IV «II. La Cour».

⁵⁷³ SFGDO, 2004, p.249.

fue voto de ir en persona peregrinando a visitar **la suntuosa iglesia en que se halla depositado el cuerpo del grande Patrón de España, del santísimo Diego**⁵⁷⁴.

De la même manière, la suite du récit rend compte des multiples étapes traversées qui ancrent son itinérance dans un cadre référentiel authentique italien et/ ou hispanique. Le resserrement de ces données géographiques dans l'espace textuel est évident puisque les trois premières se situent toutes à la page 251 de l'édition numérique de Suárez Figaredo et la dernière, à la page suivante :

Fácilmente se halla compañía en largos viajes; y así, entonces no me faltó la de gente principal **hasta Barcelona. Allí**, casi recién llegado, me embarqué en una de deciseis galeras que llevaban a **Civitavieja** cierta señora cuyo consorte ejercía en aquella sazón en Roma la embajada de España. Desembarqué en **Génova**. Pasé a **Milán**, donde me hallé en los principios como en alta mar bajel sin gobernalle⁵⁷⁵.

Apresuraba el menoscabo del dinero mi tarda y ambigua resolución, por cuya falta traté de continuar mis estudios en **Bolonia o Pavía**.⁵⁷⁶

(...) fui despachado en plaza de auditor de cantidad de gente que por orden de Su Majestad sirvió **en Piemonte** contra Francia⁵⁷⁷.

Con todo, venció el amor de la patria, **y puesto en camino para visitarla**, llegué a **Valladolid** a tres años de calificada con título de Corte⁵⁷⁸.

La toponymie est extrêmement précise (citations n°1 et n°3), le narrateur allant jusqu'à indiquer les routes et les chemins empruntés (citation n°1) :

Citation n°1 :

En esta forma, **por la puerta de San Esteban**, cogí un jueves, al amanecer, **el camino de Tudela**, rodeo ocasionado de querer verme primero una tía, **residente en cierta aldea junto a Segovia**. Apenas me hallé en el real, cuando los pies se me volvieron torpes, como de plomo, molidísimo a menos de cien pasos⁵⁷⁹.

Citation n°2 :

Despabiló **las tres legüezuelas** en los vivos aires, y yo, agradecido a su velocidad, hice que para consuelo de su estómago moliese un cuartillo de buena cebada⁵⁸⁰.

⁵⁷⁴ SFGDO, 2004, p.253.

⁵⁷⁵ SFGDO, 2004, p.251.

⁵⁷⁶ SFGDO, 2004, p.251.

⁵⁷⁷ SFGDO, 2004, p.251.

⁵⁷⁸ SFGDO, 2004, p.252.

⁵⁷⁹ SFGDO, 2004, p.253.

⁵⁸⁰ SFGDO, 2004, p.253-254.

Citation n°3 :

En tanto, el dueño cortó también la cólera, y antes que del todo entrase el resistero (que era por mediado Agosto), partimos mi burro y yo, **tomando la derrota de Cuéllar, noble villa, y lejos de allí seis leguas.** Pensé aquel día entrar en ella; mas **llegando a otro lugar montante de la distancia, resolví dilatar para la mañana siguiente las tres que faltaban por andar**, hallándome fatigado, tanto respeto del calor como del cansancio⁵⁸¹.

De la même manière, les indications de distance (citations n°2 et n°3) dont l'existence a déjà été signalée dans des citations précédentes, peuvent s'accompagner de remarques sur les changements de décisions du voyageur. La vraisemblance de l'expérience racontée⁵⁸² est ainsi assurée. De plus, ces éléments la situent dans un décor clairement défini dont la force, on l'a dit, tient précisément au fait que le lecteur y avait jusque là été peu habitué. À noter que cette accumulation de données spatiales va de pair avec une utilisation massive de verbes de déplacement qui augure elle aussi de l'évolution vers le héros – au sens de protagoniste- que porte en germe le personnage du Docteur. En effet, ainsi que le fait remarquer de manière très judicieuse Philippe Hamon dans son étude désormais classique sur le « statut sémiologique du personnage » :

Le héros (...) dispose de la faculté de se déplacer dans l'espace, c'est-à-dire d'une mobilité topologique qui ne le confine pas en un lieu déterminé.⁵⁸³

A l'issue de cet « état des lieux », il apparaît que la présentation des différents espaces à travers l'espace textuel figuroen est en tout point conforme avec les topiques littéraires et que ces espaces s'avèrent importants pour leur pouvoir d'évocation. L'espace peut aussi devenir étape au cours d'un voyage dans les récits des personnages itinérants que sont l'ermite, Juan et le Docteur même si dans le cas des deux premiers, ces lieux ne débouchent pas systématiquement sur une description. Il en va autrement pour le Docteur qui, quant à lui, évoque les espaces qu'il a traversés par le passé dans

⁵⁸¹ SFGDO, 2004, p.254.

⁵⁸² On montrerait aisément que les deux autres citations extraites du récit du Docteur depuis sa naissance à Valladolid jusqu'à son arrivée à Cuéllar présentent des caractéristiques similaires. SFGDO, 2004, p.254 : « **Había en el lugar sólo un mesón**, bien incómodo, por resumirse todos sus aposentos en un portalazo, expuesto a toda suerte de inclemencias.» SFGDO, 2004, p. 254-255 : « Partió muy antes que yo, y **llegando a Cuéllar a tiempo que muchos de sus vecinos salían a la plaza** con ocasión de gozar el fresco, mi agraviado, **al pasar por ella**, se llegó al corregidor y susurró en su oído como un hombre de tales señas que llegaría presto al lugar dejaba muerto a otro en **Valladolid**; y con esto arreó el ganado.»

⁵⁸³ HAMON, 1977, p.155.

des extraits qui associent expérience personnelle et émotivité. Dans cette étude, un espace doit néanmoins recevoir un traitement particulier au regard du statut spécifique dont il jouit dans l'œuvre : il s'agit de l'Italie, en tant qu'Ailleurs idéalisé.

B. L'expérience italienne : un cas à part

Le rôle que joue l'Italie dans la construction de *El Pasajero* est déterminant ; en effet, la précision des données spatio-temporelles employées dans l'exposé que le Docteur consacre à l'Italie dans l'*alivio* I s'oppose à la dématérialisation du voyage-cadre commune à bien des dialogues du XVI^e siècle. Ces descriptions constituent un cas spécifique dans la mesure où celles-ci sont distillées par un Docteur soucieux d'informer ses compagnons de la destination vers laquelle ils se dirigent. La nature même de la source dont sont tirées les descriptions italiennes –un ouvrage de cosmographie⁵⁸⁴ - explique la grande précision des données. Pour ces mêmes raisons, la présentation de l'information suit un schéma qui ne varie guère en fonction des espaces évoqués. Ainsi, la présentation réunit-elle généralement les éléments suivants :

- Diverses considérations géographiques (relief, vents, coordonnées, fleuves...)
- Agriculture (et principales productions)
- Population (approche pseudo anthropologique). La présentation de l'Italie est jalonnée de divers commentaires sur le tempérament des habitants⁵⁸⁵, qui ne sont pas sans rappeler ceux que l'on trouve au sujet des villes du Levant dans les récits de voyageurs de l'époque. Ces commentaires n'ont d'ailleurs rien d'étonnant, puisqu'au Siècle d'Or, la description de tout espace va souvent de pair avec des remarques sur ceux qui l'habitent.
- Histoire
- Itinéraire et villes par lesquelles il faut passer pour y arriver
- Atouts et inconvénients

La présentation des destinations futures des locuteurs semble s'inspirer directement du topique rhétorique de la *laus urbis*, largement exploité dans le *Viaje de Turquía* ou par des auteurs comme Collazos dans ses *Colloquios*. Cet éloge semble

⁵⁸⁴ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre I, « C. Réflexions autour d'un titre », p. 67.

⁵⁸⁵ On ne saurait séparer vision de la ville et représentation que l'on a des peuples, de leur gouvernement. Sur ce point, voir MERLE, 2005, p.317 : « Ainsi, vanter l'organisation de la vie d'une cité, l'ordre qui y règne, la propreté des rues, la disposition commode des édifices, revient à exprimer une opinion favorable sur ses occupants et sur leur mode de gouvernement. »

d'autant plus nécessaire au regard du peu d'enthousiasme que manifestent les compagnons du Docteur en partance pour Italie. S'il s'inspire d'une tradition littéraire bien assise et qu'il est composé pour l'essentiel d'une reprise d'un texte italien, l'exposé de l'*alivio I* n'en est pas moins jalonné d'ajouts qui participent de la vraisemblance de l'ensemble susceptible de donner au lecteur l'illusion d'une expérience authentique. Le Docteur évoque le fruit des observations auxquelles il s'est livré lors de son séjour à Milan :

¡Cuántos días gastará Isidro en considerar la riqueza, la variedad, el trato, la armería, y todo lo demás singular y excelente de que es dueño esta notabilísima ciudad! **Un año asistí en ella, y apenas pude percibir de diez partes una de su exterioridad.**⁵⁸⁶

Quelques pages plus loin, poursuivant son exposé, il s'exclame :

Los días que esperando embarcación me detuve en ella, juzgué grandemente acertada la política de sus ciudadanos. Noté, en particular, carecía de tres cosas, molestísimas en otras partes: gozques, cocheros y mendigos.⁵⁸⁷

On peut signaler la présence de marqueurs temporels et spatiaux mais aussi le recours à la première personne et à des verbes d'action, de perception et de jugement qui confèrent à ces énoncés une tonalité personnelle. Mais il y a plus. Dans le deuxième extrait, il y a un véritable effort de contextualisation dans la mesure où le Docteur expose la cause de son séjour à Milan, en l'occurrence, l'attente d'un bateau.

L'importance des descriptions proposées dans le chapitre initial est réaffirmée à travers le récit autobiographique du Docteur, lorsque celui-ci se remémore une conversation qu'il a eue avec le Duc d'Albuquerque et dont le contenu entre indiscutablement en résonance avec le texte de Botero reproduit dans l'*alivio I* :

No hubo cosa particular de Italia que no se desmenuzase: razón de estado, de guerra, gobierno eclesiástico y seglar, administración de justicia y hacienda. Pintáronse las inclinaciones y disinius de estranjeros, su aversión o afición a España; las inteligencias y manejos de los grandes negocios en Roma, en Venecia, en Nápoles, en Sicilia y Milán. Tras esto, y tras haberme enseñado su armería, dignísima, por cierto, de ser vista, me despedí, con aviso de que le volviese a ver antes de partirme⁵⁸⁸.

Les villes évoquées dans la conversation avec le Duc avaient déjà fait l'objet d'un développement dans le premier *alivio*, comme on l'a vu dans la première partie de cette étude⁵⁸⁹ :

⁵⁸⁶ SFGDO, 2004, p.22.

⁵⁸⁷ SFGDO, 2004, p.16.

⁵⁸⁸ SFGDO, 2004, p.260.

Puesto que vamos los cuatro a cuatro distritos de Italia, Milán, Roma, Nápoles y Sicilia, será forzoso describirla en general, procediendo después de más a menos.⁵⁹⁰

Bien qu'elle ne fasse pas partie des destinations vers lesquelles s'orientent les personnages, Venise figure néanmoins parmi les espaces italiens évoqués dans l'exposé du Docteur :

Entre las repúblicas, obtiene sin duda el primer lugar Venecia; el segundo, Génova.⁵⁹¹

De la même manière, la perception qu'ont les Italiens de l'Espagne était déjà mentionnée dans cet exposé :

La gente plebeya desta ciudad es grandemente vidriosa; y como los españoles en tierras estrañas son tan mal acariciados (efetos, sin duda, de invidia o temor, que uno y otro produce la monarquía), por ligerísima ocasión arman grescas peligrosas.⁵⁹²

L'inimitié que, d'après cette citation, nourrissent certains peuples à l'égard des Espagnols trouve indéniablement un écho dans l'expression « Pintáronse las inclinaciones y disinios de estranjeros, su aversión o afición a España » grâce à laquelle le Docteur rend compte de la teneur de sa conversation avec le duc d'Albuquerque. Les descriptions des villes italiennes empruntées aux *Relazioni Universali* de Botero présentent donc d'indéniables ressemblances avec cet échange qui offre en quelque sorte une mise en abyme des éléments traités au chapitre I. Par celle-ci, l'Italie est consacrée dans son statut d'espace symbolique ou tout au moins idéalisé qui se voit d'ailleurs confirmé par un autre élément du récit auquel se livre le Docteur dans les chapitres VI à VIII. En effet, en dépit de la prééminence de la thématique italienne dans le chapitre I, les épisodes vécus par le personnage du Docteur en Italie sont presque totalement absents de l'œuvre. Les développements les plus longs concernent des épisodes de sa vie qui ne se déroulent pas en Italie mais bien en Espagne comme a permis de le voir l'étude des données spatiales incluses dans son récit. Dès lors, le texte semble s'inscrire encore une fois dans une logique de l'« entre-deux » qui repose sur l'absence-présence permanente de l'Italie⁵⁹³. L'insertion de données spatiales ne suffit

⁵⁸⁹ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre I, « C. Réflexions autour d'un titre ».

⁵⁹⁰ SFGDO, 2004, p.14.

⁵⁹¹ SFGDO, 2004, p.15.

⁵⁹² SFGDO, 2004, p.17.

⁵⁹³ On reviendra sur le rôle de l'Italie et on montrera comment le discours sur ce pays alimente également le discours sur l'Espagne. On étudiera notamment l'exploitation figuéroène de ce mécanisme assez répandu dans les textes de l'époque. Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre II, « A. Le mérite : une

pas à reconstituer l'ensemble du parcours du personnage du Docteur. Pour ce faire, le lecteur doit mobiliser d'autres éléments comme la temporalité qui vont lui permettre de reconstruire l'histoire du Docteur mais aussi celles des autres personnages, dans une démarche littéraire résolument novatrice.

C. Temporalité et création d'un parcours personnel

Le contraste signalé entre le laconisme du cadre spatial dans lequel se déroule l'interaction et la profusion de détails inclus notamment dans les récits est également perceptible au niveau de la temporalité. Ce décalage est plus accentué encore dans le traitement du temps que dans celui de l'espace. En effet, on a vu que l'interaction se déroule au cours d'un voyage entre Madrid et Barcelone sans que ce cadre soit décrit. Les indications temporelles, quant à elles, certes plus présentes dans les récits autobiographiques des personnages, apparaissent également dans les digressions à caractère moral. De ce fait, bien que le texte ne comporte aucune date précise, l'interlocution est aisément situable sous le règne de Philippe III, présenté comme une époque de décadence en opposition totale avec les années de grandeur qu'ont constituées, pour l'Espagne, du moins dans l'imaginaire collectif, les règnes de Charles Quint et de Philippe II⁵⁹⁴.

En revanche, les éléments de temporalité bénéficient d'une présence plus massive dans les récits autobiographiques des locuteurs. Ceux-ci y exposent les circonstances qui les conduisent à quitter l'Espagne et retracent leurs parcours respectifs jusqu'à leur rencontre à l'occasion du voyage. Avant de pousser plus avant l'étude de ces analepses, il convient de les distinguer des anecdotes prises en charge par les locuteurs. Ces dernières sont présentées comme des expériences dont ils ont été témoins ou qu'on leur a racontées et remplissent une fonction assez analogue à celle des *exempla* médiévaux. En effet, elles viennent illustrer certaines idées avancées par les locuteurs. Ces expériences, traitées dans des narrations le plus souvent assez brèves, se définissent, conformément à l'usage, par une visée généralisante induite par l'emploi des articles indéfinis et des termes *suceso* et *caso* que l'on retrouve dans les citations ci-dessous. De

notion clé », « 3. Entre apologie du mérite et dénonciation », « 3.2. Une variante du discours sur le mérite : promotion de l'Italie et vision de l'Espagne », p. 402-407.

⁵⁹⁴ En réalité, c'est plus particulièrement le règne de Charles Quint qui était valorisé, au théâtre notamment. Charles Quint incarnait un modèle de Roi et de système politique aux côtés des Rois Catholiques. Cette aura positive rejaillissait d'ailleurs sur Philippe II qui incarnait un modèle de manière indirecte seulement en tant que fils de Charles Quint.

la même manière, l'insistance sur les enseignements susceptibles d'être tirés de ces récits, définitoire de ce type de narrations, ne les inscrivent nullement dans un projet de reconstruction d'un itinéraire, d'un parcours personnel :

Quiero poner aquí **un reciente suceso**, que, a no ser testigos de su tenor los ojos, careciera de posibilidad el darle crédito, para que **dél se infiera mejor** la intención y celo que suelen tener algunos jueces modernos⁵⁹⁵.

Contome, como testigo de vista, un caballero de Trujillo, nieto del memorable García de Paredes, **un caso** sucedido en aquella **ciudad, dignísimo de quedar grabado con letras de oro, para ser en todas edades ejemplo de vengativos y coléricos**⁵⁹⁶.

Les traits distinctifs mis en relief dans ces deux citations sont totalement absents des récits de vie des locuteurs qui répondent à une intentionnalité bien différente. Ils n'entrent pas dans la construction de l'épaisseur temporelle des personnages. En fait, ils introduisent une temporalité autre, un peu comme le tableau dans le tableau ou comme l'*apariencia* dans le théâtre. Ce sont des fenêtres ouvertes sur un ailleurs spatio-temporel de nature différente dans la mesure où ces récits ne sont pas inscrits dans une ligne vecteurisée spatio-temporelle. Les analepses, quant à elles, prennent une forme aisément identifiable à travers les récits entrepris par les différents locuteurs qui s'étalent sur plusieurs pages et même sur plusieurs chapitres.

1. LES ANALEPSES : ENTRE CREATION D'UN PASSE ET PRATIQUE INTERTEXTUELLE

Dans les récits autobiographiques des différents personnages, une attention toute particulière est portée aux indications de durée même si le récit de Don Luis est sans aucun doute le moins précis de tous sur ce point. Celui du Maître se définit par une présence plus massive dans l'espace textuel de marqueurs de temporalité mais la plupart d'entre eux restent encore assez flous (« algunos días », « en diversas conclusiones », « llegose ocasión », « tres o cuatro años », « en tanto », « ha poco ») :

Quedome una hermana, ya viuda, ceñida de dos hijuelos, con quien eché de ver convenía hiciese oficio de padre en lo por venir. Pasé **algunos días** lleno de irresolución y ambigüedad, bien como el que perdió el camino en noche tenebrosa; que, errante, ignora lo que debe seguir para el acierto y continuación del viaje. (...) En suma, juzgué sería atajo dedicarme a la

⁵⁹⁵ SFGDO, 2004, p.230.

⁵⁹⁶ SFGDO, 2004, p.351.

facultad de Teología, por el seguro premio que suele alcanzar su eminencia en las oposiciones, así de cátedras como de dignidades. (...) **En diversas conclusiones** procuré dar honrosas muestras de mis vigiliias, publicando alguna suficiencia en Teología, no menos positiva que escolástica. **Llegose ocasión** de oponerme a un beneficio, tenue, por ser de corto lugar. (...) **De aquél pasé a otro** de más provecho, por sus muchos feligreses, entre quien solté la voz en púlpito la primera vez. Aquí **pasé tres o cuatro años** contentísimo, por la sombra que hacían mis alas a mi hermana y sobrinos. **En tanto**, no desfallecían en mí los deseos de pasar adelante; cosa que intentaba cuando las vacantes de mayores curatos ministraban ocasiones. **Ha poco** que me opuse a un beneficio de más consideración y utilidad que el mío.⁵⁹⁷

Malgré leur précision toute relative, ces compléments circonstanciels de temps et ces indications de durée contribuent indubitablement à identifier différentes étapes dans le récit du personnage. Qui plus est, l'expression « de aquél pasé a otro », qui n'est certes pas une indication temporelle à proprement parler, constitue un indice quant à l'évolution de la carrière du Maître et sur les différentes fonctions que celui-ci a occupées. De la même manière, le complément du nom « de más provecho », tout comme le complément circonstanciel de cause « por sus muchos feligreses » participent de la vraisemblance des informations distillées dans le texte. L'imprécision signalée à propos des marqueurs temporels se répercute d'ailleurs sur cette incise dont la nébulosité tient à l'emploi du démonstratif « aquél » mais surtout à celui de l'indéfini « otro ». L'absence, dans toutes ces narrations, d'un point de départ clairement spécifié ne permet certes pas de retracer une chronologie circonstanciée. Néanmoins, il s'agit bel et bien d'une chronologie qui constitue, en ce sens, un facteur d'épaisseur.

Le récit de l'orfèvre Isidro, nettement plus court que celui des autres locuteurs, n'est pas pour autant dénué d'intérêt sur ces questions de temporalité puisque celui-ci comporte plusieurs marqueurs précis. C'est là un trait assez paradoxal au regard du statut très secondaire dont celui-ci dispose dans l'interlocution. D'ailleurs, les informations sur les occupations du personnage y sont, en revanche, assez peu développées. L'incise « desde los doce a diecisiete años » en est un exemple révélateur. Il s'agit de l'une des indications d'âge les plus précises au sujet des quatre personnages⁵⁹⁸. L'emploi massif de l'imparfait de l'indicatif dans la première partie du récit de l'orfèvre lui confère une dimension qui reste assez descriptive :

⁵⁹⁷ SFGDO, 2004, p.132.

⁵⁹⁸ Le récit autobiographique de Don Luis comporte également une référence à l'âge qu'il avait lors de son altercation avec le majordome. SFGDO, 2004, p.55 : « A esta sazón **tenía yo deciséis años**, aunque estatura de veinte, y ciertos humillos de valentía infundida en el cuerpo ». Les indications sur l'âge des personnages évoqués dans les différents tableaux aux accents costumbristes que l'on trouve dans *El*

Atiendo, como signifiqué, al arte orificia, tan favorecida de príncipes, tan antigua y honrosa como sabe el mundo. Seguila, no por inclinación, porque soy de complisión colérica, y en ella se requieren gran duración y sufrimiento; mas obligome mi padre, que también la profesó, en esta forma. **Desde los doce a decisiete años, ya pasados los de la primera enseñanza de leer y escribir**, gasté inútilmente, sin estar ocupado en cosa de que me pudiese resultar utilidad. Acudía **algunas veces** a gozar las recreaciones del campo, que llaman *salidas*, donde es costumbre concurrir diversas gentes. Frecuentaba **otros días** las comedias, juzgando por no malgastadas **aquellas tres horas**, ya de suspensión, ya de regocijo. Daba al juego **pocos ratos**, por no hallar deleite mi cólera en su ciega distribución; todo a uno y nada a los demás. Entreteníanme grandemente las domésticas conversaciones de los con quien me había criado y vivido. Deste modo se pasaban **los días, meses y años**, ocupadísimo siempre en hacer nada. **Una tarde** recogiose mi padre conmigo en un aposento, (...) me dijo las palabras siguientes: (...) ⁵⁹⁹

Dans la deuxième partie du récit d'Isidro, en revanche, le passé simple est utilisé de sorte à retranscrire la succession des actions effectuées par le personnage. Au niveau fictionnel, la chronologie des faits est ainsi recrée et traduit d'ailleurs une certaine accélération dans le rythme des événements. Toutefois, dans ce deuxième mouvement de la narration, la tendance semble s'inverser au niveau des compléments circonstanciels de temps. En effet, l'expression « en este ínter » est le seul connecteur temporel qui y figure, empêchant ainsi le lecteur de situer son récit dans le temps historiquement daté :

Dejáronme tristísimo semejantes razones, como derechamente opuestas al hábito de mis costumbres; mas, viendo confirmaba sus palabras con obras, negándome lo que liberalmente me solía conceder, **mudé** propósito y **comencé** a ser discípulo de tan amoroso maestro; a ser aprendiz de mi misma casa. Poco a poco **salí** oficial, si bien nada primo, por asistir al arte involuntario, impaciente. **Faltó** quien me **dio** el consejo, quien **se me mostró** tan fiel y propicio, y por su muerte **reconocí** lo bien que me estaba seguirle. **Tomé** estado: mujer, por cierto, virtuosa, con mediano dote; mas siempre **aborrecí** mi ejercicio, como repugnante y violento en mi condición. Eran mis pensamientos más generosos y deseaba igual correspondencia en mis acciones. En este ínter **murió** en Milán mi tío. **Nombrome** su postrera voluntad heredero de su hacienda, valuada ⁶⁰⁰ en doce mil ducados. ⁶⁰¹

Pasajero sont, en revanche, beaucoup plus nombreuses. Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre II, « A. Les personnages, matière de l'échange », « 2. Les personnages annexes », p.239-240.

⁵⁹⁹ SFGDO, 2004, p.47.

⁶⁰⁰ Il est loisible de constater que là où le récit du personnage passe sous silence les circonstances de la mort de l'oncle ou une quelconque forme d'émotivité, les éléments relatifs à l'héritage donnent lieu à l'introduction de données précises. Si celles-ci contribuent à la vraisemblance de son récit, on peut aussi probablement y voir une ébauche de caractérisation du personnage et un indice de son goût pour l'argent.

⁶⁰¹ SFGDO, 2004, p.48.

Le recours à la locution temporelle « en este ínter » mérite d'être signalé. On la retrouve, en effet, dans trois des quatre narrations autobiographiques⁶⁰² et son absence dans celle du Maître est compensée par l'utilisation de « en tanto ». Cette deuxième expression possède elle aussi un sème de simultanéité qui est, dans les deux cas, encore assez imprécis. À l'inverse, le récit du Docteur se caractérise par l'abondance de données temporelles de natures très diverses et par une tendance à l'accumulation. Dès le début de sa narration, les expressions de durée « en poco más de dieciocho años » (p.251), « dentro de dos o tres años » (p.255), les indications de date ou de moment de la journée, « un jueves, al amanecer » (p.253), « por mediado Agosto », (p.254) « a tiempo que muchos de sus vecinos salían a la plaza con ocasión de gozar el fresco » (p.254) attestent de la concentration dans l'espace textuel des marqueurs temporels, à l'instar de ce qui a été observé au niveau spatial⁶⁰³.

À la différence des narrations de ses compagnons de route, celle du Docteur se distingue par son extension et comporte des références à des événements qui inscrivent son histoire dans un contexte plus précis. La bataille de Cavour (p.280), l'époque où Valladolid était la capitale de l'Espagne (« a tres años de calificada con título de Corte », p.252 ; « el último año de Corte en Valladolid ») sont autant de références qui tendent indéniablement à ancrer le récit du personnage dans une temporalité historique. Un rappel s'impose à ce propos. Comme on l'a déjà signalé, le lecteur ne dispose pas d'une date précise pour situer les premiers événements, ce qui condamne leurs récits à une forme d'imprécision temporelle. Toutefois, chez le *letrado*, cette imprécision peut être atténuée si le lecteur mène un travail de reconstruction minutieuse⁶⁰⁴. Cette tâche s'avère d'ailleurs également porteuse au-delà des limites des récits autobiographiques et s'applique aussi à certains souvenirs évoqués au détour de la conversation.

L'effort d'élaboration du passé franchit un pas de plus dans un autre commentaire fait par le *letrado* lorsque celui-ci livre à ses compagnons un souvenir qui remonte à son enfance, *su niñez*, or c'est la seule occurrence⁶⁰⁵ que l'on trouve de ce

⁶⁰² Dans chacun des trois récits c'est par cette locution qu'est introduit le décès de l'un ou de plusieurs proches.

⁶⁰³ Cf. *Supra*, chapitre I, « A. 3. L'espace dans le récit du Docteur : entre codification, émotivité et expérience personnelle », p. 186-193.

⁶⁰⁴ Certains chercheurs se sont d'ailleurs livrés à ce travail de reconstruction qui s'est avéré particulièrement porteur de sens dans le cadre de réflexions sur l'identification Figueroa-Docteur.

⁶⁰⁵ En réalité, une autre occurrence de ce terme est présente dans l'*alivio* V où dans son portrait très élogieux des Turcs, le Docteur explique que l'on forme les hommes dès leur enfance à la pratique des armes.

terme dans *El Pasajero* où lui sont généralement préférés les termes de « mocedad » ou de « juventud »⁶⁰⁶ :

Acuérdome **en mi niñez** asombraba a un lugar entero ver entrar por él un hábito de las tres órdenes, Santiago, Alcántara y Calatrava. Los aldeanos, en particular, casi se daban golpes en los pechos en viendo pasar al señor comendador. Ya cesa admiración semejante, por haber muchos, y no pocos, pobres⁶⁰⁷.

En toute logique, les premières années de vie des personnages sont traitées très rapidement dans les récits des quatre locuteurs. À ce propos, on peut en effet rappeler avec Philippe Ariès que :

(...) la « jeunesse » est l'âge privilégié du XVII^e siècle (...) Aux époques de vie brève, la notion d'âge privilégié est plus importante encore qu'à nos époques de vie longue. (...) Nous ne devons jamais oublier combien cette représentation de l'enfance demeure relative, par rapport à la prédilection reconnue à la « jeunesse » [pense-bête : comme âge intermédiaire entre l'enfance et la vieillesse, s'entend]. Ce temps ne sera ni d'enfants, ni d'adolescents, ni de vieillards : ce sera un temps d'Hommes jeunes.⁶⁰⁸

Certes, dans l'intervention du Docteur qui vient d'être citée, l'évocation de cette période de la vie du personnage fonctionne en quelque sorte comme un prétexte dans la mesure où elle vient alimenter l'opposition entre le passé qui correspond à un âge d'or et un présent, synonyme de décadence ou tout au moins de déclin. Néanmoins, l'allusion à son enfance renvoie indéniablement à une tranche de vie aussi infime que soit le traitement consacré à cet épisode.

L'expression « en mi niñez », si elle rappelle une autre expression qui figure aussi bien dans le récit du Docteur que dans celui d'Isidro, « en mis verdes años », s'en distingue cependant. Le recours à cette formule reste certes assez conventionnel comme l'atteste sa récurrence dans l'espace textuel. La plupart des occurrences de cette expression dans *El Pasajero* viennent s'insérer dans un discours plutôt généralisant sur les comportements propres à la jeunesse :

Parece no puede rendir árbol tan novel sazonado fruto; causa de no dársele crédito ni de ser escuchado. Sin esto, **los años verdes** obran de continuo diferente que hablan; y así, desacreditan con lo primero lo que con lo último pudieran granjear⁶⁰⁹.

⁶⁰⁶ On consultera avec profit l'article que François Géral consacre à ces différents termes et aux nuances de sémantisme qui existent entre eux dans son article « Covarrubias ou la cause des enfants », GEAL, 1997.

⁶⁰⁷ SFGDO, 2004, p.254.

⁶⁰⁸ ARIES, p.51-52.

⁶⁰⁹ SFGDO, 2004, p.369.

Néanmoins, le texte offre à travers le cas du Docteur et d'Isidro deux exemples où cette expression participe au travail qui est mené pour doter les personnages d'un passé. Dans une de ses interventions, le *letrado* avoue s'être lui-même intéressé à la Poésie dans sa jeunesse :

DOCTOR. (...) quiero, las veces (...) comunicaros también algunos de los versos que como primicias de mi corto ingenio ofrecí a las Musas **en mis verdes años**⁶¹⁰.

Dans le cas d'Isidro, elle donne lieu à l'évocation d'un souvenir spécifique, en l'occurrence, la pratique de l'escrime et tend donc à retranscrire une expérience individuelle et personnelle⁶¹¹ :

ISIDRO (...) Más fáciles eran los modos que en la esgrima se frecuentaban cuando yo, **en mis verdes años**, acudía a ella. En boca de mi maestro, sólo se oía **amagar, desmuñecar, embeber, vaciar, escurrir, cambiar, envión, remesar, cornada, quiebro, tropezón, tropezón, tormenta, punta, contrapunta, toque, respuesta y cosas así**. Con esto nos entendíamos, sin meternos en más honduras.⁶¹²

L'évocation de ces souvenirs réaffirme, en outre, l'importance des pratiques intertextuelles et leurs liens avec la construction d'un passé pour les personnages. Isabel López Bascuñana, dans une note portant sur cet extrait⁶¹³, appelait d'ailleurs le lecteur à le mettre en regard avec un autre passage de *Plaza Universal*. Ce phénomène réaffirme l'importance du motif du passage dans la structuration de l'œuvre dans la mesure où il pose à nouveau la question des limites entre fiction et non-fiction dans *El Pasajero*. L'introduction d'écrits passés de Figueroa permet de glisser vers le domaine du non-fictionnel dans le sens où elle induit un rapport spécifique entre l'auteur et son lecteur, à même d'identifier l'hypotexte figuéroen. La confrontation entre l'intervention d'Isidro dans *El Pasajero* et le texte de *Plaza Universal* laisse, de fait, apparaître d'évidentes similitudes :

Los más comunes de que usan, aunque groseramente, los Maestros de España, son **amagar, desmuñecar, embeber, vaciar, escurrir la espada, combatir, envión, remesar la espada, cornada, quiebro, tropezón, culebrar la espada, tormenta, punta, contrapunta, toque, respuesta**, contratiempo, botonazo, garatusa, ganancia, reganancia, remesón, boleó, mandoble, hocicar la espada, tiento, contratiento, tajo largo, tajo

⁶¹⁰ SFGDO, 2004, p.119.

⁶¹¹ Ce passage propose de plus une mise en abyme du rapport didactique puisque le personnage évoque ses années de formation dans un échange censé lui fournir les outils nécessaires pour atteindre le statut de courtisan qu'il brigue.

⁶¹² SFGDO, 2004, p.360.

⁶¹³ SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 1988, tome II, cf. n.75 p.593.

hendido, tajo bolado, reparo largo, reparo, redondo, puerta de hierro, redoblar, trastocar, y **así otros**.⁶¹⁴

En réalité, l'intertextualité ne se restreint pas à ce phénomène d'autocitation. Cet extrait de *El Pasajero* se situe donc doublement dans une zone poreuse entre la fiction et la non fiction dans la mesure où le lectorat modèle dessiné, dans cet extrait, est susceptible d'être un lecteur de Figueroa mais aussi un lecteur de Pacheco de Narváez⁶¹⁵. Implicitement, cet extrait fait basculer le texte vers l'expérience de lecture et fait sortir le lecteur de la fiction. Ces extraits portent aussi indéniablement l'influence des écrits de Pacheco de Narváez, auteur dont on trouve également des réminiscences, quoique dans une veine plus satirique, dans le *Quichotte* de 1615 ou chez Quevedo, dans *El Buscón*⁶¹⁶. Pacheco de Narváez a, en effet, consacré plusieurs ouvrages à un célèbre courant d'escrime espagnol appelé la *Verdadera Destreza*. Ce courant tire vraisemblablement son titre de l'ouvrage de Pacheco, *Cien conclusiones o formas de saber la verdadera destreza fundada en ciencia* (1608) qui doit lui-même beaucoup à la pensée de Carranza. Figueroa lui-même rend d'ailleurs compte dans *Plaza Universal* de cette généalogie textuelle :

Tras los que escribieron en esta facultad obras tenidas entre doctos por de hombres meramente esgrimidores, como fundadas en accidentes varios, y raros contingentes, el Comendador Gerónimo de Carranza natural de Sevilla compuso un libro, con que (por lo que dél se pudo colegir) afrentó a todos los pasados, condenando sus errores por mayor, o a lo menos bajándola pocos particulares. Últimamente Don Luis Pacheco de Narváez, natural de Baeza, se señaló tanto en sus escritos, que con singular eminencia pudo comunicar el nombre de ciencia a quien apenas le tenía de arte⁶¹⁷.

Il existe bel et bien, sur ce point, une proximité idéologique et sémantique entre *El Pasajero* et le contenu de différents *tratados de destreza*. Cette parenté est de fait suggérée par le texte de Figueroa qui reprend un schéma déjà appliqué dans l'*alivio* initial de *El Pasajero*. Les locuteurs y utilisaient le terme « relación » lorsqu'ils se référaient aux descriptions des paysages italiens convoquant ainsi le titre de l'œuvre dont étaient précisément tirées les dites descriptions. Or, dans le cas de l'évocation du maître d'armes et des conseils en matière de maniement de l'épée, c'est la reprise de l'expression « verdadera destreza » qui assure cette fonction puisque, comme nous

⁶¹⁴ SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2004b, p.591.

⁶¹⁵ Il convient toutefois de rappeler que *El Pasajero* configure un lectorat double : un lectorat assez large qui coïncide avec la mission divulgatrice propre aux miscellanées et un lectorat plus restreint constitué par les membres de la République des Lettres, à même de reconnaître les hypotextes mobilisés par Figueroa.

⁶¹⁶ LAGUNA FERNÁNDEZ, 2016.

⁶¹⁷ SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2004b, p.591.

venons de le voir, ce groupe nominal renvoie aussi bien au courant qu'à l'œuvre éponyme de Pacheco. L'extrait de *El Pasajero* où cette expression est employée mérite d'ailleurs qu'on s'y arrête :

En fin, la verdadera destreza debe ser (como dije otra vez entre otros amigos) abrazada de todo género de hombres, por enderezar sus preceptos a **la cosa más importante del mundo, que es a la defensa y conservación de honor, vida y hacienda**⁶¹⁸.

L'incise « como dije otra vez entre otros amigos » constitue, compte tenu de ce qui a déjà été dit sur la création du passé conversationnel du Docteur⁶¹⁹, une invitation à chercher dans un autre ouvrage de Figueroa une citation analogue qui se situe précisément encore dans *Plaza Universal* :

Mas por tener certeza de que aunque debidas, y justas, no las llevara bien, será forzoso detener el raudal de las que se venían a la boca, y pluma, para ser escritas; concluyendo, debe no poco España a este insigne varón hijo suyo, pues **le abrió los ojos en cosa tan importante, como es defensa, honor, vida, y hacienda**, advirtiéndola de infinitos evidentes errores y engaños, tocantes a la verdadera destreza⁶²⁰.

Les passages mis en relief dans les deux citations sont parfaitement éloquentes et se passent de commentaires. Si les similitudes entre les deux textes sont évidentes, il convient certainement de nuancer quelque peu l'analyse de Mauricio Jalón qui insiste, à plusieurs reprises⁶²¹, dans son édition commentée de *Plaza Universal* sur l'importance des apports figuéroens par rapport au texte original de Garzoni. Tout porte à croire, en effet, que l'ajout qui vient d'être commenté a pour source un hypotexte hispanique publié en 1612 chez Luis Sánchez, *Compendio de la filosofía y destreza de las armas* :

Compendio :

(...) sabemos que el noble, honroso y no menos necesario arte de la destreza de las armas (defensa de la fe, muro de la patria, **amparo del honor, vida y hacienda** haya tenido en algun tiempo ni en nación alguna, por firmes fundamentos de su certeza, los radicales principios de la naturaleza, los probables discursos, y resoluciones de la Filosofia, fundados en el alto conocimiento de la cosa por su causa ; y la cierta y demostrable verdad de las Matemáticas⁶²².

⁶¹⁸ SFGDO, 2004, p.361.

⁶¹⁹ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre II « Une transtextualité assumée : citations, imitation et réécriture chez Figueroa », p. 76-77 notamment.

⁶²⁰ SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2004b, p.593.

⁶²¹ SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2006, n.8 p.822 : « supprime mucho texto italiano SF, hasta el punto de resumirlo en dos frases ; lo compensará con sus muchos detalles posteriores » ; n.21 p.824 : « Sigue todavía el largo tramo de S de F, que triplica, así, las informaciones de Guarini » ; n.23 p.825 : « Hasta este punto llega el vasto aporte de SF. »

⁶²² PACHECO DE NARVÁEZ, 1612, p.6.

Figuerola met en pratique une cascade intertextuelle qui donne lieu à chaque fois à une forme renouvelée de création tout en renvoyant à des événements antérieurs à l'interlocution. Les hypotextes qui fournissent un passé aux personnages semblent traverser plusieurs de ses œuvres mais sans se restreindre à une réutilisation servile puisque le schéma est enrichi systématiquement par une touche d'originalité. Dans le cas qui nous occupe, le transfert s'opère depuis un ouvrage théorique consacré exclusivement à l'escrime (le *Compendio*) vers une œuvre qui tend vers un savoir encyclopédique (la *Plaza*) jusqu'à s'intégrer dans un ouvrage qui associe des éléments didactiques et narratifs. Le neuvième alivio de *El Pasajero* comporte d'autres exemples de réutilisation d'extraits de *Plaza Universal* comme le prouvent les deux citations suivantes :

Plaza Universal :

Tras esto, los primeros principios son : los compases de pies y la presta y fuerte agilidad en el manejo de la espada, para que el brazo hecho a semejante trabajo tenga duración y fortaleza, y tire después sin cansarse gallardas cuchilladas, tajos, estocadas y reveses⁶²³.

El Pasajero :

Para que esto se haga airosamente y con menor riesgo, será acertado toméis algunas lecciones de destreza, de quien, por lo menos, se saca el mover los pies con buen compás y acomoda el cuerpo con la mejor postura. Conviene habilitar primero el pulso a tirar recias cuchilladas, puntas, tajos y reveses, para que el brazo, hecho a semejante trabajo, tenga duración y fortaleza⁶²⁴.

Même si les textes utilisés à la fois dans *Plaza* et dans *El Pasajero* sont très similaires, le texte subit néanmoins quelques réagencements notamment dans l'ordre de présentation des idées, une pratique qu'affectionne particulièrement Figuerola et qu'il utilisait déjà dans *Plaza Universal* où il modifiait notamment l'ordre des chapitres proposé initialement par Garzoni⁶²⁵. La manifestation la plus évidente de ces réagencements du texte est la forme dialoguée sous laquelle se présente *El Pasajero*. Dans le cas qui nous occupe, l'emprunt circule entre plusieurs locuteurs, Isidro et le Docteur en l'occurrence. En effet, la citation qui vient d'être introduite et qui permet

⁶²³ SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2004b, p.590.

⁶²⁴ SFGDO, 2004, p.360.

⁶²⁵ Sur ce point, on consultera avec profit l'analyse de Mauricio Jalón. SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2006, n.12 p.822 : « Inciso de SF que está siguiendo sólo en parte el original, con la referencia a Citolini. Dados sus numerosos cambios de orden y de nombres acaba apartándose radicalmente esta vez de Guarini. »

d'aborder la thématique de l'utilisation des armes est introduite par le Docteur alors que l'évocation du souvenir du maître d'armes revient à Isidro. Ce n'était pas le cas pour les passages empruntés à Botero qui, en toute logique, étaient tous pris en charge par le Docteur puisqu'il était le seul à disposer d'une expérience de l'Italie. La construction du passé des personnages semble s'inscrire, elle aussi dans la stratégie de l'« entre-deux » qui sous-tend le texte dans la mesure où celui-ci offre, une fois de plus, la synthèse des apports extérieurs et des créations personnelles de l'auteur. L'intertextualité vient enrichir le traitement de la temporalité dans la mesure où elle vient alimenter le passé des personnages et joue, en ce sens, une fonction analogue aux marqueurs temporels.

Au-delà de la parenté indéniable avec les écrits de Luis Pacheco de Narváez, c'est aussi une réécriture de sa propre version du texte de Garzoni que propose Figueroa dans l'*alivio* IX. À ce titre, les incises à caractère personnel que fait le Docteur dans sa présentation de l'Italie suivent ce même schéma. Par leur entremise, les emprunts à Botero se voyaient eux-mêmes enrichis d'une création personnelle. Ces ajouts donnent l'illusion au lecteur que le personnage du Docteur a bel et bien agi et interagi dans le cadre italien, cadre qu'il décrit longuement dans l'exposé inclus dans l'*alivio* initial. C'est donc une nouvelle déclinaison du motif du passage qui est mise en œuvre dans la mesure où l'appropriation des écrits de Botero est un facteur de fictionnalisation. L'hypotexte est enrichi d'éléments nouveaux : le texte non fictionnel de Botero – un ouvrage de cosmographie- va donc venir alimenter la biographie du personnage de fiction qu'est le Docteur.

Les récits des locuteurs constituent, en quelque sorte, des blocs analeptiques qui viennent compléter d'autres éléments introduits de façon beaucoup plus discrète au cours de l'échange et qui permettent de reconstruire le parcours personnel des personnages. Dans ce processus, les apports intertextuels jouent un rôle déterminant dans la mesure où les emprunts faits à des œuvres antérieures viennent alimenter la biographie des personnages dans une démarche résolument innovante. Mais si la mémoire et le souvenir jouent indéniablement un rôle décisif, il convient également de prêter attention aux éléments lacunaires ou passés sous silence dans la mesure où eux aussi peuvent s'avérer éclairants sur la biographie des personnages mais aussi sur les stratégies d'écriture mises en place dans le texte, des stratégies qui configurent un lecteur type assez entreprenant, actif, à même de saisir les indices qui sont distillés dans l'ensemble de l'espace textuel.

2. SOUVENIRS ET RECONSTRUCTION D'UN ITINERAIRE PERSONNEL

L'évocation du passé des personnages confère inmanquablement une place de choix à des thématiques telles que le souvenir et la mémoire⁶²⁶ qui sont omniprésentes dans *El Pasajero* à travers l'insertion des narrations autobiographiques. Ces récits analeptiques viennent aussi parfois se doubler d'une autre analepse pour déboucher sur le souvenir d'épisodes antérieurs. Ce phénomène est plus particulièrement observable au niveau des récits enchâssés au récit du Docteur que sont les narrations de l'ermite et de Juan. Ainsi, le Docteur fait-il le récit de deux rencontres avec des personnages qui vont eux-aussi lui raconter leur passé. La mise en abyme va encore plus loin dans le cas de Juan puisque, au-delà d'une rencontre, cet épisode rend compte de retrouvailles. L'aubergiste, à la toute fin de son récit, revient précisément sur un épisode qui renvoie à son passé commun avec le Docteur dont il avait reçu un châtiment sévère :

De propósito he querido descubrirle mis flaquezas, porque si otras veces se viere juez, no sea tan escrupuloso como solía. Por una liebre que a porrazos pedí a un patrón, **cuando el ejército estaba alojado en el Marquesado de Saluzo**, me condenó a tres tratos de cuerda, de quien apenas me libraron muchas intercesiones; miren qué hiciera si fuera mi justicia en este lugar, donde por liebres doy tantos gatos⁶²⁷.

Par un habile jeu sur la temporalité, le personnage revient donc sur ce qui avait justifié la narration de son itinérance après la bataille de Cavour, à savoir son passé militaire sous les ordres du Docteur qui, jusque là, n'avait été traité que de façon très superficielle. En réalité, en dehors des quelques éléments introduits au moment de l'arrivée à l'auberge de Juan, éléments qui permettent l'identification, le passé commun des deux personnages n'est traité qu'à travers ce souvenir d'un passé historique clairement identifié (« cuando el ejército estaba alojado en el Marquesado de Saluzo »). Or, cet épisode est décisif dans la mesure où il est également révélateur de la caractérisation du personnage du Docteur ; il est en cohérence avec l'image de sévérité qui lui est assignée.

Pour des raisons évidentes d'extension du récit et de dimensions de l'œuvre (à un niveau plus pragmatique), tous les souvenirs et tous les événements ne sauraient être

⁶²⁶ L'importance de la mémoire dans le Quichotte a donné lieu à plusieurs études comme celles d'Aurora Egido, *La memoria y el Quijote*, disponible notamment en ligne sur le *centro virtual cervantes*, *Antología de la crítica sobre el Quijote en el siglo XX* ; cf. EGIDO, 1991.

⁶²⁷ SFGDO, 2004, p.301.

traités *in extenso*. De fait, ces vides ont eux aussi leur importance et se manifestent par la présence de formules qui rendent compte d'un phénomène de sélection de l'information. Ce phénomène est, à notre sens, facilité par l'absence de dates qui ne permet pas de situer avec précision sur l'axe temporel les événements qui sont racontés par le personnage, et qui attestent du caractère encore balbutiant du traitement de la chronologie :

Una tarde recogiose mi padre conmigo en un aposento, **y entre otros saludables documentos que no son deste propósito**, me dijo las palabras siguientes.⁶²⁸

En fin, tras muchos documentos santos, **de que ahora me acuerdo poco**, insistió manifestase mi culpa y me sometiese a saludable penitencia.⁶²⁹

On ne peut certes pas identifier ces commentaires comme de véritables ellipses temporelles mais ces éléments passés sous silence constituent autant de brèches que l'on peut également rapprocher de la formule employée par le Docteur à la fin de son récit :

Finalmente, **estas y otras cosas** casi deste metal me dejaban hecho un venino.⁶³⁰

Il convient de souligner l'efficacité du jeu d'opposition entre « estas » et « otras » où « estas » fait référence à ce qui vient d'être raconté alors que « otras » renvoie à des anecdotes similaires mais qui ne sont pas racontées. C'est donc explicitement que certains moments de leurs histoires respectives sont évincés dans le traitement de la temporalité.

Dans une démarche voisine, grâce à un procédé également présent dans les nouvelles de l'époque, les narrateurs glissent des commentaires sur ce qui va se dérouler par la suite au cours de leur récit. C'est le cas notamment chez Don Luis. Après avoir décrit les difficultés qu'il a rencontrées au service d'un majordome, le jeune homme déclare :

(...) mas cualquier **mal** puede ser endulzado con otro mayor⁶³¹.

Ce commentaire, à première vue à valeur générale, constitue un effet d'annonce relatif aux faits qui vont suivre, à savoir sa rencontre avec une duègne.

Il est un cas encore plus évident de l'utilisation de ce procédé. On le trouve dans l'*alivio* III lorsque le Maître fait état de ses aventures de jeunesse :

⁶²⁸ SFGDO, 2004, p.47.

⁶²⁹ SFGDO, 2004, p.293.

⁶³⁰ SFGDO, 2004, p.337.

⁶³¹ SFGDO, 2004, p.56.

Uno que se preciaba de más taimado comenzó a darme liciones de nueva vida, para que, divertido de las que me importaban, abrazase las que fueron ocasión de su despeñamiento, **y lo habían de ser del mío**⁶³².

Là encore, l'expression finale laisse augurer du récit des égarements de jeunesse du théologien :

En suma, le obligué a darme el dinero y lo demás forzoso para el camino, proponiendo en presencia de ambos no volver en sus días a España; **palabra que cumplí después**⁶³³.

En fin de compte, ces références visent à instaurer une sorte de connivence entre le narrateur et son narrataire et pose un rapport autre au lecteur qui devient le complice de ce narrateur puissant, figure d'omniscience qui connaît tous les détails de son histoire et qui joue sur les effets d'attente.

La sélection de l'information se traduit aussi dans le texte à travers le traitement somme toute assez rapide d'une étape néanmoins présentée comme décisive à savoir l'expérience italienne du personnage du Docteur. Le seul extrait du récit du Docteur dans lequel le *letrado* rende compte de son expérience italienne est un passage finalement assez bref qui concerne les circonstances de son arrivée en Italie où il s'installe après avoir quitté l'Espagne pour n'y revenir qu'à la mort de ses proches. L'évocation de sa vie en Italie ne s'étend que sur deux pages reproduites ci-après dans leur intégralité pour permettre au lecteur d'observer en contexte les éléments qui sont analysés. De manière générale, le traitement de la temporalité dans cet extrait est très vague comme l'atteste l'accumulation de connecteurs temporels pour le moins imprécis. En dehors des expressions « ya », « al fin » ou « en este íter » dont on a déjà commenté l'utilisation dans *El Pasajero*, ce passage se caractérise par l'emploi de formules et de verbes qui possèdent le sème de la succession, de l'enchaînement (« siguióle mi madre ») mais sans que le lecteur ne dispose d'indications sur la durée qui s'écoule entre chaque étape :

Desembarqué en Génova. **Pasé** a Milán, donde **me hallé** en los principios como en alta mar bajel sin gobernalle. Ignoraba cuál de los caminos había de seguir: letras, o armas. Desagradábame mucho la vida militar, su penuria, su asistencia, su penalidad; y como no enseñado a las molestias de su ejercicio, rehusaba entrar en su jurisdicción. Apresuraba el menoscabo del dinero mi tarda y ambigua resolución, por cuya falta traté de continuar mis estudios en Bolonia o Pavía. Hubo poco menester para conseguir honroso grado en Italia quien llevaba ya en el cuerpo cuatro apretados cursos de su universidad. **Ya**, pues, doctor, fui tan notablemente

⁶³² SFGDO, 2004, p.121.

⁶³³ SFGDO, 2004, p.251.

favorecido de la complexión natural, que, en poco más de dieciocho años, me hallé dueño de crecido bigote y pendiente barba. Con este ropaje acometí al gobernador de Milán, que lo era entonces el Condestable, para que tuviese por bien entrarse en el número de los pretendientes de oficios que estaban a su provisión. Hacía la necesidad que le moliese incesablemente. Así, pienso que por librarse de mi importunación, pues cuanto a méritos era negocio de aliende, dado podía tener sólo el de buena intención mozo tan nuevo en todo, fui despachado en plaza de auditor de cantidad de gente que por orden de Su Majestad sirvió en Piemonte contra Francia. ¡Válgame Dios, cuánto importa la experiencia de maduros años y el manejo de grandes cosas para romper el escuadrón de las dificultades que se ofrecen en los principios de cualquier administración! Procedía yo en mi cargo como bozal. Poco de cohechos, eso sí; mas mucho de inadvertencias, sin industria, sin madurez, sin prontitud. **Al fin, se deshizo el ejército; y cesando el ejercicio de mi plaza, fue forzoso dar vuelta a Milán, con nombre de haber servido bien.** Lo más difícil para ser empleado en lo por venir un pretendiente consiste en la primera introducción y en el olor de buena voz y fama; y así, con poca fatiga me fui haciendo lugar para obtener otros puestos de consideración. **En este ínter** anduvo por mi casa la muerte, con exceso criminal. Fuese al cielo, **en primer lugar**, mi hermano; **siguió** mi madre, a quien quiso también mi padre hacer compañía **en aquella ocasión**, como viviendo se la había hecho. **Mucho antes** había recibido dellos amorosas cartas en que me pedían y rogaban viniese a consolar su vejez con verlos; mas llevábase el viento las razones, no tanto en virtud de mi pertinacia cuanto en la de considerar cuán poca comodidad de todo me aguardaba si volvía al lugar de donde salí, por no tenerla. Con todo, venció el amor de la patria, y puesto en camino para visitarla, **llegué a Valladolid a tres años de calificada con título de Corte**⁶³⁴.

Sans vouloir relancer des questions déjà rebattues par la critique, il semble néanmoins nécessaire de signaler que sur ces deux pages sont synthétisés des événements qui se sont étalés sur plusieurs années. Pour ne donner qu'un seul exemple, l'évocation du démantèlement de l'armée espagnole après la bataille de Cavour renvoie à des événements qui se sont déroulés en 1598 (« Al fin, se deshizo el ejército; y cesando el ejercicio de mi plaza, fue forzoso dar vuelta a Milán, con nombre de haber servido bien ») alors que la dernière phrase de l'extrait (« llegué a Valladolid a tres años de calificada con título de Corte ») situe l'action en 1604 puisque Valladolid, on le sait, a été capitale de 1601 à 1606. Autrement dit, en quelques lignes seulement, ce sont six années de la vie du personnage qui sont balayées alors que par ailleurs, dans le récit, d'autres épisodes, qui ne sont censés durer que quelques heures tout au plus, sont développés sur plusieurs pages. L'exemple le plus révélateur sur ce point est évidemment celui de Juan où une simple conversation est retranscrite sur plus de vingt pages. Il est d'ailleurs assez remarquable qu'en dépit de la fonction essentielle que joue l'Italie dans le discours du Docteur, la partie la plus développée de son récit soit

⁶³⁴ SFGDO, 2004, p.251-252.

consacrée à des épisodes qui se sont déroulés en Espagne. L'évocation du retour à Valladolid est, quant à elle, accompagnée d'une référence temporelle précise (« Ilegué a Valladolid a tres años de calificada con título de Corte »). Le caractère synthétique de la narration du Docteur sur ces deux pages consacrées à son expérience italienne est perceptible du point de vue de l'écriture à travers la succession des trois verbes conjugués au prétérit « desembarqué », « pasé » et « me hallé » qui donne une sensation de rapidité dans l'enchaînement des actions. De plus, les marqueurs temporels « ya, pues » et « al fin » restent assez vagues, comparés à d'autres passages du récit du Docteur dans lesquels, on l'a dit, sont fournies des indications assez précises de durée. De toute évidence, dans ce passage consacré à l'étape italienne du récit, le rythme s'accélère ostensiblement. On peut tenter d'expliquer ce traitement assez hâtif de l'expérience italienne en interprétant cette accélération du rythme de la narration comme une stratégie d'écriture visant à rendre compte textuellement de la rapidité à laquelle la reconnaissance est obtenue. Une autre interprétation est que l'expérience italienne est en quelque sorte lisible en filigrane et suppose un effort de reconstruction de la part du lecteur qui va devoir passer d'une allusion à une autre comme sur les pierres d'un gué, interprétation d'autant plus séduisante que cette stratégie conforte le texte figuéroen dans son statut *pasajero*. Le lecteur va devoir glaner les épisodes qui attestent de cette expérience italienne non seulement dans le récit mais dans l'ensemble de l'œuvre.

Cette construction minutieuse basée sur des va-et-vient entre l'Italie et l'Espagne est également présente dans le récit de Juan qui a précisément été témoin de cette expérience italienne mais qu'il retrouve plusieurs années plus tard en Espagne cette fois-ci, réaffirmant ainsi l'étroitesse des liens entre les espaces espagnol et italien dans l'ouvrage. L'évocation de la bataille de Cavour et du poste *d'auditor* qu'occupait le Docteur permet, on l'a vu, la reconnaissance entre les deux personnages et donne une touche hispanique au récit. Mais il y a plus, par un savant réseau d'entrelacs, l'expérience de Juan est à nouveau convoquée par une référence plus discrète à l'Italie. Celle-ci est faite lorsque Juan évoque une altercation qui se produit à son retour en Espagne mais qui l'oppose à un individu rencontré ... en Italie :

Volviendo, pues, al hilo de mi cuento, casi las más veces que me hallaba en las juntas de señores tropezaba en el excremento vil de uno déstos, viejo, descolorido y flaco. **Habíale conocido en Italia**, siempre frión, siempre desgraciado y chismoso⁶³⁵.

⁶³⁵ SFGDO, 2004, p.296.

Mais il y a plus encore. Cette allusion à cette expérience italienne vient à la suite d'une digression prise en charge par Juan dans laquelle celui-ci met précisément en regard les pratiques italiennes et espagnoles et vilipende les pratiques en cours en Espagne :

Mas que en los tiempos de ahora quiera un bergante triunfar y vivir espléndidamente a título de cubrirse, sentarse, y llamar “vos”, o “borracho”, a un rey, duque o marqués, es cosa que apura el sufrimiento y hace reventar de cólera al más paciente. Lo que más solicita indignación es pretendan los tales salir no pocas veces de su centro, tratando cosas tan de veras y materias de estado tan profundas, como si el grave peso de regir la tierra fuese para su talento ligerísimo.

Los potentados de Italia tratan como se debe las carnes de tan infames pícaros, con gatadas, ballestillas, correonazos y cosas así; por manera, que se puede decir dellos que ni visten galas ni comen regalos a traición.⁶³⁶

La sévérité affichée par le personnage contraste nettement avec la ligne de conduite qu'il adopte par ailleurs dans son récit et rend la valorisation du système italien plus éloquente encore.

Si la grande majorité du récit du Docteur rend compte de son passé en Espagne, l'expérience italienne n'est donc pas absente, tant s'en faut, de son récit. Les indications temporelles qui sont fournies à ce propos ne tendent pas seulement à ancrer la narration dans un passé historique. Elles viennent aussi renforcer la critique qui est faite de la réalité hispanique tout en conférant au personnage un passé, élément novateur dont le rôle déterminant sera abordé dans le prochain chapitre.

⁶³⁶ SFGDO, 2004, p.296.

L'analyse du cadre spatio-temporel des narrations intercalées dans le dialogue a permis de mettre en évidence une série de différences de traitement selon le type de narrations. A l'imprécision du cadre dans lequel se déroule l'interaction et à celle de certaines anecdotes à valeur illustrative s'oppose la minutie des éléments spatio-temporels disséminés dans les récits autobiographiques des quatre locuteurs. De manière générale, la plupart des décors évoqués dans ces récits sont surtout importants pour leur pouvoir d'évocation et coïncident avec leur caractérisation topique dans la littérature de l'époque. Toutefois, d'autres espaces jouissent d'un traitement spécifique : c'est notamment le cas de l'Italie mais aussi de certains espaces traversés par le Docteur au cours de son itinérance tels que l'Andalousie qui donne lieu à des déclarations d'émotivité⁶³⁷. Le traitement de la temporalité varie lui aussi considérablement tout au long de l'œuvre et une fois encore, c'est le récit du Docteur qui en offre l'exemple le plus éloquent. Néanmoins, le passé et les souvenirs des quatre locuteurs sont évoqués dans l'ensemble de l'œuvre, que ce soit à travers les blocs analeptiques que constituent les récits autobiographiques pris en charge par les sujets parlants ou à travers des éléments qu'ils distillent au cours de leur échange. Dans le récit de leurs parcours respectifs, l'intertextualité joue encore une fois un rôle décisif dans la mesure où l'insertion des passages tirés de l'œuvre de Botero est placée au service de la création du passé italien du personnage du Docteur. Enfin, ces cas d'emprunts voire d'autocitations qui favorisent l'identification Docteur- Suárez de Figueroa brouillent les limites entre écrit et oral dans la mesure où ces citations le dotent d'un passé conversationnel fictionnel qui est enraciné dans le passé littéraire de l'auteur lui-même. Cette intertextualité que l'on retrouve de manière beaucoup plus diffuse dans l'évocation du passé d'Isidro instaure un jeu de faux-semblants en cohérence totale avec l'esprit du baroque et fait partie des éléments qui assurent la transition vers une création littéraire originale. De fait, cette création est également novatrice dans la mesure où c'est elle aussi qui sous-tend l'écriture des romans. Ces apports en matière de temporalité et d'espace configurent également des différences de traitement des personnages parmi lesquels il convient d'établir néanmoins certaines dichotomies, ne serait-ce que dans un souci de clarté. Mais la suite de cette étude montrera que le texte figuéroen tisse entre les différents types de personnages des liens étroits.

⁶³⁷ Pour comparaison, on consultera l'évocation faite de Séville par Castillo Solórzano dans *La garduña de Sevilla*, CASTILLO SOLÓRZANO, 1642.

CHAPITRE II. LES PERSONNAGES

Le travail qui a été mené dans le chapitre précédent a montré l'importance du cadre spatio-temporel dans la reconstruction du parcours des sujets parlants. Le caractère novateur de leurs narrations ne doit cependant pas faire négliger le rôle d'autres personnages qui ne prennent pas part à l'échange mais qui en sont plutôt la matière. Leur prise en compte semble d'autant plus indispensable que ces personnages apparaissent parfois aussi au détour des récits de vie des locuteurs et que la définition de leurs caractéristiques s'avère réellement éclairante pour une meilleure appréhension du parcours et du discours des quatre voyageurs. La première partie de ce chapitre va s'attacher à définir les caractéristiques communes aux différents personnages annexes dont il est question dans *El Pasajero* afin de montrer quelle est la part de tradition et d'innovation dans leurs portraits. A quelles catégories de la société appartiennent-ils ? Quels liens entretiennent-ils avec le discours critique amplement développé dans l'œuvre ? Telles sont les questions auxquelles cette partie se propose d'apporter des réponses.

A. Les personnages, matière de l'échange

1. PERSONNAGES ANNEXES ET AUTRES PERSONNAGES DE *EL PASAJERO*

1-1. Quelques éléments de distinction

Avant d'approfondir l'étude des personnages, quelques remarques liminaires s'imposent. Comme cela a déjà été signalé, le choix du dialogue comme cadre formel favorise, chez Figueroa, la présence de narrations intercalées. La reprise de ce motif, plus répandu au XVI^e siècle que dans les œuvres du XVII^e⁶³⁸, permet d'ailleurs de réaffirmer l'hybridité de *El Pasajero*, son statut d'œuvre à la charnière entre deux époques. Cette caractéristique formelle induit, qui plus est, des différences entre les personnages. Il convient de distinguer les locuteurs que sont le Docteur, le Maître, Don

⁶³⁸ HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, 2002, p.113 : « En *El Pasajero* (1617), de Cristóbal Suárez de Figueroa, se repite una estructura encuadrada, en forma dialogística (más frecuente en el siglo XVI que en el siglo XVII).»

Luis et Isidro, des personnages annexes. L'emploi du qualificatif « annexe » réservé à ces seuls personnages permet de les distinguer des personnages secondaires que sont Isidro et Don Luis conformément à la tradition du dialogue pédagogique. Les personnages annexes apparaissent pour la plupart dans les récits qui viennent s'intercaler au cours de l'échange entre les passages à caractère plus moral dont ils ne sont pas pour autant totalement absents. Il convient néanmoins de distinguer ces personnages annexes de ceux auxquels sont consacrés des récits brefs qui sont, en réalité, des reprises de contes populaires. En effet, ces contes répondent davantage, à notre avis, au critère de *varietas* que se doivent de satisfaire les œuvres littéraires à l'époque. Il ne semble d'ailleurs pas excessif de leur assigner une fonction essentielle de divertissement là où les personnages annexes s'insèrent dans un processus plus vaste de dénonciation. Un retour sur ces contes n'en sera pas moins indispensable dans la mesure où conformément aux canons littéraires édictés dans *El Pasajero*, il s'agit de créations originales qui s'éloignent des versions qui en sont généralement proposées. En ce sens, ces créations illustrent une fois de plus le souci de produire une œuvre originale et novatrice à partir de schémas littéraires préexistants. Or, même si les portraits des personnages annexes entretiennent une dette à l'égard des topiques en vogue dans les textes de l'époque, la suite de cette étude montrera que leur représentation s'inscrit aussi dans un processus de dénonciation des travers de la société. En ce sens, les personnages historiques ou bibliques cités dans certains récits ne sauraient être traités sur le même plan que les personnages annexes dans la mesure où le plus souvent, ces références historiques sont plutôt rattachables à une forme d'érudition ou offrent un contre-point à des comportements décrits par ailleurs dans le texte comme négatifs. Si tous constituent la matière de la conversation et partagent quelques traits communs, ces personnages bénéficient d'un traitement beaucoup moins riche que celui qui est fait des personnages annexes. Outre les récits faisant intervenir les personnages annexes, *El Pasajero* inclut d'autres narrations qui sont consacrées aux locuteurs eux-mêmes et à leurs récits de vie. Les frontières entre ces locuteurs qui interagissent dans le dialogue-cadre et les personnages annexes se révèlent, une fois encore, poreuses. Ces derniers peuvent devenir, en effet, à leur tour, narrateurs dans un dialogue enchâssé. C'est ainsi que dès l'*alivio* II, le lecteur accède au récit de vie de la duègne, puis, dans l'*alivio* VII, à ceux de l'ermite et de Juan même si dans l'espace textuel ces narrations sont rapportées par Don Luis et par le Docteur respectivement.

Outre les différences qui viennent d'être abordées, l'onomastique est un autre point qui s'avère très éclairant pour une bonne appréhension des différents types de personnages et des liens qui les unissent.

1-2. Onomastique des personnages

Dans *El Pasajero*, peu de personnages possèdent un prénom, élément qui offre des pistes de réflexion séduisantes puisque, comme l'explique très pertinemment Paul Ricœur :

(...) le privilège des noms propres assignés à des humains tient à leur rôle ultérieur de confirmation de leur identité et de l'ipséité de ceux-ci. Et, même si dans le langage ordinaire les noms propres ne remplissent pas pleinement leur rôle, du moins leur visée est bien de désigner chaque fois un individu à l'exclusion de tous les autres de la classe considérée.⁶³⁹

En ce sens, la fonction discriminante du prénom serait susceptible d'entrer en contradiction totale avec les attributions de certains personnages de *El Pasajero* qui sont, comme on le verra, plus importants pour leur pouvoir d'évocation que pour leur parcours. L'utilisation des prénoms n'est pas pour autant exclue de l'espace textuel figuéroen et on dénombre une dizaine de personnages qui en possèdent un. Concrètement, les personnages qui sont explicitement nommés sont :

- don Pedro, l'une des cibles des attaques du Docteur (chap. II),
- Celia, la bien-aimée de Don Luis (chap. V)
- l'aubergiste Juan Fernández (chap. VII),
- Bernardino, l'ami de Juan (chap. VII)
- la Meléndez, l'épouse de l'aubergiste (chap. VII)
- Pedro, le serviteur de Juan dans l'auberge des retrouvailles (chap. VII)
- Doña Petronila, une femme dont Juan croise le chemin au cours de son itinérance (chap. VII)
- Jacinta, l'héroïne d'une narration intercalée prise en charge par le Docteur (chap. VIII)

À cette liste qui n'inclut que des personnages annexes, il convient d'ajouter Isidro et Don Luis qui bénéficient bien évidemment d'un statut différent dans la mesure où ils font partie des locuteurs. Ces prénoms sont une caractéristique qui va de pair avec leur statut de personnages qui doivent acquérir un savoir. C'est, on le sait, un usage

⁶³⁹ RICOEUR, 1996, p.42.

commun à bien des œuvres dialoguées et qui les distingue des personnages détenteurs des connaissances souvent désignés, quant à eux, par un titre qui les consacre dans ce statut de personnages savants. Il est néanmoins intéressant de se pencher sur l'onomastique de ces personnages en commençant par Isidro d'autant que son prénom est précisément évoqué par le Docteur :

Convieni, pues, usar de modestia y cortesía en los principios, para que se olvide y borre aquella nota que suele causar la improvisa mudanza de una esfera a otra. Reparo con justa causa en vuestro nombre, poco acomodado para un *don*. Forzoso fuera mudarle, a no haber sido confirmado cuando niño. No suena a propósito *don Isidro*, como tampoco *don Frutos*, *don Marcos*, *don Salvador*, *don Cebrián*, *don Domingo*.⁶⁴⁰

Après que le jeune orfèvre a exprimé sa volonté de devenir noble et que le Docteur a accepté de lui donner quelques conseils pour y parvenir, ce dernier enjoint donc explicitement son interlocuteur à changer de prénom qu'il juge peu approprié compte tenu de son dessein. Il est d'ailleurs assez remarquable que le *letrado* prodigue un tel conseil dans la mesure où, par ailleurs, son discours dans l'œuvre est constellé de critiques contre le mensonge, les apparences et les faux-semblants. La présence de la syllabe *-oro*⁶⁴¹ mérite qu'on s'y arrête dans la mesure où elle semble rattacher directement ce personnage à la matière noble qu'il travaille. Qui plus est, la présence de ce métal précieux dans le prénom du personnage semble seoir parfaitement aux ambitions d'ascension sociale que celui-ci manifeste très rapidement après le début de l'échange. De fait, l'argent semble également au cœur de ses préoccupations car l'évocation de son projet de progression sociale va de pair avec des données chiffrées extrêmement précises comme on peut l'observer à travers cet extrait que l'on a déjà commenté dans la première partie du présent travail :

En este ínter murió en Milán mi tío. Nombrome su postrera voluntad heredero de su hacienda, valuada en **doce mil ducados**. Mi patrimonio y dote valdrán **otros ocho**. Resuélvome con **veinte mil** en no ser más platero. Quiero ser noble, quiero comer **mil** de renta sin disgusto.⁶⁴²

Enfin, l'étymologie même de ce prénom ouvre des perspectives intéressantes puisque, comme l'explique Covarrubias dans son *Tesoro*, Isidro vient du grec *σις* qui veut dire « don de la Déesse Isis » qui était une divinité égyptienne dont le symbole était le trône, soit un signe de pouvoir. Dès lors, ce prénom semble faire basculer

⁶⁴⁰ SFGDO, 2004, p.50.

⁶⁴¹ Le prénom *Isidro* entre inévitablement en résonance avec le prénom *Isidoro* dont il est une variante simplifiée.

⁶⁴² SFGDO, 2004, p.48.

automatiquement celui qui le porte dans le domaine de la puissance. Outre l'étymologie, la définition qu'en propose Covarrubias inclut des exemples de personnalités célèbres l'ayant également porté :

Huvo muchos deste nombre. En España, ha havido tres varones celebres Isidoro: uno que fue Obispo de Cordoba, al qual en respeto de los demas llamavan el mas viejo. El segundo Isidoro Hispalense, que escribió los libros de las etimologías, y otros muchos de gran erudición (...) El tercero fue Isidoro Obispo Dacense.⁶⁴³

L'origine andalouse commune à ces trois *Isidoros* célèbres trouve, à ce titre, peut-être un écho dans une intervention du jeune orfèvre mais sans qu'à aucun moment celui-ci ne mentionne quelque origine andalouse :

El mío propone el principio de ciertos amores que tuve en Sanlúcar, habiendo, en ocasión de flota, ido a **aquel lugar**.⁶⁴⁴

L'emploi qui est fait du démonstratif « aquel » dans cette citation tend plutôt à inscrire ce lieu dans un éloignement prononcé par rapport au Isidro figuéroen. Quoiqu'il en soit, les connotations positives associées à ces trois personnalités sont susceptibles de rejaillir sur le personnage.

Le choix du prénom Luis est, lui aussi, lourd de significations : en effet, le prénom espagnol, toujours d'après Covarrubias, Luis vient de la forme latine *Ludovicus*⁶⁴⁵. Or, celle-ci dérive directement d'un prénom d'origine germanique, en l'occurrence, *Hlod-wig*, que l'on pourrait traduire littéralement par « el guerrero glorioso ». L'onomastique tend donc à consacrer ce personnage dans son statut de guerrier, statut qui est affirmé dès l'introduction de l'œuvre d'ailleurs. En effet, le personnage de Don Luis fait son apparition dans l'introduction où la voix qui prend en charge la narration mentionne d'abord son statut de soldat⁶⁴⁶. Dans l'édition moderne d'Enrique Suárez Figaredo, le prénom des personnages suit immédiatement la mention « *Introducción al Pasajero* » mais dans l'édition princeps, ce prénom n'apparaît qu'après la mention « *Alivio I* », et il faut attendre la deuxième réplique de ce personnage pour que le lecteur puisse clairement l'identifier en tant que soldat⁶⁴⁷. Cela étant, on le verra, ce titre de soldat reste purement honorifique et est en quelque sorte

⁶⁴³ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.508.

⁶⁴⁴ SFGDO, 2004, p.339.

⁶⁴⁵ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.528v.

⁶⁴⁶ SFGDO, 2004, p.9 : « Dedicábase otro a la milicia; y aunque por su poca edad poco soldado.»

⁶⁴⁷ SFGDO, 2004, p.17 : « DON LUIS. ¿Las armas? Eso no: antes dejaré la vida que la espada, fiel compañera de mi persona y digna defensora de mi honor; y, si es posible, sólo por eso no llegaré a los confines de Génova. Gentil agravio, por cierto, desarmar a quien profesa milicia. »

usurpé puisque ce personnage préfère se soustraire à ses obligations militaires pour embrasser une carrière littéraire⁶⁴⁸. Au-delà de leur statut de demandatori, il ressort bien de cette étude onomastique que les personnages de Don Luis et d'Isidro disposent de prénoms en accord avec leur caractérisation et leurs desseins respectifs.

L'utilisation des prénoms Celia et Jacinta est, elle aussi, assez aisément explicable ; il est intéressant de constater que ces prénoms sont employés dans des récits à caractère amoureux. Celia est le prénom de la jeune femme dont s'était épris Don Luis ; quant à Jacinta, elle est l'héroïne malheureuse d'un récit amoureux rapporté par le Docteur au cours de son propre récit autobiographique. Concrètement, le récit dans lequel intervient le personnage féminin de Jacinta a été raconté au Docteur par l'un de ses proches lorsque celui-ci se remettait à grand peine de la perte de l'être aimé. Un élément remarquable à ce sujet est que la bien-aimée du Docteur est dépourvue de prénom alors que celle-ci partage de multiples points communs avec les personnages féminins que sont Celia et Jacinta. Mais cette spécificité tient à la nature de l'amour que lui porte le *letrado*. L'absence de prénom prend tout son sens dans ce contexte ; la jeune femme n'a pas besoin de prénom car elle est le symbole même de l'Amour, elle est l'Amante par excellence sans que ce terme ne revête la moindre connotation sexuelle, cela va sans dire. Par rapport à ces êtres, aux prénoms éminemment littéraires, qu'étaient Celia et Jacinta, la Dame sans nom se situe à un niveau de virtualité et de fantasme littéraire supérieur. Le dénouement malheureux de ces deux narrations permet également de les associer puisque Don Luis est finalement rejeté par Celia au profit d'un mari plus fortuné de la même façon que Jacinta est repoussée par l'être aimé qui est, quant à lui, déjà épris d'une autre femme. Au-delà de cette parenté, il est possible d'effectuer un rapprochement entre ces deux prénoms dans la mesure où tous deux jouissent d'indéniables résonances littéraires. En effet, Celia est un prénom assez répandu parmi les personnages de *comedias*. Qui plus est, on peut certainement voir dans ce prénom, l'anagramme d'Elisa qui était, on le sait, celui qu'employait Garcilaso pour se référer métaphoriquement et poétiquement à sa bien aimée, Isabel Freire et dont Elisa était donc l'hypogramme. En effet, outre l'utilisation commune de la consonne l et

⁶⁴⁸ Pour sa caractérisation du personnage en tant que soldat et son refus d'assumer ses responsabilités guerrières, cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 1. Déguisement et accessoires », p.307-312.

des voyelles e, i et a, on peut signaler que les sons s et c sont très voisins⁶⁴⁹. En ce sens, il est assez symptomatique que le prénom Celia fasse son entrée dans l'espace textuel à travers les compositions poétiques récitées par Don Luis. La première occurrence de ce prénom se situe dans le premier *romance* déclamé par le poète soldat au chapitre III :

Para mí solo tramontas;
no para Celia, que tiene
en su cielo soles dos,
dos que hielan, dos que encienden⁶⁵⁰.

Jusqu'à l'introduction des créations versifiées, l'être aimé avait été désigné par des expressions générales : en dehors du substantif « una doncella », il n'est question d'elle qu'à travers l'emploi de pronoms compléments féminins. Un autre élément qui consacre Celia dans son statut de personnage littéraire est la métaphore topique qui assimile l'être aimé à l'Hélène de l'épopée homérique :

Pretendí ser Paris de tan hermosa Elena; mas fueron en agraz
descubiertos mis disinios.⁶⁵¹

Le prénom de Celia n'apparaît dans une réplique en prose qu'au chapitre V, section où la thématique amoureuse est amplement traitée :

DON LUIS. Paréceme será no mal sello de lo que se trata un soneto
que escribí en cierta ocasión contra los ojos de mi Celia, prontos para el mal
y tardíos para el bien. Pensé yo cuando le compuse haber, como nuevo
Sansón, derribado las columnas del templo de mi afición; mas olvidé
favorecido lo que resolví desdeñado⁶⁵².

Cette allusion est d'ailleurs réitérée plus tard dans le chapitre VIII dans une réplique qui, là encore, vise à introduire une composition poétique :

DON LUIS. El que diré compuse casi la primera vez que vi a Celia,
y es su tenor el que se sigue (...).⁶⁵³

Les mentions qui sont faites de ce personnage sont donc étroitement associées au processus de création littéraire.

Le personnage de Jacinta lui aussi jouit d'une résonnance considérable sur le plan littéraire dans la mesure où l'onomastique rattache ce personnage aux textes d'Ovide ou d'Apollodore qui mettent en scène un personnage masculin d'une très

⁶⁴⁹ Cet élément n'a d'ailleurs pas échappé à Adrien Roig qui l'utilise également dans ses travaux consacrés aux correspondances entre les compositions poétiques de Garcilaso et de Sá de Miranda qui étaient, tous deux, épris de la même femme. ROIG, 1993, p.483.

⁶⁵⁰ SFGDO, 2004, p.117.

⁶⁵¹ SFGDO, 2004, p.60.

⁶⁵² SFGDO, 2004, p.212.

⁶⁵³ SFGDO, 2004, p.339.

grande beauté⁶⁵⁴. Le choix même de ce prénom érige donc le personnage figuéroen en un symbole de beauté dont on trouve précisément un écho dans le texte puisque dès les premières lignes de ce récit, le lecteur trouve une référence à la grande beauté qui caractérisait Jacinta :

Encarecíala grandemente de graciosa y bella, de singular destreza y suavidad en instrumento y voz, y, sobre todo, de exquisito entendimiento para escribir verso y prosa.⁶⁵⁵

D'aucuns pourraient arguer que dans les versions gréco-latines, Hyacinthe est un personnage de sexe masculin ; en réalité, cette différence de genre ne semble pas compromettre le rapprochement dans la mesure où les actions du personnage féminin figuéroen relèvent davantage des attributions d'un homme puisque Jacinta compose des vers et prend la décision de déclarer ses sentiments à l'objet de son amour. De la même manière, le dénouement malheureux de son histoire permet aussi de rapprocher ce personnage de la figure mythologique dans la mesure où lui aussi trouve la mort chez Ovide et chez Apollodore.

Ce ne sont pas là les seuls points communs que partagent les deux personnages féminins que sont Celia et Jacinta. Leur extraction sociale permet également de les associer puisqu'elles sont toutes les deux membres de la noblesse. Dans le cas de Celia, l'appartenance à la noblesse est formulée explicitement. En revanche, la situation sociale élevée de Jacinta est suggérée de manière implicite à travers les allusions à son érudition. Il est intéressant, à ce propos, de constater que les prénoms Celia et Jacinta ne sont pas précédés d'un titre tel que *doña* qui les ancre socialement, ce qui permet de réaffirmer leur statut d'êtres littéraires. L'association est également assurée par la thématique de la beauté, certes conventionnelle mais fondamentale dans la conception néo-platonicienne de l'amour dont on retrouve les marques dans le récit de Don Luis :

Amé seis meses una doncella, sin darle algún aviso de mi inquietud, aunque los ojos podían ser mensajeros bien elocuentes. Muchas veces me ensayé para poder, si se ofreciese ocasión, significarle mis penas, y sólo el acto imaginado me producía miedo y me causaba turbación: tan grande era el respeto que tenía a su compostura y honestidad; que cuando los ojos miran afectuosamente lo que aman, no sólo enmudece la lengua, sino la imaginación.⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ On en retrouve également un écho chez Ripa où la représentation de Hyacinthe sous les traits d'un jeune homme d'une très grande beauté est associée à la « Splendeur du Nom ».

⁶⁵⁵ SFGDO, 2004, p.313.

⁶⁵⁶ SFGDO, 2004, p.59.

Le récit amoureux de Don Luis est structuré autour de la problématique de la communication et surtout de l'impossibilité de communiquer. Cette prépondérance de l'incommunicabilité trouve là encore un écho dans le récit de Jacinta dans la mesure où celle-ci se déclare mais sa déclaration n'obtient pas de correspondance. Parmi ces deux portraits de femme, celui de Jacinta se distingue par son originalité. En effet, bien que les ressorts de l'amour néo-platonicien (beauté comme facteur de l'amour, poésie comme moyen d'exorciser cet amour...) soient mobilisés, il apporte une variante assez innovante puisque le sentiment amoureux est éprouvé et exprimé par Jacinta et non par le jeune homme. C'est elle aussi qui est la poétesse et surtout c'est elle qui, au mépris des conventions sociales, prend la décision de se déclarer⁶⁵⁷. Autre fait remarquable, l'auditoire du Docteur ne vilipende pas la jeune femme pour toutes les transgressions commises et se montre, au contraire, attendri par le récit de ses malheurs :

DON LUIS. Un risco, cuanto más un hombre, se habría movido a compasión con la terneza de tales concetos. ¡Oh mujer dignísima de cualquier loor, cuán de veras amabas, cuán altamente engrandecías los triunfos de Amor! ¡Oh nombre merecedor de ser grabado en broncec inmortales, para ejemplo de venideros siglos!⁶⁵⁸

En ce sens, leur réaction est d'autant plus étonnante qu'elle contraste avec le discours critique développé par ailleurs dans l'œuvre à propos des femmes et en ce sens, conforme à certaines constantes idéologiques de l'époque. On citera à titre d'exemple un commentaire de Don Luis à propos du mariage⁶⁵⁹ :

DON LUIS. ¿Cómo? ¿Qué decís? ¿Gastar los ratos perdidos con la propia mujer? ¿Qué más perdidos que gastándolos con ella? ¿Hállase cosa tan rebelde, tan importuna, tan varia, tan enemiga de dar gusto? Habla cuando debe callar; calla cuando debe hablar: singular y extraordinaria de contino⁶⁶⁰.

Parmi ces personnages dotés d'un prénom, un autre binôme est identifiable à travers les personnages de la Meléndez et de Doña Petronila. Au-delà du fait qu'elles apparaissent dans le récit de Juan, elles sont toutes deux associées à une forme de sensualité. La Meléndez s'est d'abord adonnée à la prostitution avant de tenir une auberge avec son mari, une évolution récurrente dans les textes de l'époque. La Meléndez serait en quelque sorte l'*alter ego* dégradé de Doña Petronila. Ces deux personnages se répondent jusque dans la construction de leur identité : la Meléndez, par

⁶⁵⁷ La *comedia* auriséculaire offre d'ailleurs de multiples exemples de personnages féminins qui déclarent leurs sentiments.

⁶⁵⁸ SFGDO, 2004, p.317.

⁶⁵⁹ Des œuvres telles que le *Diálogo en laude de las mugeres* en offrent l'illustration.

⁶⁶⁰ SFGDO, 2004, p.161.

l'emploi de l'article « la », renvoie clairement aux couches sociales les plus populaires, alors que Petronila par l'ajout du *doña* renverrait à une couche plus élevée. Quoi qu'il en soit, on ne dispose, par ailleurs, que de peu d'informations au sujet de ces deux personnages féminins dont la caractérisation coïncide, de manière générale, avec les codes en vigueur à l'époque.

Parallèlement au binôme que constituent la Meléndez et Doña Petronila, trois personnages masculins dotés d'un prénom interviennent dans le récit de Juan : il s'agit de Juan lui-même et de deux personnages qui ont une fonction analogue, Bernardino et Pedro. Pour mémoire, le seul personnage de *El Pasajero* qui dispose à la fois d'un prénom et d'un nom, est Juan Fernández mais sans que ceux-ci lui confèrent pour autant une identité dans la mesure où un tel patronyme, on l'a dit dans la première partie de cette étude⁶⁶¹, le consacre plutôt dans son statut de personnage d'extraction modeste puisque, à l'époque, « ser un Juan Fernández » est synonyme de « ser un cualquiera ». A travers les personnages de Bernardino et de Pedro, c'est la figure de l'acolyte qui est déclinée même si dans le cas de Pedro, elle ne donne pas lieu à quelque caractérisation supplémentaire. Ce personnage n'est que le serviteur de l'aubergiste ; un statut archétypique que reflète parfaitement son prénom puisque Pedro est un prénom répandu chez ce type de personnages⁶⁶². Le traitement qui est fait de Bernardino est, en revanche, plus conséquent comme l'atteste l'extrait reproduit ci-après :

Como en este mundo no hay cosa permaneciente, tuvo también fin esta flor; mas no con menos fruto. Entre las santas que recorría, era una cierto hospital de los más poderosos de Madrid, donde trabé conocimiento con uno de sus ministros, que se aficionó de mi hábito, **por haber sido otro tiempo también el suyo de soldado**. Éste no pocas veces me llevó a su aposento, donde con todo recato se tomaba estrecha cuenta a una pellejuda, capaz de cuatro y más. Aquél sí ¡pesia tal! Que era amigo, y no voarcé; que si arrimara la mayor cuba a los labios, por llena que se hallara, la hiciera menguar cuatro dedos. Teníame por no mal fistol; mas entonces conocí que era un pobrete con la taza. **Créame, rey, que los juegos y brindis engendran grandes amistades. La que trabamos, pues, mi Bernardino (que así se llamaba) y yo fue cordialísima. El ser ya tan apretada le obligó a cuidar de mi estado**. Preguntome si sería a propósito para ocuparme en aquel ministerio, donde el trabajo era poco y mucha la comodidad.

—Si no es más de lo visto —respondí—, pintiparado me juzgo para ello.

⁶⁶¹ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre II, « C. Hispanisation du texte et des sources », « 2. Une réalité référentielle aux accents hispaniques », p.110-111.

⁶⁶² Cf. JOLY, 1986, p.476 : « Comme cela se produit pour María et ses dérivés à propos de la fille d'auberge, la spécialisation de Pedro / Perico pour le garçon d'écurie / valet de louage n'est qu'un cas particulier à l'intérieur d'un champ d'application plus large puisque (...), Pedro est le nom susceptible d'être donné, de façon générique, à tout serviteur peut recommandable. »

—Pues a la mano de Dios —replicó.

Y agradándole tan fácil “sí” y **la pronta resignación de mi voluntad en la suya**, comenzó a **favorecer mi causa con el superior**. Púsole por delante mi buena salud y robustas fuerzas; requisitos necesarios para los que entran a servir en tales habitaciones. **Alcanzó sin dificultad el fraternal beneplácito**, y veme aquí cuando una tarde, como a las tres, me embuten en una túnica, apretándomela con un correón. Diome pesadumbre el no ser nueva; que ya había servido en otra boda, y no poco desdichada, por haberla arrimado el novio con presteza⁶⁶³.

Le choix même du prénom sous sa forme diminutive place Bernardino dans la catégorie des personnages d'extraction populaire. L'étymologie de son prénom est en conformité avec son passé de soldat (« por haber sido otro tiempo también el suyo de soldado ») puisque ce prénom d'origine germanique renvoie à l'ours ou au guerrier puissant ; cependant, le sème de puissance associé à ce prénom est non seulement atténué par l'emploi du diminutif mais aussi par la caractérisation du personnage qui, à l'instar de Juan, s'adonne essentiellement à la boisson et au jeu, passe-temps privilégiés des picaros. Il est toutefois indéniable que le personnage de Bernardino joue un rôle d'adjuvant auprès de Juan qui se traduit textuellement à travers de nombreuses références à l'étroitesse des liens qui les unit (« los juegos y brindis engendran grandes amistades » // « la que trabamos ... fue cordialísima » // « el ser ya tan apretada [la amistad] » // « la pronta resignación de mi voluntad en la suya ») et au soutien que ce personnage apporte à Juan (« le obligó a cuidar de mi estado » // « favorecer mi causa con la suya » // « alcanzó sin dificultad el fraternal beneplácito »). Ce passage est d'autant plus savoureux qu'il entre inévitablement en résonance dans l'esprit du lecteur avec le discours moralisateur qu'ont tenu le Docteur et le Maître dans l'*alivio* IV sur l'importance de l'amitié :

Es el amigo la mitad del alma, su guarda y custodia, el medicamento de la vida, el vínculo de todas las cosas.⁶⁶⁴

À noter que Juan, à plusieurs reprises, au cours de son récit se réfère à des « amis » qui lui viennent en aide pour assurer sa subsistance ou pour organiser certaines duperies mais Bernardino est le seul à donner lieu à un tel développement. Pour comparaison, on citera deux extraits qui s'insèrent dans l'épisode où Juan feint une rixe afin d'acquérir une certaine notoriété auprès des nobles :

Fuime al petril de san Felipe, y juntando **cuatro amigos de los viejos**, les pedí favor y asistencia para una trata. Ofreciéronse me **todos**, y

⁶⁶³ SFGDO, 2004, p.288-289.

⁶⁶⁴ SFGDO, 2004, p.154.

habiendo dispuesto y ordenado lo que habían de hacer, nos dividimos. (...) Causaron **éstos** no pequeña turbación a mi ahijado, pareciéndole era posible haber venido en su busca con intento de maquinarse contra su vida⁶⁶⁵.

Habiéndose, pues, logrado tan felizmente mi embeleco, **procuré juntarme con los amigos que sirvieron de yerba para que se cuajase, a quien con una gentil bodegonada di muestras de agradecido y obligado**, ocultándoles el fin que había tenido la maraña, por que no pretendiesen la división del todo en partes⁶⁶⁶.

À la différence de ce qui a pu être observé au sujet de Bernardino, l'évocation de ces amis ne donne pas lieu à un processus d'individualisation. Pour se référer à eux, le seul terme employé est le mot générique « amigos », sans que leur évocation ne débouche sur quelque forme d'émotivité ou de caractérisation. D'ailleurs, si Juan insistait sur une forme de réciprocité dans l'amitié qui le liait à Bernardino, il en va tout autrement pour ce deuxième cas. L'amitié semble ici envisagée dans une dimension purement utilitaire et Juan n'hésite pas à duper ceux qui l'ont aidé à parvenir à ses fins. Malgré tout, on peut déceler là encore un écho entre l'évocation de ces amis et la longue digression à caractère moral sur l'amitié⁶⁶⁷ :

No por andar juntos dos o tres se deben rigurosamente llamar amigos, porque son las más veces atraídos y violentados de la conversación, del juego, de la crápula y otros placeres, apeteciendo tal compañía hasta los mismos brutos.⁶⁶⁸

Bernardino jouit donc bel et bien d'un statut spécifique dans la hiérarchie des compagnons de Juan. Cette place de choix qui lui est conférée vient enrichir l'évocation topique du compagnon de larcin que l'on retrouve à travers les picares du *petril de san Felipe*.

Le dernier cas qu'il convient d'aborder est celui de don Pedro, personnage qui est évoqué au chapitre II dans un passage au contenu résolument critique. Dans cet extrait qui s'étend sur les pages 51 et 52 de l'édition de Suárez Figaredo, on ne dénombre pas moins de trois occurrences de l'expression don Pedro toutes concentrées sur la même page :

⁶⁶⁵ SFGDO, 2004, p.294.

⁶⁶⁶ SFGDO, 2004, p.295.

⁶⁶⁷ Le récit de Juan n'est pas le seul qui entre en résonance avec cet excursus moralisateur puisqu'en son sein même, le personnage de l'artisan reconnaît avoir eu de telles fréquentations. SFGDO, 2004, p.160 : « Si me fuera lícito haber formado algún acento sin la doctrina y moralidad de que se hallan tan vestidos los vuestros sobre las cosas alegadas en razón de la amistad, bien osara decir no haberme sucedido daño en algún tiempo que dejé de haber venido, por esos amigos que dijistes deberse llamar de costumbre. » Il ne semble d'ailleurs pas excessif de considérer que les étudiants que fréquentait le Maître dans sa jeunesse à Alcalá coïncident également avec ce patron.

⁶⁶⁸ SFGDO, 2004, p.160.

Vínole a pelo el nombre, de gentil sonido, aunque común; animole una noche buenamente (pienso que muerta la luz) la primer primicia desta locura, y amaneció hecho un *don Pedro*; por quien, y no por *Pedro*, se dio a conocer a todos desde allí adelante, sin eclipsársele la vista ni temblarle la mano al formar las tres letras.

(...) Es recebido entre galanes no estar con las piernas juntas, sino algo divididas, por el brío y gallardía de que así participa el cuerpo. Hasta en esto no quiso quedarse atrás nuestro **don Pedro**.

(...) La nobleza tiene muchas especies. Divídese en muchos géneros. Declaran todos ser la mejor la de ánimo; luego, la de naturaleza, esto es, ser con ventajas noble el a quien compusiere y organizare la misma con más perfección. De donde afirmó Platón deberse el reino al más hermoso. La falta destes dos requisitos se oponía fuertemente a nuestro gentil **don Pedro** para que no entrase con temeridad en lo vedado, por carecer totalmente dellos⁶⁶⁹.

Compte tenu du nombre relativement réduit de personnages disposant d'un prénom dans la totalité de l'œuvre, la concentration de ces trois occurrences dans un passage aussi bref relève bien évidemment d'une intentionnalité. Depuis, différentes études ont permis de mettre clairement en évidence que la cible des attaques était le poète Ruiz de Alarcón⁶⁷⁰ : l'attribution infondée de son titre de noblesse⁶⁷¹ faisait en effet partie des attaques régulièrement adressées à cet auteur et venait s'ajouter à celles qui concernaient plus particulièrement son physique et dont on trouve de nombreuses traces dans *El Pasajero*. C'est notamment le cas dans la citation précédente qui offre l'exemple des railleries sur les jambes d'Alarcón : « Es recebido entre galanes no estar con las piernas juntas, sino algo divididas, por el brío y gallardía de que así participa el cuerpo. Hasta en esto no quiso quedarse atrás nuestro don Pedro. »⁶⁷² D'aucuns argueraient que le prénom de Ruiz de Alarcón était Juan mais Pedro était celui de son père et de l'un de ses frères. La réitération du prénom contribue donc, ne serait-ce qu'indirectement, à l'identification par le lecteur de l'époque⁶⁷³ et ce, malgré les déclarations de principe du Docteur qui, quelques pages plus tôt prétendait ne viser personne en particulier :

⁶⁶⁹ SFGDO, 2004, p.49.

⁶⁷⁰ Sur ce point, voir en particulier Arce Menéndez et l'édition annotée de *El Pasajero* d'Isabel López Bascañana.

⁶⁷¹ Sur la critique récurrente de l'utilisation du *don* et les auteurs qui abordent ce point, voir QUEVEDO, [1626], 2007, n.229 p.210.

⁶⁷² Ces railleries sur le physique, récurrentes dans les textes de l'époque, sont également présentes au chapitre IX dans lequel le Docteur déclare notamment : « ¿Hay yerro tan grande como querer hacer tropelías a los ojos? ¿Que tocando y viendo el más vil corcovado los bultos de la espalda y del pecho, guste de que le llamen gentilhombre, y que, por lo menos, alaben en él las piernas, o cualquier otra parte menos lisiada? » SFGDO, 2004, p.346-347. On peut certainement voir dans cet extrait une nouvelle attaque en règle contre Alarcón.

⁶⁷³ Il convient de rappeler que cette identification était particulièrement aisée pour les membres de la République des Lettres.

No apartaré los ojos de lo general, porque deseo carezcan de dientes los documentos. Así, cuando se alegaren consecuencias y símiles, serán imaginados, no verdaderos, sólo para corroboración de lo que se dijere⁶⁷⁴.

L'insistance sur le titre *don Pedro* contraste d'ailleurs nettement avec d'autres extraits où, à l'inverse, les locuteurs revendiquent le fait de taire le nom de l'individu concerné :

Acuérdome haber visto rondar a uno déstos (íbale a nombrar) la casa de cierto autor, de la forma que suele la de su dama el mas enternecido galán⁶⁷⁵.

Les différentes modalités d'utilisation des prénoms s'avèrent particulièrement éclairantes dans le cadre de l'étude qui est menée dans ce chapitre. En effet, leur emploi, bien que très circonscrit, permet d'établir certaines constantes ou tout au moins de distinguer certains traits distinctifs des personnages. Le choix des prénoms, chez Figueroa, entretient encore une dette à l'égard des topiques et des codes de l'époque, le cas le plus évident de ce phénomène étant celui de Pedro, le serviteur de l'aubergiste Juan. Néanmoins, il est indéniable que ces prénoms tendent aussi dans certains cas vers un traitement plus original de ces topiques comme ont pu le montrer les réflexions sur Jacinta ou sur Bernardino. Enfin, le prénom peut avoir une fonction discriminante –dans les deux acceptions du vocable- dans le sens où elle devient l'outil de la mise en accusation.

Le texte figuéroen offre donc, à travers l'onomastique, une autre déclinaison de l'écriture de l'« entre-deux » dans la mesure où elle permet d'instaurer des connexions entre plusieurs binômes de personnages. Qui plus est, la variété des fonctions que jouent les prénoms y contribue également. Enfin, l'emploi des prénoms s'inscrit dans une démarche encore balbutiante d'individualisation de certains personnages qui contraste fortement avec une autre modalité de traitement des personnages annexes : le recours à des personnages qui tiennent lieu de représentants d'un groupe socio-professionnel et qui présentent, on le verra, des similitudes avec le concept théâtral de *figura*.

⁶⁷⁴ SFGDO, 2004, p.51.

⁶⁷⁵ SFGDO, 2004, p.103.

2. PERSONNAGES ANNEXES

Les pages de *El Pasajero* sont peuplées d'une constellation de personnages qui constituent en quelque sorte la matière de la conversation. Parmi eux, un nombre non négligeable fait partie de la catégorie des personnages annexes qui réunissent un ensemble de caractéristiques communes qu'il convient d'étudier.

2-1. Ebauche de caractérisation

Les personnages annexes se définissent par leur appartenance à des patrons ou à des types de personnages⁶⁷⁶. En tant que types ou représentants d'une catégorie socio-professionnelle, ils ne donnent évidemment pas lieu au processus d'individualisation car ils ne sont pas importants pour leur itinéraire personnel mais pour leur représentativité en tant que membres d'un groupe. Ce sont des archétypes, des personnages typiques et topiques de la littérature de l'époque mais aussi de la société espagnole du XVII^e siècle. Ils sont plus importants par leur fonction illustrative, par leur pouvoir d'allusion. Ils ne disposent pas d'une identité propre, d'une individualité et s'apparentent, en ce sens, au concept de *figura*, emprunté au théâtre et amplement étudié par Christophe Couderc dans son travail consacré aux *Galanes y damas de la comedia nueva*⁶⁷⁷. Après avoir expliqué, en reprenant à son compte les propos d'Asensio, que dans les pièces de théâtre en castillan ou en portugais au XVI^e siècle, *figura* a un sens équivalent au concept de *persona dramática*⁶⁷⁸, Christophe Couderc précise que :

Más exactamente, la « figura » corresponde a lo que ahora solemos llamar un tipo, es decir un personaje cuyas acciones vienen de antemano definidas, o por lo menos acotadas, por una serie de limitaciones vinculadas con los criterios de la edad, el sexo, la apariencia física, y, de forma menos precisa, también con cierto estilo en la forma de representar.⁶⁷⁹

⁶⁷⁶ Comme on l'a vu dans l'état de la question, des chercheurs tels qu'Ayala, Puerta ou encore Panizza se sont intéressés à ces personnages. La façon dont les différents chercheurs ont nommé les portraits de ces personnages annexes est révélatrice d'un de leurs traits essentiels. Le schéma est presque toujours le même : un article défini sous sa forme singulière ou plurielle suivi d'un substantif qui renvoie à un métier, une catégorie sociale, un sexe. Chez Emilietta Panizza, cet usage est utilisé en alternance avec la forme plurielle non précédée d'un article pour désigner un groupe d'individus appartenant à un même ensemble et réunissant des caractéristiques similaires. Ainsi M. Puerta évoque-t-il tour à tour les figures suivantes : « *el pretendiente* », « *el estudiante* », « *el médico* », « *el abogado* », « *el pícaro ventero* ».

⁶⁷⁷ COUDERC, 2006, voir l'introduction en général et plus particulièrement les pages 25 et suivantes.

⁶⁷⁸ COUDERC, 2006, p.24.

⁶⁷⁹ COUDERC, 2006, p.25.

Or, il s'agit d'autant de traits que l'on retrouve chez bien des personnages annexes de Suárez de Figueroa. Et Couderc de citer Cervantès en exemple :

En el conocido *Prólogo* a sus *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes habla así de “figuras” de rufián, de negro, de bobo y de vizcaíno que aparecen repetidamente en los entremeses, así como de la figura de un rufián cobarde.⁶⁸⁰

Cette dernière allusion au « rufián cobarde » convoque, au-delà du seul cas cervantin, une constellation de personnages dont l'exemple le plus évident est celui de la pièce éponyme de Lope de Rueda, Sigüenza⁶⁸¹. Mais outre ces exemples théâtraux, les propos de Couderc entrent indéniablement en résonnance avec le personnage figuéroen de l'aubergiste militaire qui, ainsi qu'on l'a vu, a des allures de soldat fanfaron.

Malgré la pertinence des travaux menés par d'autres hispanistes précédemment cités, il semblait nécessaire de proposer une nouvelle classification de ces personnages annexes car l'essentiel de leurs travaux tendaient à rendre compte de leur intérêt du point de vue sociologique. Au-delà d'une classification plus exhaustive, ce travail se propose d'étudier les relations qui les unissent et leurs rapports avec les autres types de personnages qui apparaissent dans l'œuvre, tels que les personnages issus de contes populaires et ceux qui présentent de claires résonnances historiques.

⁶⁸⁰ COUDERC, 2006, p.25.

⁶⁸¹ Sur la représentation de la société et les personnages de Lope de Rueda, on consultera avec profit GARCÍA SIERRA, 2002.

<i>Alivios</i>	« Types » socio-professionnels
I	Soldats Génois <i>Pretendiente</i>
II	Domestiques Femmes
III	Auteurs comiques et écrivains ratés Etudiants Femmes <i>Pretendientes</i> Médecins.
IV	Hommes d'Eglise
V	Femmes
VI	Domestiques Marchands et <i>placeras</i> <i>Pretendientes</i> Représentants de la justice
VII	Bouffons Femmes Picaros Soldats Hommes d'Eglise
VIII	Femmes
IX	Domestiques
X	Laboureurs Domestiques

Un premier élément qu'il convient de souligner à propos de ces personnages est leur omniprésence tout au long de l'œuvre. Leurs portraits traversent l'espace textuel, avec une présence plus massive dans les chapitres VI et VII, ce qui ne doit pas étonner le lecteur dans la mesure où ceux-ci accordent une place de choix à la narration autobiographique du Docteur. La diversité des épisodes narrés par ce personnage central

va de pair avec celle des personnages rencontrés et des portraits dressés. De fait, cet éventail de personnages tend à l'exhaustivité dans la mesure où toutes les strates de la société de l'époque sont représentées dans les pages de *El Pasajero*. On trouve aussi bien des membres de la noblesse, des représentants de l'Eglise que des personnages appartenant aux couches sociales les plus populaires de la société. Cette exhaustivité se manifeste aussi dans le sexe des personnages puisque les femmes jouissent elles aussi d'une présence assez massive dans le texte. Ce souci d'envisager la société dans toutes ses strates explique encore une fois l'intérêt qu'a suscité le texte figuéroen du point de vue sociologique. De plus, il est tout à fait conforme aux exigences de *varietas* et à la diversité thématique qui caractérise *El Pasajero*. Néanmoins, il convient peut-être de nuancer quelque peu cette analyse dans le sens où plusieurs personnages font partie d'une seule et même catégorie socio-professionnelle : c'est le cas notamment de Juan et de Bernardino, tous deux anciens soldats et tous deux picaros chevronnés. Qui plus est, ces deux personnages attestent de l'attention toute particulière qui est portée, dans *El Pasajero*, à ce qu'Emilietta Panizza a appelé l'Espagne « de l'en-bas »⁶⁸². De la même façon, les représentants de la Justice, les hommes de lettres et les soldats sont des figures convoquées de manière réitérée. Le texte fait également la part belle au monde courtisan qui constitue l'un des groupes sociaux les plus amplement représentés. Cette prééminence semble somme toute logique au regard de la nature des thématiques traitées mais aussi de l'origine sociale de la plupart de trois des locuteurs et aux ambitions nobiliaires affichées par le personnage d'Isidro. Certains sont évidemment plus présents dans certains chapitres que d'autres en fonction de la thématique essentielle qui y est traitée. Le fait que ces trois catégories soient plus largement représentées n'est pas surprenant non plus au regard de l'importance du débat sur les Armes et les Lettres dans la société de l'époque. De la même manière, la préoccupation manifestée pour les questions judiciaires semble en conformité totale avec le statut de *letrado* et le passé de juge aux armées du personnage du Docteur. Il ne semble pas pertinent de procéder à une étude de chaque type d'autant plus que certains personnages appartiennent à plusieurs patrons en même temps⁶⁸³. On peut en revanche s'intéresser à leurs caractéristiques essentielles.

⁶⁸² La traduction est nôtre. Emilietta Panizza avait établi cette catégorie dans laquelle elle incluait les représentants du peuple, les laboureurs, les femmes ainsi que les personnages dans lesquels elle voyait des réminiscences picaresques.

⁶⁸³ Ainsi, le personnage de la duègne se définit à la fois par son statut de servante mais aussi par celui de femmes. Elle se définit enfin par son statut de noble déclassée.

Les personnages annexes ne se livrent que rarement à des confidences sur leur passé⁶⁸⁴. On dénombre une exception à cette règle : la duègne que rencontre Don Luis lorsqu'il travaille au service d'un noble. Or, l'introduction de cette brève analepse ne répond pas à un souci d'individualiser le parcours du personnage mais consacre plutôt le personnage dans son statut archétypique :

“¡Ay, rey mío (fue prosiguiendo), a cuánto obliga en los bien nacidos la necesidad! El de Santiago adornaba el pecho del que Dios tiene: de mi buen señor y compañero. Cuando casé con él llevé veinte mil en dote, sin otras joyas de mucha estimación. Era tan liberal como caballero, sin saber negar jamás lo que le fue pedido. Aunque desperdiciaba inconsideradamente, no hallaron contradicción en mí sus demasías; que profesé con el mucho amor mucha obediencia. Al paso que la vida le duró la hacienda, quedando viuda con tanta penuria como calidad (...)”⁶⁸⁵.

Le veuvage de même que la description des multiples atouts dont elle jouissait dans sa jeunesse, on le sait, font partie des éléments topiques de sa caractérisation et viennent s'insérer dans la stratégie de séduction que celle-ci tente de déployer auprès du jeune homme. Ce portrait de la duègne coïncide, en ce sens, parfaitement avec sa caractérisation folklorique. La spécificité du portrait figuéroen tient probablement, une fois de plus, à la fonction de « laboratoire de recherche littéraire miniature »⁶⁸⁶ que joue *El Pasajero* dans la mesure où la version figuéroène de la duègne ressemble fort à un condensé de l'ensemble des caractéristiques propres à ce personnage –à l'exception des accents célestinesques peut-être- et qui ont été largement exploitées dans les *entremeses* baroques⁶⁸⁷. Le récit de la duègne figuéroène répond à une habile construction binaire retranscrite également par Don Luis :

Con tales rodeos y artificios, **ya de pasado fausto, ya de presente calamidad**, ya de murmuraciones, ya de abonos en los descritos de la edad, fue poco a poco manifestando mi documental Quintañona que la tiranizaba el amor y que era yo la causa de su incendio.⁶⁸⁸

La structure binaire repose précisément sur une opposition passé / présent dont on identifie aisément les mouvements à travers l'emploi qui y est fait des temps. Si dans la première partie du récit de la duègne, on observe un emploi massif de l'imparfait de l'indicatif mais surtout du passé simple. Inversement, les souffrances actuelles

⁶⁸⁴ Parmi ces exceptions, on trouve bien évidemment l'ermite et Juan. Mais étant donné le statut spécifique qui est le leur, on justifiera aisément que leurs témoignages respectifs soient traités comme cela a été le cas jusqu'à présent dans cette étude en concomitance avec la narration du Docteur dont elles font partie intégrante.

⁶⁸⁵ SFGDO, 2004, p.56.

⁶⁸⁶ L'expression est, rappelons-le, empruntée à J. D. Bradbury.

⁶⁸⁷ Sur ce point, on lira avec profit l'article de BORREGO GUTIÉRREZ, 2003.

⁶⁸⁸ SFGDO, 2004, p.58.

auxquelles elle tente d'échapper sont, en toute logique, brossées dans un extrait où l'utilisation du présent est majoritaire :

Voséame sin ocasión a cada paso, hace que la sirva de rodillas, a mi despecho idólatra, acaudalando sin cesar íntimo aborrecimiento su increíble aspereza, sus prontas injurias. Pues cuanto al dar, por milagro se le cae de la manga un alfiler. ¡Ay dolor de la que llenó a sus criadas de costosos vestidos, apenas probados! Por instantes menoscaba nuestras raciones, alegando no ser tales ni tan buenas las de otras casas. Si nos armamos de mesura, nos llama fruncidas, torpes, necias; si descubrimos contento, libres, descompuestas, atrevidas. En fin, yo padezco tan amarga vida y tan notable inquietud de espíritu, que estoy casi reducida a desesperación⁶⁸⁹.

Le portrait de la duègne constitue un exemple représentatif du traitement qui est fait des différents personnages annexes dès les premières lignes de cet épisode :

En este íter me comenzó a mirar con buenos ojos **cierta Urraca en librea**, cierta Sarra en edad: **dueña**, hablando con debido acatamiento⁶⁹⁰

Outre la comparaison galvaudée à la pie et l'évocation tout aussi topique de sa tenue⁶⁹¹, on peut remarquer que le texte joue sur la polysémie du terme « urraca » qui est à la fois un nom commun mais aussi un prénom, comme l'atteste l'usage de la majuscule. Il semble donc que le texte mobilise à la fois la comparaison récurrente avec l'oiseau mais aussi le prénom d'Urraca, en toute conformité avec la réputation de doña Urraca. Le personnage fait, qui plus est, son entrée dans l'espace textuel en étant désigné par le mot générique qui renvoie à son statut. Il s'agit d'ailleurs là d'un phénomène qu'on observe dans l'ensemble des portraits qui sont livrés dans le texte figuéroen :

Llegó a Madrid, de México, **un magnífico presbítero**, repleto de persona, en lo aparente lleno de veneración, porque cierto provocaba a ella la plenitud de sus carrillos y las muchas canas esparcidas por la cabeza; alto el cuello de la sotana, con algún asomo de valoncilla, sin almidón, por mayor modestia.⁶⁹²

En ce sens, les deux exemples qui viennent d'être commentés sont particulièrement représentatifs. Ces mots génériques ne sont néanmoins pas introduits de la même façon dans l'espace textuel. Ainsi, la référence au statut de duègne se fait dans la première citation à travers l'emploi du substantif employé seul, sans déterminant, renforçant l'idée que c'est la catégorie, la fonction de ce personnage qui

⁶⁸⁹ SFGDO, 2004, p.57.

⁶⁹⁰ SFGDO, 2004, p.56.

⁶⁹¹ Cette livrée noire et blanche s'apparente à la tenue « *monjil* » à laquelle se voyaient condamnées les duègnes à l'époque.

⁶⁹² SFGDO, 2004, p.106.

jouit de prééminence et non pas le personnage, en tant que personne. D'ailleurs, la double utilisation de l'indéfini « cierta » ne fait que renforcer cette impression que ne démentent pas non plus les références à la pie et à « Sarra » en tant que symboles traditionnellement associés à ce type de personnage. Le procédé déployé dans le cas du prêtre-poète est sensiblement différent dans la mesure où l'indétermination intrinsèque de ce personnage passe par l'utilisation de l'article indéfini qui l'érige en membre d'une catégorie.

Ainsi qu'on l'a déjà fait remarquer dans le premier chapitre de cette partie, la plupart des situations décrites se déroulent dans un cadre spatio-temporel assez laconique. Cette imprécision relative du décor tient à l'intentionnalité profonde de ces anecdotes à savoir donner à voir le Madrid de l'époque et surtout les personnes qui y évoluent. Madrid est présente dans l'espace textuel à travers notamment des références explicites à cette ville qui sont parfois concentrées sur une seule et même page :

Significó le había traído a **Madrid** más el deseo de tratar con **hombres de buenas letras** que otras cualesquier pretensiones, no obstante tuviese muchos servicios en que fundarlas.⁶⁹³

Acuérdaseme ahora no haber sido solo en el mundo este sujeto en seguir temas proverbialés. **Madrid ha tenido y tiene muchos**, cuyos desvelos no se ocupan en otra cosa.⁶⁹⁴

Holgábame de ver entrar **en Madrid copia de noveles bien andantes**, que en sus retrainientos afligieron sus carnes y las de su familia con miseria, con desventura, sólo por venir a ser breves relámpagos, dando en la Corte improvisa pavonada. (...) Vía entrar **en Madrid a no pocos**, ricos mucho; mas con observancia de recoletos cuanto a parsimonia y tenacidad.⁶⁹⁵

Chacun de ces trois extraits, au-delà de la mention qui est faite de Madrid, se caractérise par l'utilisation d'expressions qui permettent de désigner un type de personnes, généralement associées à un indicateur de quantité qui dit l'abondance. Ces passages témoignent tous d'une volonté affichée de donner à voir le Madrid de l'époque. Si le cadre spatio-temporel n'est pas plus amplement développé, c'est que tous ces portraits sont ancrés dans un seul et même espace qui va devenir le théâtre dans lequel vont évoluer les différents types de personnages. Les portraits respectifs de ces personnages-types, en revanche, demandent à être différenciés d'où la grande précision des descriptions physiques. Malgré leur caractère très codifié, ces descriptions jouissent

⁶⁹³ SFGDO, 2004, p.106.

⁶⁹⁴ SFGDO, 2004, p.111.

⁶⁹⁵ SFGDO, 2004, p.331.

d'une grande plasticité : les portraits mobilisent les attributs classiques de ces personnages. C'est le cas dans le portrait de la duègne qui comporte plusieurs références à sa tenue présentée comme définitoire de sa personne puisque, ainsi qu'on l'a vu, sa livrée (cf. « cierta Urraca en librea », p.56) est évoquée par Don Luis dès les premières lignes du récit et la duègne elle-même y fait référence quelques pages plus loin :

En medio de tantos infortunios, suele causarme algún alivio la consideración de las ventajas que le hice antes que este infeliz monjil, **este funesto manto y la mortaja destas tocas (traje que tanto afea)** desluciese mi lustre y ocultase mi buena disposición⁶⁹⁶.

Ces personnages sont avant tout des stéréotypes de la doxa sociale. Et au Siècle d'Or, et peut-être même aujourd'hui encore, est vraisemblable tout ce qui ne heurte pas le sens commun, lui-même tributaire des préjugés de l'époque. Ce n'est évidemment pas l'apanage de Figueroa: pour l'auteur et ses contemporains, il convient avant tout de dépeindre les faits et les personnes selon les *a priori* idéologiques et sociaux. Un respect du *decoro* perceptible chez Lope dans l'*Arte Nuevo* où l'énoncé « el lacayo no trate cosas altas »⁶⁹⁷ est conforme à la caractérisation courante du laquais, souvent défini comme un personnage un peu fruste.⁶⁹⁸ La représentation de ces types d'individus passe d'ailleurs par le recours à une langue très expressive qui fait appel aux sens du lecteur chez Figueroa, dans *El Pasajero* mais aussi dans *Pusílipo* et *Varias noticias*, comme chez d'autres auteurs comme Liñán y Verdugo. On remarquera la mobilisation de tout un lexique qui renvoie à des effets visuels, en particulier le terme « color » utilisé généralement sous sa forme plurielle mais aussi des verbes comme « dibujar », « trazar », « pintar »⁶⁹⁹ ou encore des substantifs tels que « pincel » qui entretiennent un lien étroit avec des représentations de type iconographique :

Citation n°1: *Pusílipo*

¿No fuera bien responderles, cuando publican disparates en figura de Raguillos, o sea de otro cualquier género, pues hay tanto en ellos, que satirizar en lo moderno, y antiguo, y tan valientes **pinceles**, que los supieran **retratar con vivísimos colores**.⁷⁰⁰

⁶⁹⁶ SFGDO, 2004, p.58.

⁶⁹⁷ LOPE DE VEGA, *AN*, [1609], 1971, v.286, p.296.

⁶⁹⁸ Sur ce point, voir STINNET, 2008.

⁶⁹⁹ L'étymologie latine du verbe « pintar », *PINGERE*, dans une de ses acceptions mobilise d'ailleurs précisément ce concept de portrait, chez Cicéron par exemple.

⁷⁰⁰ SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.80.

Citation n°2 : Guía y avisos de forasteros

Confiésoos que son grandes los desórdenes a que han llegado los gastos de las mujeres, y que gastan más ahora **en afeites, en cintas de colores y en virillas** para los chapines que antiguamente se daba en dote a una mujer de mediano estado.⁷⁰¹

Citation n°3 : Varias Noticias

Evidentes señales de incontinencia son sin duda **las ropas de colores, los rizos, los afeites, los perfumes, el aspecto lascivo, el mirar alegre**, y así ¿qué mucho sean en las casadas, mensajes de adulterio?⁷⁰²

Le portrait du *pretendiente* type que l'on trouve dans les dernières pages de l'*alivio* I n'échappe pas à cette règle :

Citation n°4 : El Pasajero

Todo lo sabe, sobre todo habla con desentonada voz, lleno siempre de confusión y temeridad. Con esta misma confianza que práctica en las conversaciones se introduce en la pretensión. **Osa pintarse de admirables colores**⁷⁰³.

Certes, le verbe « pintar » est employé au sens figuré, il n'empêche que celui-ci se prête particulièrement bien à ce jeu sur la plasticité du fait de la polysémie qui lui est attachée et qui lui permet de jouer à la fois sur le plan visuel mais aussi sur le plan langagier, une polysémie qui prend tout son sens dans le cadre dialogué dans lequel viennent s'insérer tous ces portraits :

Pintáronse las inclinaciones y disinios de estranjeros, su aversión o afición a España; las inteligencias y manejos de los grandes negocios en Roma, en Venecia, en Nápoles, en Sicilia y Milán⁷⁰⁴.

Du fait de cette interdépendance entre caractérisation et idéologie, les détails ne construisent pas un prêtre ou une demoiselle mais bien un type de prêtre (en l'occurrence, le prêtre prospère du Nouveau Monde)⁷⁰⁵ chez Figueroa et un type de

⁷⁰¹ LIÑAN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.189.

⁷⁰² SÚAREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.396.

⁷⁰³ SFGDO, 2004, p.42.

⁷⁰⁴ SFGDO, 2004, p.260.

⁷⁰⁵ Au-delà du personnage du prêtre-prospère, la figure de l'*indiano* affleure dans de nombreux textes de la littérature aurisécular. Ainsi dans *La garduña de Sevilla*, Rufina épouse-t-elle Lorenzo de Sarabia, personnage que Castillo Solórzano décrit comme suit : « Paseábala **un agente de los negocios de un perulero**, hombre de más crédito que caudal, acreditado por hombre de verdad en la Casa de Contratación, y con alguna hacienda. (...) Tenía sus puntas de **indiano** en lo guardoso. » Et l'éditeur moderne, Federico Ruiz Morcuerde, de préciser en note de bas de page : «Perulero : El que ha venido desde el reino del Perú a España ; se toma también por el sujeto adinerado. (Diccionario de Aut.) » Il ajoute à la page suivante à propos du substantif *indiano* : «el que vuelve rico de las Indias » ; cf. CASTILLO SOLÓRZANO, [1642], 1957, p. 14-15. L'avarice, induite par Castillo Solórzano grâce à l'adjectif « guardoso », était d'ailleurs elle aussi topique. La recherche de l'enrichissement a, de fait, été

demoiselle, la demoiselle *licenciosa*, dont Liñán y Verdugo propose une représentation éloquente. Il va sans dire que si le lecteur adhère aux portraits dessinés par Figueroa et ses pairs, c'est parce que les personnages correspondent aux préjugés.

Les portraits qui traversent l'espace textuel sont donc tributaires des codes et des préjugés de l'époque mais participent indéniablement de la représentation de la société de l'époque. Cependant, par-delà ce souci de représentation, c'est une mission de dénonciation qui sous-tend l'introduction de ces différents groupes sociaux, une mission qui entre en résonance avec les excursus moraux qu'enserme l'œuvre et qui configure donc un rapport étroit entre principes moraux et récits.

2-2. Les personnages annexes : des messagers de la crise ?

Les rapports entre les excursus moraux et les portraits des personnages annexes sont notamment perceptibles dans les modalités selon lesquelles ceux-ci sont insérés dans l'œuvre. On distingue différents mécanismes d'introduction pour les portraits de ces personnages annexes. Ces différences tiennent aussi aux dimensions des portraits. En effet, un tour d'horizon permet d'observer rapidement que certains personnages annexes sont abordés à travers une allusion rapide au détour d'une des différentes étapes de l'échange ; c'est le cas notamment des laboureurs dont les conditions de vie pénibles sont évoquées très rapidement au début de l'*alivio* X⁷⁰⁶. D'autres, en revanche, donnent lieu à des développements plus conséquents comme le récit consacré au prêtre-poète au début de l'*alivio* III⁷⁰⁷. D'autres encore deviennent locuteurs au sein d'une narration enchâssée : c'est le cas de la duègne dont Don Luis rapporte les propos au cours de son propre récit autobiographique. Certaines figures sont envisagées dans différents passages du texte et de ce fait, leur présentation se dilue tout au long du texte. La représentation des soldats en offre un exemple intéressant puisqu'au-delà du cas particulier (et discutable) que constitue Juan, des allusions aux conditions de vie des soldats mais aussi aux qualités que ceux-ci doivent réunir sont égrainées tout au long de l'œuvre. Ainsi, en trouve-t-on dès l'*alivio* I :

satirisée dans plusieurs *comedias* de Lope où le motif du voyage aux Indes est amplement exploité. C'est le cas notamment dans *La prueba de los amigos* (1604) ou encore dans *El sembrar en buena tierra* (1616). Sur la figure de l'*indiano* chez Lope, cf. MARTÍNEZ TOLENTINO, 2001.

⁷⁰⁶ SFGDO, 2004, p.399.

⁷⁰⁷ SFGDO, 2004, p.106-111.

Los cuerdos aléjanse pocas veces del Cuartel, porque de internarse mucho los españoles en la ciudad se han derivado infinitas desgracias. Todo cuanto hay en este lugar famosísimo entretiene y deleita, en particular la plaza del Castillo, el muelle, Santa Lucía y Chaya, hasta Pie de Gruta, donde está un monasterio de canónigos reglares con una imagen de mucha devoción. **Es cierto que cortas pagas no pueden ministrar largos banquetes; mas, al fin, hechos camaradas y juntos los sueldos, pasan los soldados medianamente su vida.**⁷⁰⁸

La référence à la solde plus que limitée que les soldats percevaient, certes topique, est complétée par des références situées essentiellement dans l'*alivio* V à travers une mise en regard avec le modèle turc⁷⁰⁹. Enfin, les membres de l'armée sont évoqués de manière beaucoup plus tangentielle dans les chapitres VIII⁷¹⁰ et X⁷¹¹. En ce sens, c'est l'ensemble des informations dispersées au gré du texte qui permet de reconstituer les portraits.

Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, les épisodes dans lesquels interviennent les personnages annexes ne donnent pas lieu au déploiement d'une chronologie subtile et efficace. L'absence de lien entre les différents tableaux est en ce sens assez symptomatique dans la mesure où il n'y a pas d'expérience commune à ces personnages annexes. Ces derniers ne se rencontrent jamais. Il n'existe certes pas vraiment non plus de lien entre les quatre locuteurs dont la rencontre est due, sur le plan fictionnel, au hasard. Leur expérience commune tient, en premier lieu, au fait qu'ils se retrouvent à l'occasion du trajet Madrid-Barcelone qui sert de cadre à l'interaction. L'absence de connexion temporelle entre les épisodes où interviennent des personnages annexes est évidente : dans l'absolu, ils pourraient même fonctionner comme des unités indépendantes. Toutefois, leur caractère en quelque sorte autonome fait qu'ils pourraient être retirés de l'espace textuel ou remplacés par d'autres portraits d'apparence similaire sans que cela altère la construction de l'œuvre. En revanche, on a déjà signalé que les éléments spatiaux jouissent d'une plus grande précision dans la mesure où ceux-ci participent de la représentation de l'Espagne et plus particulièrement de la Cour, du premier quart du XVII^e siècle, qui est, de fait, également présentée comme dénominateur commun aux locuteurs⁷¹². Ainsi, le Docteur, évoquant la ville de Valladolid, dans un extrait déjà cité de son récit autobiographique, justifie-t-il la

⁷⁰⁸ SFGDO, 2004, p.33.

⁷⁰⁹ SFGDO, 2004, p.214 et ss.

⁷¹⁰ SFGDO, 2004, p.332 et 333.

⁷¹¹ SFGDO, 2004, p.393.

⁷¹² SFGDO, 2004, p.249.

concision du développement qu'il consacre à la description de cette ville par le statut de *cortesano*⁷¹³ de ces interlocuteurs :

siendo los tres cortesanos, será forzoso haberla visto cuando la honró nuestro Monarca con la asistencia de cinco años⁷¹⁴.

En réalité, dans le cas des personnages annexes, l'élément fédérateur qui assure la cohésion et la cohérence entre ces différents tableaux n'est pas tant le cadre spatio-temporel dans lequel se déroulent les différentes scènes que la dénonciation. Ils ont une fonction déterminante dans l'œuvre dans le sens où ils apportent la preuve des travers de la société de l'époque. Du fait de leur appartenance à une même catégorie sociale, certains portraits se répondent et se complètent. Comme on l'a dit, on distingue néanmoins une préférence pour les questions littéraires et judiciaires mais aussi nobiliaires. De ce fait, il est loisible d'observer que plusieurs personnages viennent illustrer différentes facettes d'une seule et même critique. Ainsi, l'évocation qui est faite de l'introduction des jeunes poètes entre-t-elle indéniablement en résonance avec celui du prêtre-poète. Dans chacun de ces deux cas, comme dans l'ensemble des portraits dressés dans *El Pasajero*, l'évocation des personnages est rattachée au vécu des locuteurs, ce qui leur permet de contextualiser leur expérience mais qui tend aussi indirectement parfois à les y subordonner. Conformément à un artifice, courant à l'époque, et récurrent dans *El Pasajero*, ces tableaux sont présentés comme des expériences personnelles ou comme des expériences qui leur ont été rapportées par un proche. Ainsi, le Docteur revient-il, quelques lignes après cette première description du prêtre, sur le rôle qu'il a eu à jouer dans cette anecdote et se pose en témoin voire en acteur de la scène :

Determinose hiciese **yo**, sin ser de la orden de san Juan, oficio de recebidor, por evitar cualquier ímpetu de risa que se pudiese ofrecer, pareciéndoles la sabría disimular con mayor destreza. **Aceté** el cargo, y llegó la hora en que ostentó con su presencia el tan de veras esperado. **Temblé** al verle tan venerable, entendiendo se había podido engañar quien le pintó de tan donosas colores.⁷¹⁵

Ce court extrait laisse apparaître différentes marques de la première personne ainsi que des verbes d'action ou de réaction qui attestent du protagonisme du Docteur

⁷¹³ Faut-il rappeler que *cortesano* jouit, à l'époque, de polysémie et désigne aussi « el que sigue la Corte, sirviendo al Rey » que « los que tienen bueno y hidalgo termino y honrado trato », COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.243. La Cour, à l'époque, est un espace social mais aussi un espace de culture civilisé.

⁷¹⁴ SFGDO, 2004, p.249.

⁷¹⁵ SFGDO, 2004, p.107.

dans cet épisode. Il n'est toutefois pas exclu que la présence d'un témoin se manifeste de manière beaucoup plus diffuse. Dans ce cas, la focalisation évolue légèrement pour aboutir à une présentation plus générale qui se manifeste plus particulièrement par une utilisation différente des temps. Là où Don Luis et le Docteur employaient les temps du passé pour accréditer le caractère autobiographique et révolu de la scène décrite, dans d'autres portraits, c'est le présent de vérité générale qui est privilégié, comme on peut l'observer, dans cet extrait emprunté au portrait des jeunes auteurs :

No hay en esta vida trance tan penoso como es **la primera introducción y noviciado de un poetilla cómico. Los profesores desta mala secta** o **son** libres y determinados, o tímidos y vergonzosos. Demos que la insolencia de los primeros no haya menester valedores, sino que ellos *proprio motu* se aparecen como san Telmo en la congregación farseril. **Suele el más alentado** proponer al autor le quiere leer una comedia, la más famosa que jamás se representó en teatro. Dice bellezas de la traza, sublima las apariencias, encarama los versos y sube de punto los pasos más apretados de risa, y, quieran o no los circunstancias, comienza con abultada voz y péregrino aliento a publicar su encarecido papel.⁷¹⁶

La construction de ce passage lui confère une portée généralisante. L'expression « la primera introducción y noviciado de un poetilla cómico » annonce d'emblée la situation qui va être décrite dans une démarche qui n'est pas sans évoquer celle des tableaux de mœurs que l'on retrouvera plusieurs années plus tard chez des auteurs tels que Zabaleta. La précision des descriptions chez Figueroa est certes moindre qu'elle ne le sera dans *El día de fiesta por la mañana* mais la tonalité critique et moralisatrice est cependant bien présente chez chacun de ces deux auteurs. De la même manière, les groupes nominaux « los profesores de esta secta » et « el más alentado » participent également de ce caractère très généralisant même si la deuxième expression suppose un effort de sélection au sein du groupe. Enfin, l'utilisation du verbe d'habitude *soler* joue une fonction analogue. A travers ce passage, ce sont donc les rouages de représentation d'une situation donnée qui sont mis en évidence.

Dans le cas du prêtre-poète, une série d'éléments participent de la vraisemblance de la narration et tendent, au-delà de l'indéniable représentativité de ce personnage, à assurer la crédibilité du récit du Docteur. Outre les détails fournis dans le texte à propos des attributs classiques du prêtre prospère, d'autres informations, telles que les indications sur son âge contribuent à la cohérence de la narration :

Pasaban sus años de sesenta (...) ⁷¹⁷.

⁷¹⁶ SFGDO, 2004, p.102.

⁷¹⁷ SFGDO, 2004, p.106.

C'est un phénomène encore plus perceptible à travers une autre caractéristique du récit. En effet, les données relatives à la nature et au contenu de ses compositions jouent une fonction analogue dans la mesure où on retrouve également des traits topiques dans le type d'œuvres que compose le prêtre-poète :

DOCTOR. (...) dijo había compuesto un libro de proverbios, de quien cada uno era una joya preciosísima, dignos todos de tenerlos depositados perpetuamente en el archivo de la memoria. Prosiguió con que asimismo había escrito **ocho mil octavas sobre un caso portentoso sucedido en su encomienda**, que por ser ejemplar y digno de llegar a noticia de todos, le quería imprimir **con título de *Poema Antártico***.⁷¹⁸

Ce procédé atteint d'ailleurs son point culminant à travers la retranscription de l'une de ses compositions :

Una mala mujer canta mi pluma
que con medio asador mató al marido;
por celos fue, de celos fue la suma;
que celos día y noche le ha pedido.
Porque el tiempo malvado no consuma
historia tal, y salga del olvido,
quiero en este volumen escribirla;
deme atención el que quisiera oírla⁷¹⁹.

Les compositions du prêtre-poète reflètent ce qu'il est : son portrait est complété par ses œuvres qui renvoient, elles aussi, à des topiques à l'instar de la caractérisation physique du personnage et de son parcours. Son comportement et ses compositions sont en conformité avec le portrait que le Docteur a souhaité dresser de lui. En réalité, la caractérisation du prêtre-poète s'alimente d'un double substrat : ainsi, réunit-il certains traits propres au prêtre-prospère et d'autres éléments qui sont, quant à eux, caractéristiques du piètre écrivain. Or, comme l'a montré Gonzalo Sobejano au début des années 70⁷²⁰, cette seconde influence ne commence à se manifester de manière réellement prégnante que dans les textes narratifs du XVII^e siècle, plus particulièrement à travers le portrait du *mal poeta de comedias* :

La figura del poeta ridículo surge, a mi entender, fomentada principalmente por tres instancias: la ironía erasmiana en torno a la universal locura, el auge de la poética clásica que dicta normas sobre el buen arte de componer y, en fin, el desarrollo del arte nuevo de hacer comedias como una práctica que, infringiendo aquellas normas, permite libertades peligrosas al ingenio viciado. Si se considera que los dos últimos procesos tienen lugar hacia fines del siglo XVI, resulta consecuente que la figura del mal poeta

⁷¹⁸ SFGDO, 2004, p.107.

⁷¹⁹ SFGDO, 2004, p.108.

⁷²⁰ SOBEJANO, 1973.

(casi siempre poeta de comedias) aparezca por primera vez, salvo error mío, en el umbral del siglo inmediato⁷²¹.

En ce sens, le texte figuéroen fait preuve d'une originalité indéniable mais offre aussi une nouvelle déclinaison de l'écriture de l'« entre-deux » en associant deux figures archétypales. C'est cette association qui permet d'ailleurs de résoudre l'apparente contradiction entre la prospérité du prêtre, son apparence soignée et son statut de mauvais auteur. En effet, si l'on excepte le cas de *La Adjunta al Parnaso*, le mauvais poète est généralement pauvre. En ce sens, la mise en regard des textes de Figueroa et de Cervantès permet d'observer d'indéniables correspondances :

Sucedió, pues, que, saliendo una mañana del monesterio de Atocha, se llegó a mí un mancebo, al parecer de veinte y cuatro años, poco más o menos, todo limpio, todo aseado y todo crujiendo gorgaranes; pero con un cuello tan grande y tan almidonado, que creí que para llevarle fueran menester los hombros de otro Adlante. Hijos deste cuello eran dos puños chatos, que, comenzando de las muñecas, subían y trepaban por las canillas del brazo arriba, que parecía que iban a dar asalto a las barbas. No he visto yo yedra tan codiciosa de subir desde el pie de la muralla donde se arrima hasta las almenas, como el ahínco que llevaban estos puños a ir a darse de puñadas con los codos. Finalmente, la exorbitancia del cuello y puños era tal, que en el cuello se escondía y sepultaba el rostro y en los puños los brazos.⁷²²

Si le cas cervantin a une tenue plus ostentatoire que son homologue figuéroen, ce dernier n'en a pas moins une apparence aisée :

El vestido era todo de paño, punto menos de límiste, perpetuo bonete y guantes, con todo lo demás de que se compone un reverendo en Cristo muy cabal. Pasaban sus años de sesenta, y prometo engañara su aspecto pomposo al lince más penetrador de figuras⁷²³.

En dépit de cette aisance financière, le prêtre figuéroen coïncide globalement avec le modèle défini par Gonzalo Sobejano :

En este sentido, el poeta es una *figura o figurón*: viste descuidado, pasa hambre, escribe versos abominables, aspira a un estreno o a un premio, urde fábulas dislocadas, etc. Se presenta a esta figura, como a otras, para hacer reír (...) ⁷²⁴.

Les réactions outragées du poète en herbe face au peu de reconnaissance qu'affiche son auditoire est, de fait, un autre point commun que l'on retrouve dans le récit du prêtre-poète :

Aquí fue Troya. Dispararon todos a la par, cesando todo artificio y enfrenamiento. Dejó atónito al buen varón el no esperado suceso, y después

⁷²¹ SOBEJANO, 1973.

⁷²² CERVANTES, *Ad. al P.*, [1614], 1973, p. 179.

⁷²³ SFGDO, 2004, p.106.

⁷²⁴ SOBEJANO, 1973.

de estar un rato mudo, como ignorando lo que podía decir, se levantó de la silla en extremo colérico, culpando su ligereza en haber querido hacer participante de sus concetos a gente tan moza, de tan poca experiencia, de tan verde discurso.⁷²⁵

Mais le cas qui vient d'être étudié n'est pas le seul récit qui convoque l'image du *mal poeta* puisqu'on en trouve également une variante sous les traits d'un *poeta de comedias* quelques pages auparavant ; en ce sens, le recours dans cet extrait à l'expression « mal poeta » est tout à fait révélatrice :

Revientan por decirle que es un impertinente, un tonto, y, en fin, **un mal poeta**; mas enfrénalos al punto el temor de la imaginada cicatriz en el rostro, o la memoria tremenda del bosque trasladado a sus espaldas.⁷²⁶

Ces deux portraits trouvent naturellement leur place dans *El Pasajero* dans la mesure où ils entrent tous deux en résonance avec les leçons de préceptive littéraire formulées par le Docteur : outre les aspects théoriques développés par le *letrado*, ces récits offrent en filigrane une lecture de ce qu'il convient de faire, à travers des éléments validés cette fois-ci par l'expérience : le texte figuéroen, à l'instar de bien des textes narratifs du début du XVII^e, fait donc glisser la préceptive littéraire vers le domaine de la fiction⁷²⁷. À ce titre, le choix même des *octavas* comme compositions poétiques essentielles du prêtre-poète, outre leur présence récurrente dans la caractérisation du *mal poeta*⁷²⁸, n'est probablement pas non plus tout à fait anodin. Peut-être faut-il y voir une référence à des compositions poétiques également écrites en *octavas*, telles que *La Dragontea* de Lope. Cette interprétation semble d'autant plus séduisante que la critique des *autores de comedias* chez Figueroa constitue, on le sait, une attaque en règle contre Lope et sa *comedia nueva*. La présence de ces éléments contraste avec la portée très

⁷²⁵ SFGDO, 2004, p.109.

⁷²⁶ SFGDO, 2004, p.104.

⁷²⁷ SOBEJANO, 1973 : « Pastores moros en Luján, animales parlantes en Quevedo, cardenales de morado en Cervantes, o soldados griegos y dueñas troyanas en Vélez: siempre se trata de un dislate inventivo que contrasta con ingenuas precisiones en obediencia al decoro (informarse por los cautivos, usar animales gárrulos, consultar el ceremonial romano, derribar calles o fabricar dueñas de pasta). Y siempre se trata de burlarse, por tales medios, de ciertas cualidades de la comedia nueva contrarias a los preceptos clásicos: invención desaforada, exceso de aparato y de figuras, longitud del proceso dramático, veros malos, asuntos descomunales de materia pastoril, morisca, caballeresca, hagiográfica, arcaica o exótica. Se da aquí un caso más de aquella tendencia de los españoles, notada por Menéndez Pidal, a imprimir a la crítica literaria la forma de una ficción.»

⁷²⁸ Les compositions du célèbre prêtre-poète de Majadahonda que rencontre Pablos dans le deuxième chapitre du Livre II de *El Buscón* en apportent la preuve irréfutable : « oya V. Md. un pedacito de un librito que tengo hecho a las once mil vírgenes adonde a cada una he compuesto cincuenta octavas, cosa rica. Yo, por excusarme de oír tanto millón de octavas, le supliqué que no me dijese cosa a lo divino. Y así, me comenzó a recitar una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalén. Decíame: Hícela en dos días, y este es el borrador. » QUEVEDO, [1626], 2007, p.179-180.

générale des vocables en relation avec le domaine littéraire (« su encarecido papel »⁷²⁹, « comedias »⁷³⁰, « los farsantes »⁷³¹) qui sont employés dans le cas des jeunes poètes. Toutefois, ces deux portraits entrent indéniablement en résonance car ils mobilisent des mécanismes semblables. C'est en ce sens que le rapprochement avec le concept de *figura*, emprunté à Christophe Couderc et déjà mentionné plus haut dans ce travail, s'avère particulièrement éclairant dans la mesure où celui-ci, à l'instar des personnages de Figueroa, est amplement conditionné par le *decoro* ainsi que l'explique l'hispaniste français :

El decoro moral tiene que ver con la relación establecida entre la ficción representada y el público que asiste a esta representación, y, como observa Arellano, es susceptible de variaciones y de evoluciones, pues se explica en última instancia por el gusto del público, gusto cambiante y que acota el campo de lo aceptable, el la ficción desde el punto de vista moral. Más interesante nos es el decoro interno, o dramático, es decir la coherencia interna del personaje, entendida como una relación de conveniencia entre su discurso y sus actos, por una parte, y su condición (social) por otra: dicha conveniencia define modelos previos de caracterización, a los que el personaje tiene que conformarse.⁷³²

Certains rapprochements peuvent être établis assez aisément du fait de l'importance de la thématique du rire dans chacun de ces deux récits. En effet, les compositions des deux personnages suscitent l'amusement de leur entourage, comme l'atteste notamment ce passage du portrait des jeunes poètes :

Báñanse en tanto los oyentes, como dicen, en agua rosada: písanse los pies, danse codazos, y riyéndose con demasía de la figura, piensa el relator nace aquel exceso de risa de la graciosidad de sus dichos, y aumenta con la propia notablemente la ajena⁷³³.

La thématique du rire se manifeste de façon encore plus prégnante dans le cas du prêtre-poète qui est la risée de son public en diverses occasions :

Con esto, se fue desabridísimo, quedando con su ausencia libre todo cristiano para poder celebrar y reír lo visto y oído⁷³⁴.

Aquí fue Troya. Dispararon todos a la par, cesando todo artificio y enfrenamiento⁷³⁵.

⁷²⁹ SFGDO, 2004, p.102.

⁷³⁰ SFGDO, 2004, p.103.

⁷³¹ SFGDO, 2004, p.104.

⁷³² COUDERC, 2006, p.34.

⁷³³ SFGDO, 2004, p.102.

⁷³⁴ SFGDO, 2004, p.109.

⁷³⁵ SFGDO, 2004, p.109.

Ces deux extraits permettent d'observer une véritable gradation dans l'hilarité des interlocuteurs du prêtre prospère que traduit notamment l'expression très courante au théâtre notamment « Aquí fue Troya »⁷³⁶ qui contribue au caractère emphatique du récit.

La complémentarité entre le cas des jeunes poètes et celui du prêtre passe également par l'évocation commune d'une forme de présomption dont le champ lexical occupe une place importante dans chacun des deux portraits. On peut, à ce titre, commenter un passage éloquent du portrait des jeunes poètes⁷³⁷ :

Dice bellezas de la traza, sublima las apariencias, encarama los versos y sube de punto los pasos más apretados de risa, y, quieran o no los circunstancias, comienza con abultada voz y pégrino aliento a publicar su encarecido papel⁷³⁸.

Le sémantisme d'intensité croissante des verbes « decir », « sublimar », « encaramar » et « subir de punto » est représentatif de l'orgueil que nourrit le jeune poète pour ses compositions. Ce trait se manifeste également chez le prêtre de manière évidente dès les premières lignes. Le début du récit est certes consacré à sa description physique mais lorsque le Docteur rend compte pour la première fois de ses déclarations, ce trait distinctif est mis en relief. Autrement dit, textuellement, dès sa première prise de parole, le personnage est ancré dans une forme d'orgueil :

Significó le había traído a Madrid más el deseo de tratar con hombres de buenas letras que **otras cualesquier pretensiones, no obstante tuviese muchos servicios en que fundarlas**⁷³⁹.

La grandiloquence affichée par le prêtre ne se dément pas dans la suite du récit et s'intensifie plutôt lorsque sont rapportés, au style indirect, les propos qu'il tient au sujet des œuvres dont il est l'auteur :

(...) juzgaba habían de ser **utilísimos** al mundo para **todo** género de estados⁷⁴⁰.

Para el aprovechamiento, pues, **no sólo de las almas comprendidas en su jurisdicción, sino de cuantas viven en diferentes reinos y provincias**, dijo había compuesto un libro de proverbios, de quien

⁷³⁶ Cette expression qui trouve son origine dans l'*Enéide* était, on le sait, communément employée pour indiquer le dénouement malheureux d'un événement.

⁷³⁷ Il ne s'agit pas là d'une citation isolée car ce même extrait mobilise d'autres expressions qui attestent du processus d'autovalorisation qu'affichent certains jeunes poètes : l'énoncé « ellos *proprio motu* se aparecen como san Telmo en la congregación farseril » de même que la proposition « menudea las alabanzas » s'insèrent aussi dans ce mécanisme d'autopromotion ; SFGDO, 2004, p.102.

⁷³⁸ SFGDO, 2004, p.102.

⁷³⁹ SFGDO, 2004, p.106.

⁷⁴⁰ SFGDO, 2004, p.106.

cada uno era **una joya preciosísima**, dignos **todos** de tenerlos depositados **perpetuamente** en el archivo de la memoria⁷⁴¹.

Ces deux citations sont révélatrices par l'emploi qui y est fait de formes superlatives appliquées à des adjectifs qui possèdent des sèmes à connotation positive (« utilísimos », « preciosísima ») mais aussi dans l'emploi d'expressions qui disent la complétude (« todo », « todos », « cuantas ») et l'éternité (« perpetuamente »). À noter que l'insistance sur le caractère mémorable de ses compositions trouve un écho dans deux autres extraits du récit :

Diera una ciudad por acordarme de todas; mas solamente podré recitar la primera, que, por haberle puesto cierta objeción, la repetí más veces, hasta que **se me quedó en la memoria**.⁷⁴²

Ce commentaire du Docteur, fait à plusieurs années de distance des événements relatés, prouve que les ambitions du prêtre ne seront pas satisfaites, un dénouement dont augurerait également la réaction de ses pairs :

Respondiósele no había lugar, porque ordenaba el Consejo se **depositasen en el archivo de aquel oficio para siempre**.⁷⁴³

Les similitudes de construction entre les deux expressions « dignos todos de tenerlos depositados perpetuamente en el archivo de la memoria » /VS/ « ordenaba el Consejo depositasen en el archivo de aquel oficio para siempre » sont évidentes. De fait, la place qu'occupent ces deux expressions dans l'espace textuel fait que le récit semble s'ouvrir et se fermer sur lui-même. Comme on l'a dit, la première occurrence se situe, dans les premières lignes du récit, alors que la deuxième se trouve quelques lignes seulement avant sa conclusion. Cette construction en miroir rend plus éloquent encore le décalage entre les ambitions du prêtre et le résultat obtenu.

Si les deux portraits reflètent un même travers, les jeunes poètes, à la différence du prêtre, sont présentés davantage comme des victimes au moyen d'une métaphore animale assez conventionnelle :

Comienza, pues, el pobre corderillo a recitar su maraña en medio de tantos lobos. Terribles son los actos públicos.⁷⁴⁴

L'association convenue à l'image de l'agneau témoigne d'une certaine compassion qui se traduit également textuellement par l'emploi du diminutif « -illo » et

⁷⁴¹ SFGDO, 2004, p.107.

⁷⁴² SFGDO, 2004, p.108.

⁷⁴³ SFGDO, 2004, p.110.

⁷⁴⁴ SFGDO, 2004, p.103.

de l'adjectif « pobre ». Il s'agit là d'autant d'éléments qui contrastent nettement avec le groupe nominal « tantos lobos ». La miséricorde évoquée dans ce premier portrait est d'ailleurs aux antipodes du comportement adopté à l'égard du prêtre qui semble peu enclin au désabusement :

MAESTRO. (...) A ira me provoca la ceguera de ese buen anciano, y **confieso** no tuviera flema para esperarle más, sino **que con toda brevedad le representara un justo desengaño.**⁷⁴⁵

DOCTOR (...) **por ningún modo me atreví a su desengaño**, porque le vi con determinación, no sólo de injuriarme, sino aun de ponerme las manos si lo intentara.⁷⁴⁶

DOCTOR. No pareció más, ni puedo imaginar se ausentase de corrido; porque profesaba ser tan entero, tan pertinaz, y era tan grande la satisfacción que tenía de sus cosas, que **muriera mil veces en su obstinación antes que desengañarse y reducirse un punto.**⁷⁴⁷

Il convient de préciser un dernier point sur les connexions qui existent entre ces deux portraits. Il a déjà été signalé que le discours sur les jeunes poètes s'inscrivait dans une démarche plus générale que le récit consacré au prêtre-poète qui mettait en scène un exemple particulier. Néanmoins, le recours à un cas précis n'ôte rien à la portée généralisante de ce portrait. Ainsi, Isidro conclut-il sur ce récit en insistant sur le fait que le prêtre du Nouveau-Monde n'est pas un cas isolé. Cette intervention réaffirme donc son statut d'échantillon d'un groupe :

Acuérdaseme ahora no haber sido solo en el mundo este sujeto en seguir temas proverbiales⁷⁴⁸.

C'est sa prédilection pour la publication d'ouvrages à thématique proverbiale qui en fait un membre d'un autre groupe ici.

La confrontation de ces deux portraits laisse donc apparaître d'indéniables similitudes et confirme l'idée que tous deux se répondent pour proposer une vision plus complète des hommes de lettres de l'époque, configurant en quelque sorte un discours polyphonique symptomatique de l'évolution naissante vers le roman⁷⁴⁹. À noter que ce n'est pas là un phénomène exclusif de la représentation des personnages annexes mais concerne une grande partie des personnages qui constituent la matière de la conversation. En effet, l'étude onomastique a préalablement permis d'établir des

⁷⁴⁵ SFGDO, 2004, p.108.

⁷⁴⁶ SFGDO, 2004, p.109.

⁷⁴⁷ SFGDO, 2004, p.111.

⁷⁴⁸ SFGDO, 2004, p.111.

⁷⁴⁹ BAKHTINE, 1970.

parallèles entre des personnages tels que Doña Petronila et la Meléndez, entre Bernardino et Juan ou encore entre Celia et Jacinta⁷⁵⁰. La suite de ce travail ne se propose d'ailleurs pas d'infirmer cette théorie mais bien de montrer qu'elle s'applique également aux sujets parlants dont certaines caractéristiques trouvent un écho dans les portraits des personnages annexes. Ainsi, le phénomène qui vient d'être analysé à partir des portraits des hommes de lettres pourrait également être étudié à travers la mise en regard des extraits consacrés aux représentants de la Justice. Ces correspondances ne sont néanmoins pas traitées ici car elles seront reprises plus loin⁷⁵¹.

À l'instar de certains lieux évoqués par les personnages, les personnages annexes sont importants pour leur pouvoir d'évocation ; la plupart d'entre eux sont des figures récurrentes non seulement de la société mais aussi de la littérature de l'époque. De fait, le plus souvent, ces personnages annexes sont décrits avec leurs attributs habituels. Leur pouvoir d'évocation les érige, en quelque sorte, en outils mis au service de la mission de la dénonciation. Leur fonction de messagers de la crise n'ôte rien au minutieux travail d'écriture et de construction élaboré dans l'espace textuel. Cette élaboration littéraire est d'ailleurs également perceptible dans les autres personnages qui constituent la matière de l'échange.

3. LES AUTRES PERSONNAGES, MATIERE DE L'ECHANGE

Les autres personnages qui constituent la matière de l'échange sont regroupés dans deux grands ensembles. Le premier ensemble réunit des narrations qui mettent en scène les héros de contes traditionnels. Les personnages qui figurent dans le second groupe ne relèvent pas du folklore. Il s'agit, au contraire, de personnages historiques, ayant donc réellement existé, et qui se voient transposés au plan de la fiction. Ces personnages sont clairement identifiés en tant que tels comme l'atteste le fait qu'ils

⁷⁵⁰ Il convient de rappeler que le texte mobilise à la fois des prénoms référentiels (Bernardino, Juan) en concomitance avec des prénoms aux accents littéraires plus marqués comme Celia notamment. Cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre II, « A. Les personnages, matière de l'échange », « 1.2. Onomastique des personnages », p.216 et ss.

⁷⁵¹ Dans le dernier chapitre de cette deuxième partie, on reviendra sur les connexions entre les portraits des différents personnages ; cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre III, « L'« entre-deux » appliqué aux personnages ». Le cas de la Justice et de ses représentants sera, quant à lui, développé dans la troisième partie de cette étude ; cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre II, « B. « Entre-deux » ... ou plus : vers un discours polyphonique ? », « 2. La critique de la Justice à l'aune de différents points de vue », p.417 et ss.

soient explicitement nommés : c'est le cas par exemple du conquistador Hernán Cortés. Outre ces personnages, sont également intégrés dans cet ensemble des personnages qui, quant à eux, ne sont pas forcément passés à la postérité. Toutefois, ceux-ci bénéficient d'un traitement particulièrement minutieux et la façon dont ils sont caractérisés dans le texte les rendait certainement identifiables pour le lecteur de l'époque.

La confrontation de ces deux grands ensembles permet de déceler un effort de codification dans le traitement qui révèle, une fois de plus, l'importance que joue la notion d'intertextualité dans la composition de *El Pasajero*. Les contes qui figurent dans l'œuvre coïncident avec la caractérisation topique des personnages. Leur intégration dans l'espace textuel s'insère dans un processus de création qui est assuré à partir d'éléments folkloriques et qui constitue une des différentes formes d'intertextualité déployées dans *El Pasajero*. L'espace textuel figuéroen se caractérise par l'introduction de onze contes qui se répartissent comme suit ⁷⁵² :

- Trois *cuentos de calvos* (*alivio* V, p.205-207)
 - « El calvo, calvo »
 - « Aquello digo »
 - « El sombrero y el artificio »
- Un conte sur la pauvreté (*alivio* VI, p.234)
 - « Falta pan »
- Un *cuento de hombre pequeño* (*alivio* VI, p.241)
 - « El maridillo menudo »
- Deux *cuentos de animales*
 - « Le engordo con industria » (*alivio* VI, p.256-257)
 - « La gallina cuidadosa » (*alivio* IX, p.353)
- Divers
 - « Ándese así » (*alivio* VIII, p.332)
 - « ¿Cebolla a mí? » (*alivio* IX, p.344)
 - « El jarro bajo la capa » (*alivio* IX, p.348)
 - « Perdónote por Jesucristo » (*alivio* IX, p.351)

Une partie conséquente de ces contes met en scène des personnages traditionnellement satirisés comme les chauves ou les hommes de petite taille. Le conte « Aquello digo » constitue, en ce sens, un exemple intéressant dans la mesure où le personnage du chauve voit son potentiel comique accentué par son statut de médecin qui fait partie des

⁷⁵² Les contes populaires intercalés dans *El Pasajero* ne possèdent pas de titre. Dans un souci de lisibilité, les titres employés sont ceux qui leur ont été attribués par Carmen Hernández Valcárcel dans son étude consacrée au conte espagnol au XVIIe siècle. HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, 2002, p.19.

professions amplement exploitées dans le folklore comme dans la littérature de l'époque. Le père du Maître, lui-même médecin de profession, coïncide d'ailleurs totalement avec la représentation habituelle du personnel médical. Autrement dit, conformément à une pratique courante à l'époque, le conte « Aquello digo » fait intervenir un personnage qui cumule, en quelque sorte, les traits qui se prêtent à la satire. De la même manière, le conte « Le engordo con industria » s'inscrit dans la tradition des contes d'animaux dans lesquels intervient un âne et dont on retrouve la trace notamment chez Timoneda dans le conte 77 « ¿Por qué se dijo ? : ¡Qué ! ¿Más crédito tiene el asno que yo ? ». Le cadre même de l'insertion de ces contes est en conformité avec les usages littéraires propres au XVII^e siècle espagnol :

El signo que define el siglo XVI en lo concerniente al cuento es la proliferación de colecciones y géneros afines (misceláneas, diálogos, etc.) el interés por el cuento como género auxiliar, pero autosuficiente en sí mismo, mientras que en el siglo XVII el cuento sigue viviendo generalmente engastado en géneros de ficción o costumbristas⁷⁵³.

Toutefois, les portraits très codifiés que Figueroa met à profit dans l'espace textuel sont placés au service d'une création littéraire nouvelle, comme le signale de manière très pertinente Carmen Hernández Valcárcel :

No obstante, aunque algunos temas del libro evocan los asuntos de cuentos muy difundidos, los cuentos y anécdotas intercalados no son populares sino originales, aunque no carecen de un aire chistoso que los emparenta con los cuentecillos al uso en su época. Sus personajes son tradicionales (niñas y viejas, viejo enamorado, calvos, hombres pequeños o miserables, pobres, apocados, simples), pero Figueroa narra con ellos anécdotas que no se encuentran en las colecciones habituales, saliéndose claramente del círculo de influencias habitual en la época⁷⁵⁴.

Le cas du conte de l'âne offre là encore une illustration intéressante de ce phénomène. Depuis les travaux pionniers de Monique Joly, on sait que l'âne, dans les bourles de l'époque, est souvent l'animal que l'on fait manger à un adversaire pour se moquer de lui⁷⁵⁵. Or, chez Figueroa, dans *El Pasajero*⁷⁵⁶, l'âne n'est pas entendu comme aliment ; il est plutôt même affamé. Mais il y a bien plus encore. Dans le bestiaire, somme toute assez restreint que présente le texte figuéroen, l'âne est l'animal qui

⁷⁵³ HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, 2002, p.121.

⁷⁵⁴ HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, 2002, p.103.

⁷⁵⁵ Monique Joly traite amplement la question de l'onophagie dans sa thèse sur la bourle ; cf. JOLY, 1986, p. 355-362.

⁷⁵⁶ Si dans *El Pasajero*, l'âne n'est pas présenté comme un aliment, c'est un motif qui apparaît néanmoins dans la traduction réalisée par Figueroa de la *Piazza Universale* puisque reprenant assez fidèlement l'hypotexte garzonien qui citait d'ailleurs lui-même Mexía, Figueroa écrit : « Los Flamencos en los banquetes hechos por gran fiesta dan carne de asnillo, como cuenta Pedro Mejía. » SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2006, p.463.

revient le plus fréquemment. En ce sens, il est remarquable que Figueroa exploite de multiples ressorts lexicaux pour se référer à cet animal qui est nommé, tour à tour, « asno », « burro », « borrico », « pollino ». Il ne semble d'ailleurs pas excessif d'affirmer que cette forte présence textuelle de l'âne tient aussi au fort potentiel d'intertextualité dont jouit cet animal puisqu'il permet de convoquer à la fois une dimension folklorique mais aussi une dimension littéraire plus classique. En effet, par son entremise c'est aussi le célèbre texte d'Apulée, *L'Âne d'Or*, qui à l'instar de *El Pasajero* se présente sous une forme dialoguée, qui est convoqué. Une telle interprétation est d'autant plus tentante que le texte lui-même semble revendiquer cette filiation dans deux allusions à Apulée qui se situent à quelques pages de distance seulement :

Citation n°1 :

Tenía por imposible esto de andar a pie, para cuyo remedio compré **uno de aquellos en quien tan de buena gana se transformó Apuleyo**, de gentil presencia, mas de docientos de porte. Este animalito de bendición había de ir en resguardo para aliviar el quebrantamiento del hermano peregrino las veces que fuese menester.⁷⁵⁷

Citation n°2 :

Fuéronse, y yo como un ave partí a visitar **mi Apuleyo**. Regocijose con mi vista, y mostrolo con medio rebuzno y con las orejitas muy tiesas y puntiagudas; que éramos ya grandes camaradas. Fue refocilado con el suplemento de otro cuartillo, sin el que en llegando recibió su cuerpo, si fue verdadera la relación del mesonero.⁷⁵⁸

Il est en ce sens particulièrement symptomatique que l'animal fasse son entrée dans l'espace textuel par l'utilisation de la formule périphrastique : « uno de aquellos en quien tan de buena gana se transformó Apuleyo », là où aurait pu tout simplement être employé l'un des termes génériques cités plus haut. De fait, le conte « Le engordo... etc. » se situe dans une espèce d'« entre-deux » textuel mais aussi intertextuel dans la mesure où les références à Apulée semblent encadrer ce conte folklorique mais encadrent aussi le récit du pèlerinage avorté du Docteur. La présence de l'animal se manifeste certes au début de l'itinérance du Docteur comme on peut l'observer aisément dans la citation ci-dessus (*cf.* citation n°1) mais il en est à nouveau question au moment du dénouement prématuré que connaît son pèlerinage :

⁷⁵⁷ SFGDO, 2004, p.253.

⁷⁵⁸ SFGDO, 2004, p.261.

DOCTOR. (...) Consideré después debía abrazar el advertimiento de aquel señor, como tan conveniente, y así, **puesto en orden mi pollino**, torné a desandar lo andado, encaminándome a Valladolid.

MAESTRO. Cortísimo viaje para tanta prevención, sí bien acertado el mudar propósito, por lo que alegó el Duque.⁷⁵⁹

Outre sa fonction première de variété et de divertissement, le conte de l'âne semble, dès lors, s'intégrer dans une macro-structure qui participe de la cohérence de l'œuvre.

En élaborant des versions nouvelles de contes populaires, le texte figuéroen propose une autre manifestation de sa performativité du texte. Il réaffirme aussi son statut de laboratoire d'expérimentation dans le sens où il semble offrir, dans *El Pasajero*, un condensé de tout ce qui se fait en littérature à l'époque mais en inscrivant toujours cette traduction dans une production qui se veut également originale.

Cette exploitation intertextuelle est d'ailleurs également observable dans le traitement qui est proposé de certains personnages historiques. En effet, on l'a dit, certains personnages évoqués dans le texte ont joui d'une existence réelle. Certains sont utilisés comme référents d'une époque dorée passée et regrettée. C'est le cas notamment d'Hernán Cortés dont la conduite exemplaire avec les hommes d'Eglise est célébrée dans l'*alivio IX* :

Ya es común y sabida de los más, a este propósito, la ejemplar y cristiana costumbre de aquel valeroso español Hernando Cortés, milagroso conquistador de México. Arrojábase del caballo en encontrando algún sacerdote, y prostrado a sus pies, besaba sus vestidos. Dejaba con la frecuencia desta sumisión y humildad atónitos a los indios, y sobremanera obedientes y devotos de tales hombres, a quien tenían por deidades.⁷⁶⁰

L'on peut peut-être voir dans cet extrait⁷⁶¹ une réécriture d'un passage de *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, dans la mesure où celui-ci présente des événements assez analogues. Quel que soit le degré d'influence de la chronique de Díaz del Castillo sur le texte figuéroen, il est indéniable que l'apologie du conquistador trouve un écho dans toute une veine de la littérature aurisécularaire qui s'attachait à chanter ses louanges, mais aussi celles de ses pairs, ainsi que le signale Helena Franco Carcedo :

Hay otros ejemplos de este tipo de composición prosística de alabanza, como el Elogio al Duque de Medina-Sidoma, el Panegírico a Antequera, del antequerano y coetáneo de Gabriel Lobo Laso de la Vega, Pedro Espinosa (1578-1650), quien obtuvo asimismo la aprobación de Lope

⁷⁵⁹ SFGDO, 2004, p.261.

⁷⁶⁰ SFGDO, 2004, p.377.

⁷⁶¹ SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988; cf. n.133 p.615.

de Vega en su Laurel de Apolo, o las Elegías de Varones Ilustres de Indias (1589) de Juan Castellanos, del que inserta un fragmento Gabriel Lobo en el epílogo al Elogio de Cortés.⁷⁶²

Figuerola, on le sait, nourrissait un indéniable intérêt pour ce type d'ouvrages puisqu'il s'y est lui-même adonné dans son panégyrique de don García Hurtado de Mendoza. Un phénomène plus intéressant à notre sens se développe à travers l'évocation de ces personnages historiques dans les narrations autobiographiques des personnages. Certains sont cités de façon assez anecdotique comme on l'observe dans l'évocation à laquelle donne lieu l'exposé du jeune étudiant qui conseille le Maître sur la conduite à tenir à Alcalá :

Di comisión para que en cualquier precio se me buscasse una espada a prueba de todo golpazo, que reconociese por dueño alguno de los más famosos forjadores, como de **los Sahagunes, de Tomás de Ayala, Miguel Cantero, Sebastián Hernández, Ortuño de Aguirre**, y otros así. Halláronmela, en fin, de las del buen viejo Sahagún, gloria de la espadería.⁷⁶³

Là encore, l'allusion à ces hommes déploie une forme d'intertextualité puisqu'on les retrouve dans des termes très voisins dans *Plaza Universal* à travers un extrait qui fait précisément partie des ajouts apportés par Figuerola à l'original de Garzoni :

Solamente los Españoles impacientes, y coléricos, así en esto como en todo lo demás, dividieron en cuatro o cinco partes la operación y fatiga desta arma. La primera toca al forjador, en cuyo ministerio hubo, y hay hoy en nuestra patria los mejores artífices del mundo, como entre otros **Sahagún con sus tres hijos, Luis, Juan, y Alonso**, Juan de la Horta, **Tomás de Ayala, Miguel Cantero, Sebastián Hernández, Ortuño de Aguirre**, Juan Martínez, Francisco Ruiz, Gonzalo Simón, Lope Aguado, Adrián Zafra, Maese Domingo, Domingo Rodríguez, Pedro de Orozco, Pedro de Archiga, sin otros Aragoneses, Valencianos, y Mallorquines⁷⁶⁴.

Il semble nécessaire de faire remarquer que l'extrait de *Plaza Universal* est présenté sous une version écourtée qui tient à l'intentionnalité différente de ce texte par rapport à *El Pasajero*. L'ordre des noms n'est, pour ainsi dire, pas altéré. Au-delà de ce phénomène intertextuel, ces références sont intéressantes du point de vue de leur pouvoir d'évocation. Il est toutefois indispensable de souligner comment cette allusion assez classique à des grands noms de la discipline est réexploitée afin d'alimenter la biographie fictionnelle des personnages réaffirmant la prégnance de l'« entre-deux » dans *El Pasajero*. Certains des personnages d'inspiration historique, au contraire,

⁷⁶² FRANCO CARCEDO, 1994, p.122.

⁷⁶³ SFGDO, 2004, p.123.

⁷⁶⁴ SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2006, p.678.

jouissent d'un véritable protagonisme dans le vécu des personnages. C'est le cas du Duc d'Albuquerque à qui le Docteur doit sa libération après son altercation avec un muletier à Cuéllar :

Procurando audiencia del duque de Albuquerque (cuya era la villa), no halló lugar, por estar ocupado. Mientras esperaba, vio salir a su hijo segundo, don Diego de la Cueva, mancebo de singulares dotes. Informole de lo sucedido. Agravó el rigor del licenciado, y puso mucho de su casa en mi favor, pintando como quien trataba de aficionar.⁷⁶⁵

Toutefois, l'absence de documents attestant de la relation entre les deux hommes nous contraint à envisager cette anecdote du point de vue de la fiction à la différence d'autres épisodes du récit du Docteur.

L'« entre-deux » entre codification et création personnelle se manifeste aussi à travers des personnages qui ne sont pas explicitement nommés dans l'espace textuel mais dont on peut supposer qu'ils ont réellement existé et qui viennent notamment enrichir les portraits des personnages annexes. Le portrait du prêtre-poète est en ce sens une fois de plus intéressant dans la mesure où l'évocation d'un personnage qui se définit par son statut de membre d'une catégorie finit par déboucher sur le portrait de quelqu'un qui aurait réellement existé. Dans ce cas-là, le texte propose réellement un portrait individualisé, aux antipodes du personnage type dans la mesure où le narrateur crée une trajectoire propre à ce personnage :

Acuérdaseme ahora no haber sido solo en el mundo ese sujeto en seguir temas proverbiales. Madrid ha tenido y tiene muchos, cuyos desvelos no se ocupan en otra cosa. El más singular fue aquel boticario que falleció ha poco. Un Catón parecía en el aspecto: abultado de persona, de buen rostro, larga barba, y hasta de sesenta y seis años. Vivía en la calle de Toledo, y fue dando en seguir esta singularidad, esta maldita ocupación, con tantas veras, que comiendo, velando y durmiendo no la desamparaba. Al principio contentábase con hacer proverbios y comunicarlos con sus amigos. Hallaba retorno de alabanzas, fuese o por lisonjearle, o por no entenderseles más; que es de creer conformaría con su talento los escogidos para sus confidentes. Después fue alargando más la rienda, y sacábalos en público, escribiéndolos en las paredes. Todo su cuidado consistía en tratar de reformaciones; mas éstas no salían de la plaza y tiendas de otras calles.⁷⁶⁶

Le portrait qui est dressé du personnage reste certes tributaire des topiques de l'époque dans la mesure où la mauvaise réputation proverbiale des apothicaires⁷⁶⁷ (et des métiers de la santé en général) rejaillit inexorablement sur le personnage évoqué par Isidro. Celui-ci est donc caractérisé de manière négative à double titre : d'une part, par

⁷⁶⁵ SFGDO, 2004, p.259-260.

⁷⁶⁶ SFGDO, 2004, p.111.

⁷⁶⁷ ALMENA SANTIAGO, 2014.

son métier de *boticario* et d'autre part, par les choix littéraires qu'il fait et qui sont décrits dans le texte. Mais il y a davantage encore. Le *boticario autor de proverbios* évoqué dans l'espace textuel figueroen était probablement un individu reconnaissable pour le lectorat de l'époque. Le texte semble donc, dans cet extrait, mettre en œuvre un mécanisme semblable à celui de l'inter-auctorialité dans la mesure où sont mis en relation un matériau littéraire et un matériau référentiel. En effet, le texte mobilise à la fois un substrat hérité de la littérature orale et des références qui inscrivent son personnage de fiction dans une réalité référentielle. Qui plus est, le personnage du *boticario autor de proverbios* vient alimenter la biographie d'un des sujets parlants, en l'occurrence Isidro, puisque ceux-ci ont été amenés à se croiser :

MAESTRO. Quitárame ese hombre cuantos pesares tuviera.
Maravilloso humor gastaba. ¿Conocístele por ventura?

ISIDRO. Y le hablé muchas veces. Ni se le podía hacer mayor fiesta y lisonja que tratarle de sus proverbios; y con tantas veras y tan en su juicio los decía como si los formara la profunda sabiduría de Salomón. En efeto, murió con el frenesí de proverbiar, habiendo algunos años antes cerrado la botica con que granjeaba el sustento⁷⁶⁸.

L'allusion à la rue dans laquelle il vivait, celle qui est faite à sa mort récente ainsi que la référence à la fermeture de son commerce quelques années plus tôt⁷⁶⁹ constituent autant d'indices probablement déchiffrables par le lecteur contemporain de Figueroa ou tout au moins par les membres de la République des Lettres. La démarche de Figueroa semble s'apparenter dès lors à celle qu'adoptait Jean de la Fontaine qui, à travers les animaux de ses *Fables*, visait des personnages réels.

Le traitement qui est fait des différents personnages qui constituent la matière de la conversation atteste indéniablement du minutieux travail de création littéraire mené dans le texte de *El Pasajero*. Qu'il s'agisse de personnages annexes, de personnages d'inspiration folklorique ou historique, leur représentation est profondément ancrée dans les codes de l'époque. Ces topiques n'en deviennent pas pour autant des carcans contraignants qui ne laisseraient pas de place à l'originalité. Ce trait distinctif est plus particulièrement observable à travers les personnages des contes populaires qui viennent s'insérer dans l'échange. Comme on l'a vu, Figueroa reprend des figures récurrentes de la tradition populaire tout en s'émancipant de la tradition en proposant des versions

⁷⁶⁸ SFGDO, 2004, p.112.

⁷⁶⁹ SFGDO, 2004, p.112 : « En efeto, murió con el frenesí de proverbiar, habiendo algunos años antes cerrado la botica con que granjeaba el sustento. »

différentes de celles qu'on trouve habituellement dans les textes de l'époque. En ce sens, malgré leur caractère très codifié, les récits dans lesquels interviennent ces personnages tendent vers une forme d'unicité, de singularité. Celle-ci n'atteint néanmoins pas la virtuosité des narrations autobiographiques des sujets parlants qui proposent des parcours clairement différenciés. Dans le chapitre précédent, l'étude des marqueurs spatio-temporels a permis de mettre en évidence le caractère innovant de ces récits autobiographiques. Toutes leurs potentialités n'ont pas encore été exploitées dans cette étude et demandent à être prises en compte afin d'identifier les caractéristiques des personnages et leurs fonctions dans la structuration de l'œuvre.

B. Sujets parlants

Le texte suit un ordre conforme à la hiérarchie sociale et conversationnelle entre les personnages. Le lecteur a d'abord accès aux récits des personnages secondaires (Isidro puis Don Luis) puis aux narrations des meneurs de l'interaction (le Maître et le Docteur). Cette hiérarchie se voit d'ailleurs renforcée, conformément à la tradition, par l'extension des récits puisque celle-ci est proportionnelle à l'importance du point de vue locutoire de celui qui le prend en charge. En effet, Isidro et Don Luis interviennent dans l'*alivio* II pour rendre compte des moments marquants de leur existence. L'*alivio* III est consacré à la narration du Maître. Le récit du Docteur, quant à lui, s'étend sur trois chapitres (*alivios* VI à VIII). Tant sur le plan rhétorique que littéraire, l'on peut légitimement avancer que le récit du Docteur est celui qui est le plus riche. Du point de vue argumentatif, le témoignage du Docteur est le plus important au regard de la position haute qu'occupe ce locuteur dans l'interaction mais c'est aussi et surtout, celui qui manipule le matériel littéraire le plus varié comme l'atteste le schéma narratif introduit plus loin⁷⁷⁰. Il semble d'ailleurs nécessaire de représenter ici schématiquement les différentes étapes dont se constitue chacune des narrations biographiques. Cette schématisation s'avère d'autant plus utile dans le cas de la narration du Docteur. Outre la multitude d'épisodes qui y sont évoqués, celle-ci est parfois aussi entrecoupée de digressions à teneur moralisante ou de récits brefs. C'est plus particulièrement vrai pour les chapitres VI et VIII, l'*alivio* VII jouissant d'un statut spécifique dont il sera question

⁷⁷⁰ Cf. *Infra*, « Schéma narratif du récit du Docteur », p.258-259.

plus loin⁷⁷¹. L'ordre de présentation de ce schéma reprend évidemment celui dans lequel ces narrations sont insérées dans l'œuvre.

1. SCHEMA NARRATIF DES NARRATIONS AUTOBIOGRAPHIQUES

À la différence de la classification proposée par Jonathan Bradbury⁷⁷², le récit de vie de l'orfèvre Isidro est également intégré ici car, bien qu'il ne jouisse pas de la même extension que les autres, il présente néanmoins quelques similitudes avec eux et qui vont s'avérer éclairantes pour notre propos.

ISIDRO

- A. Jeunesse oisive
- B. Intervention du père qui le rappelle à l'ordre et qui débouche sur un changement de comportement :
 - profession,
 - décès du père,
 - mariage
- C. Décès de l'oncle identifié comme la cause du départ pour Milan

DON LUIS

- A. Présentation de la famille et description de sa jeunesse oisive
- B. Entrée au service d'un noble et altercation avec un majordome
- C. Rencontre avec la duègne
- D. Armé gentilhomme et début du récit amoureux lui-même divisé en deux parties :
 - récit amoureux dans la veine néo-platonicienne
 - récit des amours contrariées
- E. Absence de perspectives d'évolution sociale et départ pour Naples

⁷⁷¹ Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 3. 1. L'alivio VII, un chapitre au statut particulier », p. 320-324.

⁷⁷² On justifiera aisément le parti pris par Bradbury qui ne considère pas le récit d'Isidro comme une *novela corta* : « En realidad, las novelas cortas de esta miscelánea, del mismo modo que sus cuentos y cuentecillos, no presentan ninguna interacción sustancial con la erudición o los elementos informativos del volumen, constituyéndose principalmente en las autobiografías de tres de los cuatro interlocutores: Luis (I, 144-161), el Maestro (I, 257-276) y el Doctor (II, 437-559).» Bradbury, 2014, p.213.

LE MAITRE

- A. Allusion au métier de médecin exercé par son père et au projet de ce dernier d'envoyer son fils suivre ses pas à Alcalá
- B. Avant le départ, rencontre avec un jeune homme qui lui donne des conseils peu avisés sur la conduite à avoir à l'université
- C. Description de sa vie d'étudiant peu sérieux
 - Altercation avec d'autres étudiants,
 - Nouvel affrontement avec les étudiants qui s'en sont pris à lui,
 - Après la victoire dans l'escarmouche, le jeune homme s'adonne aux plaisirs typiques et topiques de la vie étudiante
- D. Echange avec le père
 - prise de conscience du peu de sérieux de son fils
 - proposition d'une alternative : simuler la maîtrise de la Médecine.
- E. Refus du fils qui veut étudier Leyes y Cánones
- F. Décès du père et abandon de ces études pour la Faculté de Théologie
- G. Obtention de différents postes
- H. Nouvelle tentative d'ascension, en concurrence avec un rival moins compétent que lui mais qui obtient néanmoins la place ; à la suite à cette déception, décision de partir à Rome

Le quatrième relevé vise à schématiser le récit du Docteur d'une extension nettement supérieure aux trois autres. Qui plus est, à la différence des autres narrations, il est entrecoupé d'excursus parfois assez longs mais aussi de deux narrations enchâssées qui viennent complexifier le schéma initial lui-même assez élaboré.

LE DOCTEUR

- A. Evocation élogieuse de Valladolid ; présentation de la famille et des rapports entre les membres
- B. Départ pour l'Italie : hésitation quant à la carrière à suivre ; le besoin le pousse à opter pour l'armée où il rencontre de grands succès
- C. Mort de ses proches et retour en Espagne, synonyme de désillusions
- D. Prend la route

- E. Emprisonné à Cuéllar
 - Allusion à Nuestra Señora del Henar
 - Conte de l'âne
 - Digression sur le luxe et l'ostentation
 - Critique des prisons et des conditions dans lesquelles y sont reclus les détenus
 - Retour à la trame centrale et dénouement de l'épisode de Cuéllar par l'entremise du duc d'Albuquerque
- F. Retour à Valladolid et altercation avec un *letrado* qui le conduit à prendre la fuite vers l'Andalousie (Baeza, Úbeda, Jaén)
- G. Rencontre avec l'ermite (à cheval entre les *alivios* VI et VII)
 - récit de vie de cet ancien militaire
 - proposition de rester déclinée par le Docteur
- H. Retrouvailles avec Juan
 - récit de l'aubergiste et nouvelle séparation
- I. *Alivio* VIII : arrivée à Grenade
 - récit amoureux au dénouement tragique et mort de l'être aimé
 - récit de Jacinta, nouveau récit rapporté
- J. Départ pour Séville
 - description de Sanlúcar et de Puerto de Santamaría,
 - amitié avec Carrillo
- K. Retour à Madrid où il reste plusieurs années
 - Nouvelles désillusions et décision de quitter l'Espagne

Il va sans dire que cette seule phase de relevé ne saurait suffire et que les données qui y figurent demandent, à présent, à être exploitées et analysées.

2. TOUR D'HORIZON DES ELEMENTS BIOGRAPHIQUES.

A travers l'introduction d'éléments autobiographiques, c'est un processus de présentation et de caractérisation des personnages qui est assuré. On peut légitimement l'inscrire au rang des grandes réussites de *El Pasajero*, succès que ne renouvelle d'ailleurs pas Figueroa dans *Pusílipo*. La nature différente des rapports entre les locuteurs dans chacune des deux œuvres explique l'absence de ces éléments dans

Pusílipo puisque la relation d'amitié qui lie Rosardo, Laureano, Silverio et Florindo est antérieure à l'interaction et rend superfétatoire l'introduction de telles données. Figueroa ne possède certes pas le monopole de ce processus que l'on trouve mis en pratique par d'autres auteurs de l'époque comme Tirso de Molina. Celui-ci, dans *Cigarrales de Toledo*, met en scène des personnages qui racontent leurs mésaventures passées, dans la veine du roman byzantin.

Il faut interpréter de la sorte les propos d'Ana Vian Herrero qui, dans l'introduction à son anthologie de dialogues espagnols de la Renaissance, cite des exemples d'auteurs qui ont proposé une ébauche de caractérisation des locuteurs. En procédant ainsi, ces auteurs ont donc tenté de s'écarter de la caractérisation monolithique des personnages récurrente dans le genre dialogué⁷⁷³. Certes représentatives du panel assez large de locuteurs proposés dès les origines du dialogue, ces tentatives n'atteignent pas la maestria de Figueroa puisque les analepses incluses dans *El Pasajero* confèrent un passé et une épaisseur dans lesquels on perçoit indéniablement les prémises de l'évolution vers le roman.

2-1. Les éléments autobiographiques : caractéristiques générales

Pour reconstruire le parcours des différents locuteurs et pour définir les caractéristiques inhérentes à chacun d'entre eux, le lecteur dispose de plusieurs sources d'informations. La première assez succincte, certes, n'en est pas moins utile puisqu'elle fournit divers éléments de caractérisation sommaire des personnages. Il s'agit du passage pris en charge par une voix narrative extérieure à l'interaction, voix narrative dont le lecteur ignore tout et qui intervient exclusivement dans la « *Introducción al Pasajero* » :

⁷⁷³ VIAN HERRERO, 2010, p. CLXXXII- CLXXXIII: « El conjunto ofrece una muestra fundamental, variada y representativa, de las diferentes tradiciones de los diálogos en el Renacimiento, y a esa circunstancia se une la no menos importante de hallarlos reunidos en un único tomo, que brinda así la oportunidad de discriminar tendencias, estructuras y técnicas argumentativas muy diversas, temas, puntos de polémica intelectual y de interés apasionado para los hombres esclarecidos del quinientos, influencias heterogéneas, formas de humor y de espiritualidad de signo múltiple, personajes y opciones estilísticas en varias gamas y modalidades, en fin, un abanico de voces y de problemas que retratan un perfil singular de un género y una época. » Cet aspect est d'ailleurs également commenté par Sara Sánchez Bellido dans la recension qu'elle a rédigée de l'ouvrage d'Ana Vian Herrero : « Estas estructuras, a su vez, condicionan en buena medida la caracterización de los personajes, su relación, las circunstancias de la discusión, etc., y viceversa, aunque, si por algo destaca el diálogo renacentista, es por la enorme variedad de interlocutores que presenta. De todo ello son buena muestra los diálogos recogidos en este volumen, tal y como se aprecia no sólo en las páginas de esta Introducción, sino en las consideraciones del apartado «Esta antología. Criterios de selección y de edición» (pp. CLXXXI-CXCI) » ; cf. SANCHEZ BELLIDO, 2012, p. 217-218.

Era el uno Maestro en Artes y profesor de Teología. Llevábanle a Roma satisfacción de letras y deseos de valer, formando en sí un tribunal para conseguir sin dilación el premio de su virtud. Dedicábase otro a la milicia; y aunque por su poca edad poco soldado, iba al reino de Nápoles con mediano sueldo, efeto más de favores que servicios. El tercero, dado al arte orificia, pasaba a Milán, donde cierto pariente de pluma, por su muerte, le había dejado hacienda. Desterrábase el último de su patria sin ocasión, si ya no lo era bastante haber nacido en ella con alguna calidad y penuria de bienes. Seguía por facultad la de ambas Prudencias, con título de Doctor, aunque más docto en experiencia y comunicación de naciones.⁷⁷⁴

Cette caractérisation quoique brève s'avère très efficace puisqu'elle permet de connaître rapidement la profession et la destination de chacun ainsi que la situation familiale de trois d'entre eux. Enfin, la cause du départ du Maître, d'Isidro et de Don Luis est explicitement formulée. En revanche, un flou subsiste autour des motivations du *letrado*. Cette introduction, conforme en tout point à la tradition du dialogue, offre donc des éléments au service de la vraisemblance de la situation d'interlocution tout en proposant des traits particuliers et discriminants. C'est ce que tendent à corroborer également les quelques précisions qu'apportent le narrateur omniscient sur leur situation familiale respective :

Dábansese al Teólogo queridas prendas de sangre: dos sobrinos con una hermana moza, necesitada y virtuosa. Ahogábanle las ansias derivadas de la presente ausencia, con la consideración de varios inconvenientes cuando llegase a faltar la corta provisión que dejaba. El soldado, mancebo al uso, según su prespectiva, era combatido de pensamientos amorosos. Quería bien, y era, a su parecer, correspondido; siendo siempre insufrible la división de dos a quien unió simpatía de voluntades. No padecía menor sentimiento el orífice, por robarse a las tiernas caricias de mujer honesta, en lo más reciente de sus bodas, y a las visitas de agradables parientes y vecinos⁷⁷⁵.

Cette ébauche de caractérisation amorcée dans l'introduction est, comme on l'a déjà fait remarquer, somme toute assez restreinte et conventionnelle. Elle est de fait complétée par d'autres éléments dans le corps du texte. On peut d'ailleurs distinguer deux procédés d'insertion différents. D'une part, les locuteurs égrainent au cours de l'échange des commentaires qui viennent corroborer les données citées en introduction. Une fois l'échange à proprement parler entamé, d'autres informations sont incluses de façon allusive dans le corps même du dialogue. Ces allusions sont ensuite reprises dans les récits autobiographiques qui viennent en quelque sorte confirmer ces indices disséminés dans les propos des différents locuteurs. Ces allusions fonctionnent comme autant d'annonces et inscrivent les récits autobiographiques des locuteurs dans la

⁷⁷⁴ SFGDO, 2004, p.9.

⁷⁷⁵ SFGDO, 2004, p.10.

tradition de la nouvelle, remarque que l'on pourrait d'ailleurs appliquer à bon nombre de genres de fiction de l'époque. Du reste, ces effets d'annonces sont caractéristiques du genre littéraire amplement étudié et analysé par Jean-Michel Laspéras dans sa thèse :

Elles produisent aussi des unités plus petites, sortes de micro-séquences qui anticipent sur le discours narratif, l'annoncent, laissent prévoir tout ou partie de son développement ou, inversement, en rappellent le contenu. Prolepses, analepses, récits spéculaires sont des programmations rhétoriques d'une fréquence très élevée dans la nouvelle.⁷⁷⁶

Outre ces ressemblances dans les modalités d'introduction de l'information, la confrontation des récits de vie des différents personnages permet d'entrevoir un ensemble de similitudes entre les narrations d'Isidro, de Don Luis et du Maître. Les trois premiers récits suivent un schéma argumentatif similaire. Le point de départ y est en effet toujours sensiblement le même. En toute logique, l'enfance comme telle est rapidement évincée voire totalement écartée puisqu'elle ne constituait pas, à l'instar des personnages maternels, un sujet littéraire. Il ne s'agissait pas de thématiques pertinentes pour la société de l'époque, une société d'hommes jeunes. Cette dernière trouve d'ailleurs pleinement sa place dans la description de la conduite passée des personnages et dans le récit de leurs égarements de jeunesse notamment. Les expressions « la voladora nave de su mocedad » (p.120), « las baratijas de nuestras mocedades, refiriendo la más apretada inclinación de la pasada juventud » (p.249), laissent présager un contenu conforme aux topiques de l'époque qui tendent à faire de la jeunesse un âge propice aux erreurs et aux égarements. En toute logique, le comportement décrit n'est pas exemplaire et demande à être corrigé. Parmi les écueils communs aux trois personnages se trouve l'échange avec des interlocuteurs non appropriés et que l'on appelle de « mauvaises influences ». Le caractère inadéquat de ces partenaires conversationnels prend tout son sens dans l'opposition qu'il suppose par rapport au modèle donné par *El Pasajero* où le Docteur est l'interlocuteur idoine par antonomase. Ainsi, chacun des personnages évoque-t-il à un moment donné ce type d'impertinence interlocutoire. Les égarements en actes (oisiveté, jeu...) dans lesquels se fourvoient les locuteurs lors de leur jeunesse se doublent donc d'égarements en paroles. La mise en abyme du dialogue à l'intérieur du dialogue est tout à fait intéressante dans la mesure où elle introduit un complément d'informations sur la valeur et la portée de cet acte langagier commune dans la littérature didactique. La discussion n'est pas bonne

⁷⁷⁶ LASPÉRAS, 1987, p.209.

intrinsèquement ; c'est la communication avec des interlocuteurs respectables et susceptibles d'éduquer ou de réformer qui est bénéfique⁷⁷⁷ :

ISIDRO. (...) Entreteníanme grandemente las domésticas conversaciones de los con quien me había criado y vivido⁷⁷⁸.

DON LUIS (...) hasta la una me entretenía parlando con otros mozuelos de mis años⁷⁷⁹.

MAESTRO (...) Había comunicado con otros mozuelos (así leves como yo) el estilo que se tenía en aquella universidad, no sólo con los novatos, sino con los provecos⁷⁸⁰.

Le récit du Maître est particulièrement révélateur de ce procédé. Ainsi, après avoir exposé les conseils que lui avait prodigués, avant son départ pour Alcalá, un ami, archétype de l'étudiant peu sérieux, le Maître conclut :

Estos y otros avisos y documentos, dignos sólo de tan **estragado** Séneca, fueron los que me acompañaron en **el viaje de Alcalá**.⁷⁸¹

Quelques pages plus loin, dans le même récit, il revient, en ces termes, sur le peu de profit qu'il a su tirer des années passées à l'université :

Cuando partí a Alcalá predominaban en mi idea pensamientos armígeros, que sólo me provocaban a inquietud, a disensiones y a derramamiento de sangre; dejábame conducir (¡qué ciega guía!) de cierto furor colérico, con que inadvertidamente entraba en ocasiones y trances difícilísimos después de evadir. En esta ocupación y en las de otros vicios gasté el tiempo debido a honrosos sudores; de forma, que salí de la universidad, en vez de aprovechado, **estragadísimo**; en vez de virtuoso, insolente sobremanera.⁷⁸²

La double allusion au voyage vers Alcalá configure, d'emblée, une sorte d'homogénéité géographique qui permet d'associer ces deux extraits. Il est, en outre, loisible de constater que, dans le premier passage, les connotations habituellement positives des vocables « avisos » et « documentos » et de la référence à Sénèque sont annulées par l'emploi du participe passé à valeur d'adjectif « estragado ». Les sèmes éminemment négatifs qu'enserre, on le sait, ce terme sont renforcés par la forme apocopée de l'adverbe d'intensité *tanto*, « tan », dont on retrouve un écho, dans le deuxième extrait, à travers l'utilisation du suffixe à valeur superlative « -ísimo » adjoint

⁷⁷⁷ Sur ce point, le témoignage du Maître, une fois de plus, offre la démonstration des conséquences néfastes de ces échanges inadaptés par un jeu de rappel lexical dont la pratique est récurrente chez Figueroa.

⁷⁷⁸ SFGDO, 2004, p.47.

⁷⁷⁹ SFGDO, 2004, p.54.

⁷⁸⁰ SFGDO, 2004, p.121.

⁷⁸¹ SFGDO, 2004, p.123.

⁷⁸² SFGDO, 2004, p.129.

au même adjectif. *Estragado* instaure donc un lien entre l'étape du départ initial et celle du bilan. Cette allusion à la prééminence inversée de ce nouveau Sénèque convoque, par réfraction, le concept d'*auctoritas* par lequel l'orateur donne normalement de la fiabilité à son discours. De la même manière, lorsqu'un individu s'entretient avec des locuteurs estimables et avisés, la sagesse de ses interlocuteurs lui est en quelque sorte transmise par la parole. C'est d'ailleurs ainsi que le Maître définit leur fonction :

Las conversaciones, sobre todo, aficionan la prudencia, maduran los entendimientos y enriquecen los ánimos de infinitos actos nobles.⁷⁸³

Cette intervention du Maître atteste d'ailleurs de la dimension illustrative que peuvent revêtir ces narrations à travers les dialogues qui y sont rapportés. Leur caractère codifié passe d'ailleurs par un autre point commun puisque dans chacun de ces trois récits, un tournant se produit pour les personnages généralement entre 16 et 18 ans. Ce virage suppose un changement radical qui est parfois même imposé par le père en personne :

Citation n°1: Isidro

Dejáronme tristísimo semejantes razones, como derechamente opuestas al hábito de mis costumbres; mas, viendo confirmaba sus palabras con obras, negándome lo que liberalmente me solía conceder, mudé propósito y comencé a ser discípulo de tan amoroso maestro; a ser aprendiz de mi misma casa.⁷⁸⁴

Citation n°2: Don Luis

Guiome mi padre por la derrota que él había seguido, esto es, de capa y espada. Desvelábase en traerme lucido, sin sentir la costa, aunque para otras cosas hiciese falta el dinero. (...) El titular a quien servía mi padre quiso verme. Agradole (como él dijo) mi airosa disposición, y, últimamente, gustó le sirviese de paje. (...) En esta entrada improvisa, ni mi padre halló bastante excusa contra su resolución, ni yo qué poder alegar para impedirlo.⁷⁸⁵

Citation n°3: Maestro⁷⁸⁶

Con estas y semejantes confortaciones procuraba mi padre infundir en mi pecho el ánimo que me usurpaba la insuficiencia. Quedó, últimamente, desengañado de que todo se derivaba de pobreza; pues ninguno puede dar más de lo que tiene.⁷⁸⁷

⁷⁸³ SFGDO, 2004, p.49.

⁷⁸⁴ SFGDO, 2004, p.48.

⁷⁸⁵ SFGDO, 2004, p.54.

⁷⁸⁶ Dans le cas du Maître, ce n'est pas le seul passage qui atteste des interventions de la figure paternelle ; SFGDO, 2004, p.129 : « Con semejantes razones trató mi amoroso padre de esforzar mi flaqueza y colorir mi ignorancia, si bien vanamente todo.»

⁷⁸⁷ SFGDO, 2004, p.126.

Dans chacun des trois cas, la figure paternelle est donc dotée d'un protagonisme certain. À noter que le dialogue père-fils coïncide d'ailleurs avec une tradition pédagogique⁷⁸⁸ et que le texte plonge, encore une fois, ses racines dans une tradition profondément ancrée. Inversement, à travers le cas du Docteur, le texte s'émancipe quelque peu de cette tradition dans la mesure où le père du Docteur se voit dépossédé de ce protagonisme puisque le personnage ne fait guère cas des remarques de la figure paternelle. Ce trait constitue un premier élément qui tend à différencier ce personnage des trois autres locuteurs :

Comuniquelo un día con mi padre, sirviéndole en postre de una comida la resuelta intención con que me hallaba de poner el viaje por obra. (...) En suma, le obligué a darme el dinero y lo demás forzoso para el camino, proponiendo en presencia de ambos no volver en sus días a España; palabra que cumplí después⁷⁸⁹.

Dans cet extrait, l'emploi du verbe *obligar* montre une inversion du schéma présenté dans les autres narrations où le Docteur est le personnage qui déclenche la conversation et celui qui exerce une contrainte sur son père. Ce statut d'acteur dont dispose le Docteur trouve peut être un écho à l'idéal social assez répandu à l'époque de l'homme qui se fait par ses propres mérites. Quoi qu'il en soit, elle consacre le personnage dans sa différence. Or, la suite de cette étude va montrer que c'est dans la différence que va se définir le personnage du Docteur.

2-2. Un personnage au statut spécifique : le Docteur.

La mise en regard de la « *Introducción al Pasajero* » et des allusions que font les différents locuteurs à leur passé permet de constater qu'un vide subsiste autour du personnage du Docteur. Le lecteur obtient assez rapidement des précisions sur la situation personnelle des autres personnages. En revanche, la nébulosité de l'histoire personnelle du Docteur persiste jusqu'à l'*alivio* VI. En effet, la toute première intervention prise en charge par le Docteur comporte une rapide mention de la tristesse éprouvée au moment de son départ pour l'Italie dans sa jeunesse :

No es ésta la primera vez que salgo destos confines: ya tengo noticia de los de Italia; y así cual vos me rendí a terneza y sollozos cuando dejé con

⁷⁸⁸ Cf. UHLIG, 2012.

⁷⁸⁹ SFGDO, 2004, p.250-251.

menos edad la casa de mis padres. Ahora juzgo **madrastra** la que me dio el ser.⁷⁹⁰

Ce tableau n'est réellement complété qu'au sixième chapitre. Le Docteur y satisfait les demandes de ses compagnons de route qui ont dû insister à plusieurs reprises pour obtenir ses confidences. L'introduction tardive de ces données familiales, qui crée un effet d'attente chez ses interlocuteurs mais aussi chez le lecteur, tend également à ériger le Docteur en un personnage en quelque sorte auto-créé. Plus que ses attaches sentimentales c'est son discours sur le mérite et le désabusement qui semble le définir. En revanche, le lien avec le pays d'origine est posé assez rapidement au cours de l'interaction. La cruauté induite par le vocable « madrastra », signe de l'ingratitude envers la mère patrie topique de l'époque, pose les premiers jalons de l'invective contre l'attribution injustifiée des récompenses. Celle-ci se dessine en filigrane tout au long de l'œuvre et traverse le discours du Docteur⁷⁹¹. À noter que cette ingratitude était déjà induite dans l'introduction de l'œuvre :

Sólo el letrado, al despedirse los demás con lágrimas de la Corte, la miraba con ceño y ojos enjutos, casi como indignado contra la que de contino es pródiga en favorecer a extranjeros y avarísima en beneficiar a sus naturales.⁷⁹²

Ce statut spécifique dont jouit le Docteur, déjà récurrent dans les œuvres dialoguées du XVI^e siècle, élève naturellement ce personnage au rang de chef d'orchestre dans *El Pasajero*. Conformément à la tradition dialoguée, c'est lui qui distribue les tours de parole, ce qui contribue, une fois de plus, à le placer en position haute au sein de l'échange. Néanmoins, cette fonction coïncide parfaitement aussi avec la caractérisation du personnage qui se définit par son tempérament peu amène, un trait de caractère qui se voit d'ailleurs confirmé par plusieurs épisodes qu'il narre.

Un autre élément remarquable de la caractérisation du Docteur est le fait que contrairement à ce que pouvaient laisser augurer ses réticences à parler et à se livrer, le Docteur se définit ensuite par son statut de conteur. En ce sens, un exemple est assez symptomatique. Il s'agit de celui de la rixe de Cuéllar qui tend à consacrer ce personnage dans son rôle de narrateur ; on observe dans cet extrait un glissement tout à fait intéressant dans la focalisation empruntée par le narrateur. Alors que jusque là le

⁷⁹⁰ SFGDO, 2004, p.11.

⁷⁹¹ Cette question sera abordée dans la troisième partie dans lequel on verra comment *El Pasajero* assure en quelque sorte une transition vers un monde Autre. Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre II, « A. Le mérite : une notion clé », p.380-413.

⁷⁹² SFGDO, 2004, p.10.

Docteur a employé la première personne pour rendre compte de ses expériences passées, un glissement semble s'opérer dans la mesure où le locuteur abandonne provisoirement l'utilisation de la première personne :

En acabando de pronunciar esto, ardiendo en cólera **el peregrino**, y puesto de un salto sobre el pobre trajinante, de tal manera estendió las uñas por sus pedazos, y con tanta crueldad le apuñeteó, que si no acuden los del mesón a quitársele, sin duda feneciera ahogado, aunque lejos de río⁷⁹³.

L'utilisation de l'expression « el peregrino » que le locuteur emploie pour parler de lui-même donne la sensation qu'il assiste à la scène, qu'il en rend compte plus qu'il n'y participe, un procédé qui l'érige en instance narratrice toute puissante. Ce n'est d'ailleurs pas là le seul décalage qu'on observe dans la caractérisation de ce personnage. Il a déjà été fait mention des multiples allusions à l'activité de créateur littéraire qui assure en partie l'identification Figueroa- Docteur. Cependant, au-delà de cette identification, l'importance de cette thématique de la création littéraire lui donne en quelque sorte son autorité. À ce titre, il est intéressant de constater que s'il est nommé par son titre de Docteur et plus particulièrement de *letrado*, il est également érigé en personnalité littéraire. Sa formation en Droit ne le préparait pourtant pas à assumer cette fonction : ce sont son expérience, ses lectures et ses conversations qui lui permettent de formuler les conseils qu'il prodigue en matière d'écriture. Pourtant, un retour étymologique sur ces deux termes tendrait plutôt à octroyer la place de choix au Maître, et celle de « consort », au Docteur. En effet, *doctor*, faut-il le rappeler, vient de *docere*, de *doctus* et désigne par conséquent « celui qui a reçu un enseignement ». En ce sens, il pourrait être tentant d'en déduire que le Docteur occupe un rang inférieur à celui du Maître, une place moins importante que celle du *magister*; ce dernier étant supposé se trouver, par nature, au-dessus des élèves. A l'appui de cette analyse, pourraient également être mentionnés les liens étroits qui unissent *magister* et *magnus* avant de souligner que d'après Gaffiot⁷⁹⁴, le *magister* est « celui qui commande, dirige et conduit ». Il s'agit d'ailleurs là de son sens premier et l'acception qui fait de lui « celui qui enseigne » ne vient qu'en deuxième position. Cette comparaison sémantico-étymologique est donc d'autant plus intéressante qu'elle vient en quelque sorte « contredire » le schéma hiérarchique de l'interaction développée dans *El Pasajero*. L'on peut d'ailleurs légitimement s'interroger sur les raisons d'un tel parti pris. La première objection à cette théorie de la prétendue prédominance du titre de maître sur celui de

⁷⁹³ SFGDO, 2004, p.254.

⁷⁹⁴ GAFFIOT, 2000, p.938.

docteur naît précisément de la confrontation des termes de *magister* et de *doctus*. Certes, le titre de *magister* sous-entend que celui qui en bénéficie se trouve en position haute. De là à en déduire que tous ceux qui ne sont pas des *magistrī* sont forcément inférieurs, il y a un pas à ne pas franchir. À l'inverse, l'infériorité n'est signifiée par aucun morphème dans le vocable *doctus*. En outre, la poursuite de cette analyse sémantique permet de signaler que l'utilisation du suffixe *-or* confère un statut actif au docteur. Celui-ci a construit son savoir, l'a acquis par l'apprentissage, les lectures et l'expérience d'où la place de choix accordée à l'effort et au mérite personnel dans l'ensemble de son discours. Autrement dit, la supériorité du Docteur n'est pas inhérente au terme. Cette prééminence est acquise, elle est le fruit des efforts fournis par celui qui porte ce titre, efforts qui se sont vus récompensés en Italie alors qu'ils n'avaient pas été reconnus en Espagne. Le docteur jouirait donc de connaissances et d'un statut justifiés alors qu'un certain prestige intrinsèque se dégage du terme *magister* sans que cette notoriété soit forcément justifiée. Il s'agirait en quelque sorte d'un titre honorifique ; or, la suite de la présente étude ne se propose pas d'offrir une orientation différente. Une des interventions du Maître est, en ce sens, particulièrement révélatrice. Alors que le Docteur fait de lui son alter ego, c'est le Maître lui-même qui se juge comme ne méritant pas un tel statut. Ainsi déclare-t-il :

MAESTRO. Honraís a quien nada bueno tiene sino conocer sus cortos méritos. Cuanto más, que **la teórica de los libros** antes entorpece que adelgaza los ingenios en las cosas comunes, en los términos políticos. **La práctica** sí que perficiona la natural viveza, alumbrando en muchas cosas que no se pueden aprender en los estudios. Las conversaciones, sobre todo, aficionan la prudencia, maduran los entendimientos y enriquecen los ánimos de infinitos actos nobles. Según esto, habiendo vos visto más, y más conversado, tocará a vuestra suficiencia dar satisfacción al interés del amigo; que los dos le conseguiremos no menor en oíros atentamente.⁷⁹⁵

Cette réplique du Maître érige indubitablement une opposition savoir livresque /VS/ savoir tiré de l'expérience qui est assurée par le contraste évident entre le groupe nominal « la teórica de los libros » et le substantif « práctica ». Dès lors, le savoir livresque, autrement dit le diplôme entendu comme titre < social > est en opposition avec la prééminence scientifique acquise par le vécu. Le lecteur assiste, en quelque sorte, à un passage de témoin entre une forme de mérite et une autre qui sont incarnées respectivement par le Maître et le Docteur. Il semble d'autant plus nécessaire de signaler la prégnance de cette opposition dans la mesure où elle constitue également la

⁷⁹⁵ SFGDO, 2004, p.49.

clé de la construction de *El Pasajero* qui repose sur l'exploitation conjointe d'une matière livresque et d'éléments d'expérience. La réplique du Maître propose donc une métaphore de la structuration de l'œuvre elle-même.

Les éléments qui viennent d'être mis en évidence ont permis d'identifier une série de similitudes entre les récits pris en charge par Isidro, Don Luis, le Maître et le Docteur. Les récits de ces quatre sujets parlants de même que les multiples indices qui sont disséminés au cours de la conversation font indéniablement appel à des éléments topiques et plongent leurs racines dans une tradition littéraire bien installée. Cependant, au-delà de ces éléments codifiés, la caractérisation de ces personnages est également conditionnée par les apports originaux de Figueroa et s'en trouve d'ailleurs considérablement enrichie.

3. LES INNOVATIONS DANS LE TRAITEMENT DES SUJETS PARLANTS

3-1. Récits autobiographiques et *novela*.

Si les récits de vie des quatre locuteurs présentent d'indéniables similitudes qui doivent beaucoup aux topiques de l'époque, ces narrations jouissent aussi de caractéristiques spécifiques qui tendent vers une forme originale et nouvelle du fait littéraire. Différents procédés érigent en effet les récits autobiographiques des trois locuteurs issus des classes privilégiées en véritables *novelas*. Le récit d'Isidro, notamment par ses dimensions, ne saurait être considéré comme une *novela* ; cependant, certaines techniques définitives de ce genre sont également employées dans le récit de l'orfèvre et justifient donc que son étude soit associée aux autres récits autobiographiques.

Par la répétition, le texte figuéroen affirme les traits distinctifs des personnages : bien que de manière encore un peu balbutiante, le texte construit un parcours différent pour les quatre sujets parlants et attribue à chacun d'entre eux des caractéristiques qui lui sont propres. Ce phénomène est observable notamment à travers le récit de Don Luis. Les déconvenues amoureuses sont un élément distinctif de ce personnage ; de fait, celui-ci revient de façon presque obsessionnelle sur ses amours déçues et sur son goût pour la poésie. De plus, ce personnage affiche de manière répétée son goût pour la littérature malgré les tentatives multiples du Docteur pour tenter de le détourner de cette voie :

Por manera, que la primera y última inclinación que he conocido en mí fue de amor y versos.⁷⁹⁶

Concluyo, con afirmar que en lo discurrido hasta aquí de mis años sólo tuve por inclinación amor y poesía, viniendo a ser melancolía para mí lo que no tratare desto.⁷⁹⁷

Cette insistance ne manque d'ailleurs pas de susciter l'agacement du Docteur qui, à plusieurs reprises, lui fait part de sa désapprobation. C'est notamment le cas dans la citation suivante où le Docteur conseille à Don Luis de prendre ses distances à l'égard de cette jeune femme qui désigne métaphoriquement la Poésie :

DOCTOR. (...) Pues ¿por qué queréis sea abrazada esta gentil doncella, si en lugar de habilitar, hace desmerecer, si en vez de acumular honras, solicita oprobrios?⁷⁹⁸

De la même manière, le Maître, en plusieurs occasions, évoque les membres de sa famille dont il cherche à assurer la subsistance. On ne dénombre pas moins de cinq références à sa situation familiale dans le texte, situation familiale qui avait d'ailleurs été abordée dès l'introduction. Ce n'est pas tant le nombre mais surtout la façon dont ces occurrences sont réparties dans le texte qui mérite d'être signalée. En effet, trois de ces références sont regroupées entre les pages 132 et 133 de l'*alivio* III :

Por una hermana y dos sobrinos, no por mí, me expongo a peligros varios (p.13);

Quedome una hermana, ya viuda, ceñida de dos hijuelos, con quien eché de ver convenía hiciese oficio de padre en lo por venir (p.132)

Aquí pasé tres o cuatro años contentísimo, por la sombra que hacían mis alas a mi hermana y sobrinos (p.132).

Señalé lo en que convenimos para el sustento de mi hermana (p.133)

Les interventions du Maître sont ponctuées de références répétées à sa sœur veuve et à ses deux neveux qui contribuent à la création d'une véritable histoire familiale. Or, les récits des autres locuteurs présentent eux aussi des références à l'histoire familiale de chacun. Ce phénomène se manifeste néanmoins de façon beaucoup plus discrète chez le personnage de l'orfèvre indéniablement moins dense que celle des trois autres locuteurs.

⁷⁹⁶ SFGDO, 2004, p.60.

⁷⁹⁷ SFGDO, 2004, p.62.

⁷⁹⁸ SFGDO, 2004, p.182

Dès l'introduction, Isidro est caractérisé par sa profession d'artisan orfèvre. Or, dans le corps du texte, ce personnage fait référence, à deux reprises, à son métier. La première de ces allusions se situe dans l'*alivio* I, dans le conte du Génois :

Sabrán, señores, que mi ocupación es de orífice y lapidario, platero por otro nombre; que confunde por instantes estos términos el hablar común.⁷⁹⁹

Plus loin, dans l'*alivio* II, Isidro débute son récit autobiographique par une nouvelle évocation de son emploi :

Atiendo, como significué, al arte orificia, tan favorecida de príncipes, tan antigua y honrosa como sabe el mundo⁸⁰⁰.

Le cas du Docteur offre une déclinaison intéressante de cette introduction des éléments de biographie à travers le récit de Juan. Par un habile jeu d'enchâssement, les retrouvailles avec Juan vont venir légitimer certaines étapes de la biographie du Docteur. En effet, au cours de son récit, Juan, lorsqu'il s'adresse au Docteur, outre le pronom « voarcé », emploie l'expression « señor auditor » à quatre reprises comme l'attestent les exemples suivants :

Citation n°1 :

— ¡Voto —dijo— a mi costal, **señor auditor**, que no le quisiera haber conocido! Quien no bebe vino, ¿qué puede tener bueno?⁸⁰¹

Citation n°2 :

(...) — ya sabe el **señor auditor** que en Francia muchas casas tienen cinco o seis antes de llegar a la puerta— (...)⁸⁰²

Citation n°3 :

Señor auditor, no es ya tiempo de rigores. Vivir y dejar vivir a los demás es lo que importa. ¿Quién no hace ya las manos botes, para que en ellos hagan choz los sobornillos?⁸⁰³

Citation n°4 :

—No me agravie, **señor auditor**; que soy hombre de bien.⁸⁰⁴

⁷⁹⁹SFGDO, 2004, p.18.

⁸⁰⁰SFGDO, 2004, p.47.

⁸⁰¹SFGDO, 2004, p.279.

⁸⁰²SFGDO, 2004, p.283.

⁸⁰³SFGDO, 2004, p.301.

⁸⁰⁴SFGDO, 2004, p.302.

Cet emploi réitératif du titre « *auditor* »⁸⁰⁵ entre en résonance avec les propos tenus par le personnage du Docteur au chapitre précédent et vient, en quelque sorte, valider, par l'expérience, le témoignage de ce dernier. Par la répétition, le texte revendique et met en évidence le caractère autobiographique de cet élément qui permet l'identification non seulement par Juan mais aussi par le lecteur qui voit confirmés les éléments évoqués dans l'ouvrage que ce soit dans le récit lui-même ou auparavant au détour de l'incise « los años que administré justicia en Italia » :

Así, pienso que por librarse de mi importunación, pues cuanto a méritos era negocio de aliende, dado podía tener sólo el de buena intención mozo tan nuevo en todo, fui despachado en plaza de **auditor** de cantidad de gente que por orden de Su Majestad sirvió en Piemonte contra Francia.⁸⁰⁶

Par-delà la réutilisation du vocable « auditor », de multiples connexions sont établies stylistiquement entre l'extrait qui vient d'être cité et le récit de Juan : l'allusion au Piémont, à la dissolution de l'armée et à la sévérité du Juge aux Armées sont autant de points communs qui participent à la constitution du portrait du Docteur.

Les récits autobiographiques des locuteurs configurent, qui plus est, des histoires familiales différentes avec des rapports variables d'un cas à l'autre : il a déjà été question des responsabilités du Maître à l'égard de sa sœur et de ses neveux. Son récit présente, par ailleurs, d'autres éléments de caractérisation, aussi infimes soient-ils. Ainsi évoque-t-il assez succinctement ses parents et sa sœur dans un portrait assez conventionnel :

Mi madre, de quien yo fui con grande extremo querido, rota la hucha de largos días, partió conmigo lo encerrado en ella, que sería hasta cuatrocientos reales, causa eficiente de mi perdición, como se verá presto. (...) **Al despedirme abundaron lágrimas en mi hermana y madre**, como si la jornada fuera más que de seis cortas leguas.⁸⁰⁷

L'évocation de la mère aimante et éplorée au moment du départ de son fils est en totale conformité avec la représentation classique que Figueroa et ses contemporains se faisaient du rôle de la femme dans la cellule familiale. En ce sens, l'association entre l'image de la mère et de la sœur est, elle aussi, assez convenue et trouve d'ailleurs un écho dans le chapitre V où les locuteurs traitent longuement des femmes :

⁸⁰⁵ Une cinquième occurrence du vocable *auditor* figure dans une autre réplique de Juan. Cette fois, le terme est utilisé sans le titre de *señor* mais il est postposé au possessif *mi* qui dit la proximité de la relation et que l'on retrouve également dans le discours du Docteur. L'usage du possessif de la première personne dans cet extrait dit une forme d'affection ou tout au moins de familiarité. SFGDO, 2004, p.278 : « A fe de soldado que ha sido voarcé mi auditor. »

⁸⁰⁶ SFGDO, 2004, p.251-252.

⁸⁰⁷ SFGDO, 2004, p.121.

DON LUIS. Por la mayor parte, madres buenas crían buenas hijas, participando, no sólo por la leche, de la buena complisión corporal, sino también, por el bálsamo de su virtud, de acrisoladas costumbres.⁸⁰⁸

Cet effort de différenciation rudimentaire est également perceptible dans les portraits d'Isidro et de Don Luis. Le lecteur apprend le statut de fils unique de ce personnage de manière indirecte dans le sermon que lui fait son père pour le détourner de l'oisiveté :

Es mi intento dejarte (ya que eres único) cuanto pudiere acrecentado, con lícitos sudores.⁸⁰⁹

Don Luis, quant à lui, évoque rapidement les autres membres de sa fratrie au début de son récit :

Tuvieron tres hijos: dos varones y una hembra. La doncella, desde niña, fue recibida con mucho amor de los señores, que desde luego se encargaron de darle estado en mayor edad. De los dos, estudió gramática el uno, y, también pequeño, entró en religión, prometiendo su agudeza no estériles esperanzas a su tiempo. Quedé yo solo, siendo el regalado, el querido de mi casa.⁸¹⁰

Ces histoires familiales différentes satisfont pleinement le souci de *varietas* et coïncident totalement avec le souci de représentativité de ces personnages. On a d'ailleurs déjà commenté que ce souci est également perceptible dans l'extraction sociale des différents locuteurs qui, à l'exception d'Isidro, appartiennent tous à des classes privilégiées. Or, on le sait, il s'agit là d'une configuration qui rattache *El Pasajero* au modèle mis en pratique dans les dialogues dès la Renaissance. Les schémas développés restent donc certes très conventionnels mais l'effort de différenciation, de caractérisation des personnages, est néanmoins indéniable. Certains des éléments introduits, dès les premières lignes des récits des sujets parlants, sont, on l'a dit, repris dans des extraits de l'échange qui ne font pas partie de ces blocs analeptiques.

3-2. Des personnages aux parcours différenciés

Le caractère novateur des analepses tient aussi aux indications qu'elles fournissent sur les actes mais aussi, de manière beaucoup plus rare, sur le physique des personnages au moment des événements relatés. Ainsi, dès les premières lignes de son récit autobiographique, Don Luis trace, à grandes lignes, son portrait :

⁸⁰⁸ SFGDO, 2004, p.210.

⁸⁰⁹ SFGDO, 2004, p.47.

⁸¹⁰ SFGDO, 2004, p.54.

Todas mis ansias consistían acerca de mi ornato y atavío. No desflorado el zapato, al uso pecho y cabello, grandes puños, cuello con muchos anchos y azul, pomposas ligas, medias sin género de flaqueza, y a esta traza todo lo demás de que cuida el que profesa gala.⁸¹¹

En ce sens, on rapprochera aisément ce portrait du jeune homme de ceux qui sont proposés des personnages annexes dans le texte. En effet, il coïncide avec la représentation de Don Luis en tant que jeune noble détaché des obligations militaires que va s'attacher à construire la suite du texte et l'érige plutôt en parangon du galant oisif et coquet. Ce portrait reste intéressant par rapport à l'absence de détails fournis sur la physionomie des personnages, caractéristique des œuvres qui ont un dialogue pour cadre. Les rares détails de la physionomie des personnages vont rarement au-delà de simples références aux cheveux blancs⁸¹² qui sont placées au service de l'opposition topique jeunesse /VS/ vieillesse. De la même manière, la calvitie du Docteur, on l'a vu⁸¹³, participe davantage du processus d'identification par le lecteur qu'elle ne répond véritablement à un souci de différenciation. L'allusion à la taille du Docteur est en ce sens remarquable même si elle reste encore en prise avec des considérations idéologiques :

MAESTRO. Por lo menos, **vuestra estatura no es para desechada; cualquier puesto pudiera ocupar.** ¿Es posible que de tanto como se reparte todos los días en la Monarquía española no os venga a tocar tal vez algún lugar perpetuo, ya que no grande?

DOCTOR. Paréceme será ése el de la sepultura, pues en el mundo no hay perpetuidad que no sea breve.⁸¹⁴

Qui plus est, cette remarque sur la taille du *letrado* prend tout son sens dans le contre-point qu'elle suppose par rapport à la thématique du conte populaire qui la précède immédiatement :

DOCTOR. Visitaba yo a cierta señora principal, mujer de un caballero honrado, mas pequeñito, pulguilla en lo saltador, ardilla en lo bullicioso. Preguntábala, cuando la hablaba, por su salud y cómo la iba, y dábame por respuesta: “¿Cómo me ha de ir, y qué salud puedo tener, al lado todas las noches de un maridillo menudo?”⁸¹⁵

⁸¹¹ SFGDO, 2004, p.54.

⁸¹² SFGDO, 2004, p.379 : « DOCTOR. Bueno está, señor Don Luis; que tenéis pocas canas para reñir tanto. » Cette citation apporte un exemple explicite de ce phénomène. L'allusion au peu de cheveux blancs que possède Don Luis ne doit nullement être interprétée comme une volonté de décrire ce personnage mais tend plutôt à le conforter dans son statut de personnage jeune et par conséquent comme quelqu'un de peu indiqué pour porter des jugements de valeur.

⁸¹³ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre III, « B. Lecteur et auteur implicites de *El Pasajero* », p.145-146.

⁸¹⁴ SFGDO, 2004, p.241.

⁸¹⁵ SFGDO, 2004, p.241.

On peut déceler une ébauche de portrait dans un autre commentaire fait par le personnage de Don Luis quelques lignes avant l'évocation de son altercation avec un majordome :

A esta sazón tenía yo deciséis años, aunque estatura de veinte, y ciertos humillos de valentía infundida en el cuerpo⁸¹⁶.

Cette description est en cohérence avec l'issue de cet épisode où Don Luis va clairement prendre le dessus sur son opposant. Au-delà de ces quelques éléments de caractérisation physique, il est surtout intéressant de constater qu'on retrouve, dans l'évocation du passé des sujets parlants, quelques lignes de force qui permettent de placer leurs récits au service de la création d'un parcours personnel et individualisé.

Les erreurs commises par les personnages coïncident certes eux aussi aux clichés de l'époque sur le manque de sagesse et de discernement propre à la jeunesse mais tous les locuteurs ne commettent pas les mêmes erreurs. Le Maître s'est adonné au jeu, le Docteur, quant à lui, insiste sur son tempérament querelleur et son manque de mesure. C'est un peu comme si chaque personnage se voyait octroyer un vice dont il devenait en quelque sorte le représentant. Ainsi, l'inclination du Maître pour le jeu est-elle évoquée à plusieurs reprises au cours des interventions prises en charge par ce personnage. Ces allusions réitérées à cet écueil confèrent indéniablement de la vraisemblance à son récit. L'homme d'Église mentionne le penchant pour le jeu qu'il développa dans sa jeunesse :

Antes de recibir sacros órdenes, también profesé la perdición del juego. Gracias a Dios que me levanté desta caída, y, reconociendo cuán vil era aquel ejercicio, le abominé y puse en perpetuo olvido⁸¹⁷.

Par la suite, on retrouve deux allusions au jeu qui se situent respectivement dans son récit autobiographique :

Marte, Venus y el planeta que predomina en el juego eran mis más validos, sin que faltase para la frecuentación de los dos últimos el interés que resultaba de alhajas caseras y del artificio de algún enredo, que era fuerza cuajar de cuando en cuando⁸¹⁸.

La construction de cet énoncé est lourde de signification. En effet, après avoir évoqué Mars et Vénus, le locuteur ne cite pas explicitement la troisième planète que l'on peut vraisemblablement identifier à Jupiter compte tenu du traitement qui était fait

⁸¹⁶ SFGDO, 2004, p.56.

⁸¹⁷ SFGDO, 2004, p.52.

⁸¹⁸ SFGDO, 2004, p.125.

de la thématique du jeu dans les livres d'emblèmes de l'époque⁸¹⁹. En lieu et place de cette planète, une périphrase met en évidence les corrélations qui existent entre cette planète et le vice auquel il a cédé. Par l'entremise de cette périphrase, le penchant du Maître est réaffirmé. La critique du jeu, tout à fait conforme au statut de Maître en théologie du personnage, est également perceptible à travers un commentaire à caractère moral émis par le Maître lui-même⁸²⁰ :

La sensualidad destruye salud y hacienda; el juego solicita desasosiego y deshonra; la valentía produce peligro y persecución; ¡ved qué efectos para cobrar amor a las causas! Hice cuanto pude por desasirme desta liga, por huir destos lazos, y supliquéselo a Dios con muchas veras⁸²¹.

Au-delà de l'évocation de ses erreurs passées, le texte figuéroen propose même une ébauche de parcours personnel puisque ce penchant pour le jeu va également conditionner la pratique du personnage en tant qu'homme d'Eglise comme on peut l'observer dans l'extrait suivant :

Con los inclinados al juego me mostraba áspero sumamente, por saber, **con la experiencia de mi mocedad**, los escándalos que se derivan dél, y cuán inquieta trae el alma quien le frecuenta⁸²².

La sévérité affichée par le personnage à l'égard des joueurs tient à l'âpre expérience du désabusement qu'il a eu à vivre. De la même manière, il est fait allusion aux deux églises dont le Maître a eu la responsabilité. Cette donnée chiffrée participe certes de la vraisemblance de son récit mais elle permet aussi de retracer une trajectoire, un parcours personnel, individualisé :

Cierto que **en las dos iglesias que tuve debajo de mi amparo y administración** procuré diesen los sacerdotes que servían en ellas buen olor de su proceder en toda parte. Mis tenientes advertía fuesen varones hábiles, de honestas costumbres, suficientes y pláticos⁸²³.

⁸¹⁹ PEÑASCO GONZÁLEZ, 2007, p.81 : « De los emblemistas españoles, Juan de Horozco es el primero en hacer una diatriba contra el juego mediante un emblema. En 1589, el número cuarenta y siete del libro segundo de sus Emblemas morales representa en la pintura (*sic*) un templo de corte clásico dedicado a Júpiter saqueador, que compara en el epigrama con las casas de juego. El símil templo profano-casa de juego se amplía con la comparación del altar con la mesa o tablage sobre la que se practicaban los entretenimientos. La costumbre que tenían los romanos de ofrecer la mitad de sus ganancias de guerra al dios es el punto de partida para exponer su desacuerdo con aquellas prácticas lúdicas en las que los hombres malgastan su dinero. »

⁸²⁰ Les religions polythéistes, faut-il le rappeler, ne réprovaient pas le jeu. Ce n'est qu'avec l'apogée des religions monothéistes que celui-ci commence à être perçu de manière négative.

⁸²¹ SFGDO, 2004, p.133.

⁸²² SFGDO, 2004, p.379.

⁸²³ SFGDO, 2004, p.378.

Outre cette indication numérique, cette citation se révèle pertinente pour notre propos dans la mesure où, par son entremise, de nouveaux éléments sur la pratique religieuse du Maître sont fournis à ses interlocuteurs mais aussi au lecteur. Cette évocation de cette période révolue débouche sur un développement conséquent dans lequel le personnage détaille son activité :

Daba orden se celebrasen las misas según la determinación del santo Concilio de Trento. **Ponía** todas mis fuerzas y deseos en mostrarme diligente y solícito cuanto al gobierno y despacho de las almas que **se hallaban** cometidas a mi cuidado. El arte, sin duda, mas excelente de todas consiste en velar el pastor, para que las ovejas sanas se conserven y las enfermas sanen, las descarriadas se reduzgan y junten, y las erradas se emienden. **Amonestaba con blandura a los desobedientes. Contra los pertinaces procedía rigurosamente**, invocado el favor y autoridad del brazo superior, todo a fin de que se redujesen al camino derecho de salvación, sirviendo de escarmiento a otros tales. **Al sacristán**, que de contino **procuraba** fuese virtuoso, **encargaba** el enseñar las oraciones a todos los parroquianos de edad conveniente. **Si se ofrecían** en mi distrito algunas enemistades, bandos, odios, cuestiones, **trataba de apaciguarlas con industria prudente y presteza grande, hasta dejarlos a todos unidos y conformes. Visitaba con particular cuidado, si eran menesterosos, a los enfermos**, cuya necesidad **daba** orden se remediase en parte. **Consolábalos**, y juntamente les **traía** a la memoria con cuánta facilidad se puede salvar el pobre teniendo paciencia⁸²⁴.

L'expérience passée du personnage est validée par le texte dans le sens où il décrit l'activité d'homme d'église du Maître. Ce passage est d'ailleurs remarquable du point de vue de l'écriture à bien des égards : la présence massive de verbes conjugués à l'imparfait de l'indicatif et qui disent des actions courantes de la vie religieuse rendent compte des habitudes et des pratiques du Maître. Les différents cas de figure envisagés révèlent un souci d'exhaustivité qui se traduit par l'utilisation réitérée de plusieurs faits de langue spécifiques :

- 1) l'introduction de subordonnées de condition,
- 2) le recours à des articles définis suivis de substantifs définissant un certain type d'individus (« a los desobedientes », « contra los pertinaces », « al sacristán », « a los enfermos »)
- 3) l'emploi de compléments circonstanciels de manière (« con blandura », « rigurosamente », « con industria prudente y presteza grande », « con particular cuidado »)

Il en résulte une description extrêmement précise et minutieuse des différentes facettes de sa pratique. Toutefois, si le portrait satisfait pleinement les exigences

⁸²⁴ SFGDO, 2004, p.378.

d'exhaustivité, celui-ci reste encore assez conventionnel. Cet état de fait, du reste, semble parfaitement logique. En effet, la description qui est proposée de la fonction d'homme d'Église et de ses pratiques s'inscrit dans une démarche assez novatrice pour l'époque. L'évocation des personnes dont le Maître a la charge n'est pas sans rappeler un phénomène qui a été observé dans le traitement des personnages annexes. En effet, ces personnes sont davantage envisagées comme des patrons, des archétypes que comme des individualités. En ce sens, l'utilisation des définis adjoints à un substantif qui renvoie à un certain type d'écueils (« desobedientes », « pertinaces »), une fonction (« sacristán ») ou un état (« enfermos ») est particulièrement révélatrice. Tous les champs du possible sont envisagés en matière de prise en charge d'une paroisse ; dans l'intervention, tous les cas de figure sont envisagés de manière méthodique, ce qui permet au texte de glisser peu à peu vers le tableau de genre. La précision extrême de cette description configure le portrait d'un homme d'église sérieux et zélé qu'il convient certainement de mettre en relation avec la réflexion sur le mérite qui est menée dans l'œuvre et qui entre inévitablement en résonance avec l'un des derniers épisodes du récit que fait le personnage de son passé dans l'*alivio* III. En effet, cette évocation prend tout son sens lorsqu'on la confronte à la citation suivante :

En tanto, no desfallecían en mí los deseos de pasar adelante; cosa que intentaba cuando las vacantes de mayores curatos ministraban ocasiones. Ha poco que me opuse a un beneficio de más consideración y utilidad que el mío. Hice para conseguirle la más sublime ostentación de estudios que alcancé ni pude, contra quien parece **había de salir vana otra cualquier competencia; mas acudió de través un criado de cierto obispo y, sin haber abierto libro en su vida, se le llevó, en virtud del amparo de su dueño**⁸²⁵.

Au regard du portrait extrêmement détaillé cité plus haut, le fait que les ambitions du Maître n'aient pas été satisfaites peut passer, à ses yeux, pour injuste. Or, cette thématique de l'injustice est déjà perceptible dans les dernières lignes de l'extrait de l'*alivio* III. Compte tenu de l'importance de la réflexion sur le mérite dans *El Pasajero*, peut-être cette description participe-t-elle, en filigrane, au processus de dénonciation de l'injustice dont le Maître a été victime.

On observe un phénomène similaire dans le traitement du personnage du Docteur. De nombreux épisodes tendent effectivement à corroborer sa caractérisation de jeune homme au tempérament bagarreur ou peu amène : c'est le cas de son altercation avec une vendeuse de pêches mais aussi de celle qui l'oppose à un *letrado*, toutes deux

⁸²⁵ SFGDO, 2004, p.132-133.

situées dans l'*alivio* VI consacré pour l'essentiel à la Justice. Certains commentaires insérés par le personnage lui-même au cours de son récit viennent alimenter cette caractérisation :

Yo, que entonces profesaba ser el más borrascoso y pendenciero de la tierra, hice caso de honra la ajena descortesía, y mirándolo con ojos de matasiete, le dije casi estas palabras, con tono desentonado⁸²⁶.

Ces anecdotes sont en cohérence avec la description que le personnage fait de son passé. S'il y a une contradiction entre la ligne de conduite que préconise le personnage et ses actes passés, c'est parce que c'est précisément cette expérience qui lui a permis d'élaborer ce discours théorique⁸²⁷. En ce sens, il semble indispensable de signaler, dans la citation ci-dessus, l'importance du connecteur temporel *entonces* par lequel le locuteur sous-entend une évolution, un changement dans son comportement par rapport à cette époque. Cet *entonces* prend tout son sens par rapport au présent de l'interlocution.

L'un des enrichissements substantiels sur le plan littéraire est plus particulièrement perceptible à travers l'usage qui est fait du substantif « inclinación ». Ce vocable jouit dans le texte figuéroen d'une fréquence d'utilisation relativement élevée comme l'attestent la quarantaine d'occurrences recensées dans *El Pasajero*. Au-delà de cette présence massive dans l'espace textuel, ce terme est évocateur par les liens qu'il entretient avec les récits de vie des quatre locuteurs. En effet, comme en rend compte le tableau ci-dessous, celui-ci est utilisé de façon systématique au début et / ou à la fin de chaque récit autobiographique :

	<i>Alivios</i>	Personnages	Citations
1	II (p.60)	Don Luis	Por manera, que la primera y última inclinación que he conocido en mí fue de amor y versos.
2	II (p.62)	Don Luis	Concluyo con afirmar que en lo discurrido hasta aquí de mis años sólo tuve por inclinación amor y poesía, viniendo a ser melancolía para mí lo que no tratare desto.
3	II (p.63)	Don Luis	Sólo pretendo al presente (antes de apuntar los que faltan las fuerzas de sus inclinaciones , que para eso será oportuno otro cualquier tiempo) expliquéis algunas partes de la Poesía, así por mayor; que, como sin letras, he mucho menester vuestra enseñanza.
4	III	Docteur	Será, pues, acertado poner ya límite a su demasía, y que el señor

⁸²⁶ SFGDO, 2004, p.263.

⁸²⁷ Ces apparentes contradictions participent également de la construction du parcours de personnages ambivalents dont il est question dans le troisième chapitre de cette partie. Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre III, « L'« entre-deux » appliqué aux personnages », p.293-334.

	(p.120)		Maestro abra las puertas a la discreta suya, para que nos refiera la inclinación de su dueño y las ondas que sulcó la voladora nave de su mocedad.
5	III (p.121)	Maître	Mi inclinación hasta entonces sólo había sido de holgarme, sin atender a otra ocupación, y así, gasté seis o siete años en deprender imperfectamente algunos principios de latinidad.
6	III (p.133)	Maître	Esta es mi historia y las ambages de mi inclinación hasta el punto presente, quedando reservada para el Cielo la variedad de lo por venir.
7	VI (p.249)	Isidro	Estimo la cortesía como es justo; mas para serlo el señor jurista del todo, se debería acordar que hemos sacado los tres a la plaza de los oídos las baratijas de nuestras mocedades, refiriendo la más apretada inclinación de la pasada juventud.

La définition que propose Covarrubias du verbe « inclinar » et de ses dérivés apporte en ce sens un éclairage intéressant :

(...) inclinarse a un vicio, o a una virtud, o tal oficio, o exercicio.
Mal inclinado, *mala indolis*. Inclinación, reverencia. Inclinación, propensión a alguna cosa⁸²⁸.

Les sèmes associés au terme « inclinación » induisent que les éléments qui vont être présentés dans ces récits vont participer à la construction de l'histoire personnelle et de l'identité du personnage. La « inclinación » est un moteur susceptible d'entrer en contradiction avec la stabilité sociale ; en ce sens, elle constitue un ferment d'action et, par extension, un ferment de récit. Par analogie, on pourrait d'ailleurs rapprocher ces rapports entre inclination et stabilité sociale des lignes obliques et des strates horizontales qui vont donner de la profondeur au tableau.

A titre de comparaison, on retrouve ce vocable « inclinación » dans *Pusílipo* mais à travers un nombre d'occurrences nettement plus restreint. Une utilisation voisine à celle qui en est faite dans *El Pasajero* est néanmoins observable en deux occasions dans deux interventions de Laureano :

Antes de partir de aquí para tan infausto corso, siguiendo **mi natural inclinación**, de dar molestia a las Musas, respondí a cierto papel que con ocasión de leva me había escrito cierto amigo, de insignes partes, que tenía en su cámara el lugar primero; dirigido a la ida y vuelta del prevenido viaje⁸²⁹.

Digo pues, volviendo a tomar el hilo del primer intento, ser **por natural inclinación**, poco afecto a embarcaciones, por el importuno mareamiento, que cuando me valgo dellas, padezco en toda la persona. Así

⁸²⁸ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.502v.

⁸²⁹ SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.110.

que por evitar tan incesantes congojas, ni querría ver bajeles, ni aplicar vista a los mares⁸³⁰.

Il est assez intéressant que ce soit d'ailleurs le personnage de Laureano qui en fasse cette utilisation spécifique pour évoquer ses habitudes ou ses faiblesses, en l'occurrence, le mal de mer. Laureano, personnage que l'onmastique rattache immanquablement au laurier (« laurel ») et à la création littéraire, propose une ébauche de caractérisation du personnage sous une forme certes embryonnaire mais révélatrice d'une évolution littéraire majeure. En attribuant au personnage un passé, des goûts, celui-ci se voit doté d'une épaisseur qui le tire vers le roman. En revanche, *El Pasajero* offre des exemples nettement plus révélateurs de cette évolution. Ce phénomène est plus particulièrement observable à travers le traitement qui est fait du personnage d'Isidro. En ce sens, un extrait pris en charge par Isidro s'avère très éloquent :

ISIDRO. Señores, el caso es que mi condición (**como ya habréis visto en los días que hemos caminado juntos**) es indiferente: quiero decir, tan fácil para el agua como para el vino. En las comidas ordinarias no puedo dejar de beber moderada cantidad; mas aplacada primero con agua su fuerza. Hállome bien así, y de otra suerte siento flaqueza en el estómago, y tengo por sin duda no podrá igual costumbre recibir alteración en mí, cuanto al más o menos.⁸³¹

Le premier commentaire qui s'impose est que l'intervention d'Isidro s'insère dans une réflexion plus large sur la sobriété et sur la tempérance représentative, on le sait, des préoccupations idéologiques de l'époque et qui traverse plusieurs œuvres de Figueroa. Ainsi, est-elle déjà présente dans *El Pasajero* mais on la retrouve également quelques années plus tard dans *Varias noticias* :

Citation n°1: *El Pasajero*

Mas Aristóteles, agudo investigador de la humana naturaleza, tiene por bien sea castigada con doblada pena la culpa del beodo; lo uno, por el pecado de la embriaguez; lo otro, por el delito cometido⁸³².

Citation n°2: *Varias noticias*

El exceso en el vino es sobremanera vituperable, indigno aun de ser nombrado. Crece la embriaguez con la edad, y es vicio, que arraigado, es sin remedio⁸³³.

⁸³⁰ SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.115.

⁸³¹ SFGDO, 2004, p.359.

⁸³² SFGDO, 2004, p.357.

⁸³³ SUÁREZ DE FIGUEROA, *VN* [1621], 2005b, p.368.

Cependant, le commentaire d'Isidro témoigne d'une évolution par rapport à ce topique. Le premier point qu'il convient de souligner au sujet de cet extrait est qu'il y est question de l'observation à laquelle ont pu se livrer les compagnons de voyage d'Isidro à son sujet et plus particulièrement de ses habitudes. Autrement dit, ce passage renferme l'une des rares informations dont dispose le lecteur sur les conditions dans lesquelles se déroule l'interaction. Mais il y a bien plus. Ce passage renseigne le lecteur sur les habitudes alimentaires du personnage et les effets qu'a sur lui la consommation de vin. Cet extrait part donc d'un élément récurrent de la diatribe topique à l'époque contre la consommation excessive de vin pour en faire un élément distinctif du personnage. Il convient de pousser plus loin la réflexion sur cet élément de caractérisation à première vue totalement anodin en le mettant en relation avec un autre commentaire d'Isidro. En effet, au début de son récit autobiographique, l'orfèvre affirme l'incompatibilité fondamentale qu'il y a selon lui entre sa profession et son tempérament colérique :

Atiendo, como significué, al arte orificia, tan favorecida de príncipes, tan antigua y honrosa como sabe el mundo. Seguila, no por inclinación, **porque soy de complisión colérica**, y en ella se requieren gran duración y sufrimiento⁸³⁴.

Or, ces deux commentaires, à première vue, anodins sont en réalité étroitement liés si on se réfère aux écrits de Huarte de San Juan qui traitaient notamment de la théorie des humeurs. Cette théorie, on le sait, jouissait d'une grande popularité auprès des hommes de l'époque⁸³⁵ et Figueroa, sur ce point, n'échappe pas à la règle⁸³⁶. Il la mentionne d'ailleurs à plusieurs reprises dans *El Pasajero*, notamment à travers une

⁸³⁴ SFGDO, 2004, p.47.

⁸³⁵ C'est aussi le cas chez Sabuco de Nantes dans *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, 1587.

⁸³⁶ L'intérêt de Figueroa pour la théorie des humeurs se manifeste au-delà des pages de *El Pasajero* puisqu'on la retrouve dans *Pusilipo* en différentes occasions :

« ROSARDO. (...) Naturalmente se va oponiendo la senectud a la edad más verde, **por la diversidad de humores**, y pensamientos que en ambas reinan. Muda el tiempo la sangre, y las complisiones.» (SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.28)

« ROSARDO. No hay entremés tan regocijado cual el de las complisiones; como gresca y oposición de **humores** encontrados. Tengo intento de poner en estampa el proceder de cada uno, que cierto es muy digna de ser notada su diferencia, como tan diversa, separada, y distante. Apresúrase en todas sus acciones **un colérico**, y es su rémora importuna la tardanza de **un flemático**: así para entrambos no puede haber mayor tormento, que ligarlos con una misma obligación, para que asistan juntos. Y no es la flema, como se suele decir, mal de viejos, teniendo más dilatada jurisdicción, pues a todos se estiende. » (SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.127)

« FLORINDO. (...) Publicaba, ser en el Capitán General muy conveniente, tener nobleza, experiencia, valor, fortuna, prudencia, pericia militar; y sobre todo autoridad para mantener obediente el ejército; República de hombres movediza, compuesta de diversas lenguas, y **humores**. » (SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.213)

remarque adressée à Don Luis au début de l'*alivio V* où il met en relation la difficulté à satisfaire les attentes des différents locuteurs dans une conversation et la grande diversité d'humeurs qui existe chez les hommes⁸³⁷. Mais c'est donc bien dans la mise en regard avec *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan que l'allusion d'Isidro prend tout son sens. En effet, Huarte de San Juan évoque précisément la question de l'eau et du vin et des effets qu'ont ceux-ci sur les personnes colériques dans un extrait du *Segundo proemio* de cette œuvre et écrit :

Y, así, vemos que el colérico aborrece el estío y se huelga con el invierno, **el vino le abrasa y con el agua se amansa**. Que es lo que dijo Hipócrates: *calidae naturae cui est, aquae potus et refrigeratio*⁸³⁸.

Les effets de la consommation de vin sur Isidro sont donc en totale conformité avec sa nature colérique. L'allusion qui est faite par le jeune orfèvre est donc lourde de conséquences pour la caractérisation du personnage. De fait, les ambitions nobiliaires affichées par le personnage d'Isidro semblent, elles aussi, en cohérence avec cet élément de caractérisation. En effet, Huarte de San Juan écrit également quelques lignes plus bas dans ce même ouvrage :

El colérico, según la irascible, **adora en la honra, en la vanagloria, imperio y mando, y ser a todos superior**; y el flemático estima más hartarse de dormir que todos los señoríos del mundo⁸³⁹.

Les traits décrits comme définitoires des individus d'humeur colérique dans *Examen de ingenios* entrent inévitablement en résonance avec le « quiero ser noble » par lequel Isidro vient conclure son récit autobiographique et dont il sera plus amplement question dans le chapitre suivant de ce travail. Ce n'est d'ailleurs pas le seul exemple sur les habitudes des différents locuteurs que l'on trouve dans *El Pasajero* et qui atteste de cette évolution dans la caractérisation des personnages. Le Docteur et le Maître, quand ils évoquent leurs égarements passés, font eux aussi référence à leur

⁸³⁷ SFGDO, 2004, p.181 : « DOCTOR. Estraño sois. Intento tenía de no tomar jamás en la boca esas malas hembras, y sólo para hacerme pervertir dais en porfiado. Grande sobregüeso viene a ser en las amistades haber de sufrir los impulsos y contemporizar con las inclinaciones de los con quien se comunica y conversa. Gustan los marciales de caballerías, guerras, grandezas y fogosidades. Los melancólicos, de reformaciones, gobiernos, hermosura, soledades, documentos de pocas palabras, y de profundos más que acelerados pensamientos. Los sanguinos, de suavidad, de ejemplos y dotrinas superficiales y fáciles. Los flemáticos, de relajación, ocio, comer, beber y dormir; mas en vez de todas estas calidades, sólo predomina en vos la poética. »

⁸³⁸ HUARTE DE SAN JUAN, [1575], 1989, p. 171.

⁸³⁹ HUARTE DE SAN JUAN, [1575], 1989, p. 172.

caractère « colérico », caractéristique de la jeunesse⁸⁴⁰. En effet, Don Luis propose une description de ses journées et des aspects positifs de son statut d'homme célibataire :

Felicísimo mi estado, donde ni hay mujer a quien sufrir, ni hijos a quien sustentar, ni hijas a quien guardar, ni criados a quien mantener, ni suegra a quien respetar, ni suegro con quien cumplir, ni casa que gobernar. (...)

ISIDRO. ¡Medrara el mundo si todos siguieran ese humor, si todos abrazaran esa vida!⁸⁴¹

Le lecteur peut s'étonner de l'enthousiasme qu'affiche Don Luis après avoir insisté si longuement sur ses déboires amoureux. En effet, celui-ci, dans les dernières lignes de son récit autobiographique, avouait :

Con todo, determiné durase el sentimiento lo que la vida, sirviéndome la poesía para su expresión. Por manera, que la primera y última inclinación que he conocido en mí fue de amor y versos. Desto solo trato de día, en esto sueño de noche, siendo destos dos asuntos esclava siempre la imaginativa⁸⁴².

Il ressort de ces extraits que malgré les efforts d'individualisation que l'auteur fournit dans le traitement des locuteurs, ceux-ci restent encore tributaires des patrons littéraires et des topiques de l'époque. Néanmoins, une autre interprétation reste possible. Malgré la contradiction qui existe entre la déclaration de principe du personnage sur l'éternité des sentiments qu'il nourrissait pour sa bien-aimée, le descriptif de ses activités quotidiennes est en cohérence totale avec sa caractérisation de jeune noble oisif :

Puesto en pie por la mañana, y dadas gracias a Dios por los beneficios que sin cesar recibo de su mano, salgo de casa, **oigo una misa, acudo un poco al comercio; llegan las doce, espérame la mesa con poca, mas gustosa vianda; reposo algún tanto; solicito si tengo qué; si no, salgo al campo**, donde cuando más solo, sentado en alguna ladera, **pienso que estoy bien acompañado con sola mi pronta imaginación y potencia visiva**. Con ésta distingo las maravillas de Dios, las riquezas del mundo, punto indivisible respeto del cielo. Diviérteme aquella melodía, aquella música tan acordada que hacen entre sí las criaturas, como cuerdas en la arpa del Universo. **Recréame ver** la consonancia del uniforme movimiento divino con los movimientos oblicuos de los planetas; (...). Desde allí **me paseo por las inmensurables y serenas plazas de los orbes; que, al fin, la soledad es puerta de la divina contemplación. Doy la vuelta, recreado y contentísimo**. Aguárdame no tarda cena; aliento con blando ejercicio su

⁸⁴⁰ Cervantès a lui-même exploité très largement la théorie des humeurs pour la mettre au service de la création du personnage de don Quichotte ainsi que l'ont montré Aurora Egido ou plus récemment de la Higuera Espín. Sur ce point, cf. EGIDO, 1991 ; DE LA HIGUERA ESPIN, 2013.

⁸⁴¹ SFGDO, 2004, p.162.

⁸⁴² SFGDO, 2004, p.60.

digestión; voime a la cama, y dichas mis devociones, y excluidos cualesquier cuidados, me entrego a quien me espera para matarme por seis horas⁸⁴³.

Le temps consacré aux activités contemplatives (*cf.* expressions en gras et en rouge) tend à le conforter dans son statut de personnage qui se dérobe à ses obligations militaires pour s'adonner exclusivement aux plaisirs littéraires. En ce sens, l'évocation de ses sentiments trouve indéniablement un écho dans les créations littéraires qu'il soumet à ses compagnons de voyage. Le sentiment amoureux est donc plutôt envisagé chez Don Luis comme un motif littéraire qui traverse l'ensemble de sa production versifiée. Un dernier élément demande à être signalé quant aux velléités littéraires du personnage de Don Luis dans la mesure où certains de ses commentaires renseignent le lecteur sur l'objectif que celui-ci prétend atteindre en publiant un ouvrage :

DON LUIS. Viváis mil años por el consuelo. Con causa provocara risa querer persuadir pueda alguno tener verdadero nombre de rico careciendo de hacienda. **Ande yo impreso por las manos de las gentes, y adquiera este dulce nombre de autor, y séase con lo que fuere.** Demás, que no todos los entendimientos tienen unos mismos quilates. Platos ha de haber con que se alimente el vulgo, cuyo talentazo no usa jamás la exquisita vianda de puntos sutiles. Y si bien conozco no haber felicidad que iguale a la de conseguir inmortalidad cuando llegue la muerte, en virtud de obras, por dignas eternamente durables, **cáusame, con todo, alegría entender pueda resonar mi nombre en las bocas de muchos, de cualquier capacidad que sean**⁸⁴⁴.

Il serait excessif de parler de définition psychologique mais la lecture de ce passage renseigne indubitablement sur les motivations profondes de Don Luis : le jeune homme désire certes passer à la postérité mais il ne lui déplairait pas d'être un auteur à succès et d'en vivre. Compte tenu du discours éminemment critique tenu par ailleurs dans *El Pasajero* à l'égard de la *comedia nueva*, on peut légitimement se demander si cette intervention ne constitue pas une allusion à Lope et aux membres de son école qui, en quelque sorte, fourvoyaient leur talent en écrivant pour le *vulgo* au théâtre. C'est, du moins, ce que peut inviter à penser la référence aux goûts du peuple. Le dernier énoncé prononcé par le jeune homme dans cette citation mérite lui aussi que l'on s'y arrête : « Y si bien conozco no haber felicidad que iguale a la de conseguir inmortalidad cuando llegue la muerte, en virtud de obras, por dignas eternamente durables ». Par le truchement de cette dernière remarque, c'est la question du mérite qui est, encore une fois, posée : une reconnaissance à laquelle Don Luis pourrait prétendre en s'illustrant au

⁸⁴³ SFGDO, 2004, p.162-163.

⁸⁴⁴ SFGDO, 2004, p.70-71.

combat mais c'est là une option à laquelle, à l'instar de bien des nobles de l'époque, il se refuse. Le jeune noble préfère s'adonner à la création poétique qu'il envisage comme une voie alternative à la progression au mérite.

Les derniers exemples qui viennent d'être commentés attestent donc de l'effort fourni par Figueroa pour doter les sujets parlants de traits distinctifs et surtout pour en proposer une caractérisation cohérente. Outre les informations données dans les blocs analeptiques que constituent les récits autobiographiques des sujets parlants, cette cohérence est assurée par les allusions qui sont disséminées tout au long de l'échange.

3-3. Les informations disséminées dans le texte

Le personnage chez qui ce phénomène est le moins observable est évidemment celui de l'orfèvre dans la mesure où il est aussi celui qui prend le moins la parole dans l'échange. Néanmoins, on trouve la trace dans certaines de ses interventions d'éléments qui permettent de reconstruire son parcours ou tout au moins, de crédibiliser le récit initial qu'il a produit à l'*alivio II* :

Así pasaba vida penosa, hasta que me la alivió **el casamiento de mujer casera y entendida**, por quien quedaron arrimados del todo los amigos⁸⁴⁵.

L'expression «el casamiento de mujer casera y entendida» vient en effet confirmer la situation familiale de l'orfèvre. Cette référence fonctionne certes comme un gage de crédit pour les propos du jeune homme mais cette étape de sa vie ne donne pas pour autant lieu à un développement très conséquent. Il semble indispensable, en ce sens, de s'arrêter sur la construction même de cette expression : c'est le mariage en tant qu'institution qui est convoqué par son entremise. C'est le statut plébéen d'Isidro qui justifie que soient exclues de son récit de grandes valeurs telles que l'honneur ou, dans le cas qui nous occupe, l'amour. Il a déjà été question de l'onomastique dans cette partie et l'épouse d'Isidro ne dispose pas, comme bien d'autres personnages, d'un prénom. Le caractère symbolique de cet épisode était d'ailleurs déjà perceptible dans le récit de l'orfèvre et dans l'introduction de l'œuvre aussi :

Tomé estado: mujer, por cierto, virtuosa, con mediano dote⁸⁴⁶

⁸⁴⁵ SFGDO, 2004, p.161.

⁸⁴⁶ SFGDO, 2004, p.48.

No padecía menor sentimiento el orífice, por robarse a **las tiernas caricias de mujer honesta**, en lo más reciente de sus bodas (...) ⁸⁴⁷.

Les différents groupes nominaux employés pour faire référence à l'épouse d'Isidro (« mujer casera y entendida », « mujer virtuosa », « mujer honesta ») l'érigent en être archétypique et désincarné. Les qualificatifs qui y sont associés en font un parangon de la femme idéale de l'époque et la seule marque d'affectivité évoquée reste très imprécise. De fait, la primeur est donnée à l'acte social conformément aux usages de l'époque ⁸⁴⁸ et au discours érigé dans le reste du texte de *El Pasajero* à propos du mariage ⁸⁴⁹. L'essentiel du propos de l'artisan dans cette partie n'est pas tant consacré au mariage qu'aux égarements qu'il a commis dans sa jeunesse et à ses tentatives infructueuses pour y échapper. Les allusions au vécu de ce personnage restent donc encore très « engluées » dans un discours aux accents moralisateurs prononcés :

Si me fuera lícito haber formado algún acento sin la doctrina y moralidad de que se hallan tan vestidos los vuestros sobre las cosas alegadas en razón de la amistad, bien osara decir no haberme sucedido daño en algún tiempo que dejé de haber venido, por esos amigos que dijistes deberse llamar de costumbre. Pendencias, cárceles, enfermedades, pérdidas y otros naufragios, sólo de esa fuente emanaron, y dellos fueron fundamento y principio. Déjase llevar la incauta juventud con facilidad de cualquier aparente entretenimiento. A los no ocupados en libros, o en otros ejercicios de virtud, es molestísima la sobra de tiempo, el cansancio de ociosidad. Búscanse los compañeros, y como de ordinario no es el entendimiento el gobernalle deste género de juventud, dase larga mano a travesuras, hallándose en todas oprimido el discurso y violentada la razón. Faltan modestia y templanza, y, sobre todo, experiencia y consejo para seguir en peligrosos extremos el medio mejor. ⁸⁵⁰

Le témoignage consacré à cette étape vient donc à la suite de cet excursus moral qu'il vient en quelque sorte valider par l'expérience. Or c'est là une fonction que jouent assez souvent les éléments de la biographie de l'orfèvre.

C'est dans les différentes interventions du jeune militaire-poète que la présence de ces souvenirs se fait plus évidente. Certains configurent un passé de lecteur ainsi qu'un passé conversationnel :

⁸⁴⁷ SFGDO, 2004, p.10.

⁸⁴⁸ Dans l'idéologie commune de l'époque, l'amour, faut-il le rappeler, est souvent synonyme de passion alors que le mariage est synonyme, dans le meilleur des cas, d'affection. Mariage et amour ne vont pas forcément de pair et doivent même plutôt être dissociés. Qui plus est, dans la littérature de l'époque, les mariages d'amour sont perçus comme subversifs au départ puisqu'ils contraignent souvent les projets sociaux des parents. C'est le moteur de toute la comédie légère. Cf. COUDERC, 2006.

⁸⁴⁹ SFGDO, 2004, p.163 : « MAESTRO. El casamiento guiado, cuando reciente contraído, con la prudencia y juicio conveniente, rinde admirables frutos de riqueza, de recreo y honor. »

⁸⁵⁰ SFGDO, 2004, p.161.

Aunque **algunas veces apliqué el oído a las cosas de Nápoles**, apenas percibí una de cien partes de lo bueno que comprende y vos habéis referido⁸⁵¹.

DON LUIS. Contraria opinión tenía, movido no de pocos ejemplos. **Muchos libros he leído** donde procuran sus autores hacer particular conmemoración de sus verdes años.⁸⁵²

À noter que ces allusions à ses lectures et à ses conversations, aussi lacunaires soient-elles, sont conformes à son statut de gentilhomme. Ces souvenirs restent circonscrits, le plus souvent, à son centre d'intérêt principal : la littérature. De fait, leur insertion est plus resserrée dans les chapitres II et III qui sont, on le sait, principalement consacrés à la littérature. La plupart de ces citations ne sont donc que de purs prétextes qui viennent justifier l'insertion des compositions poétiques du jeune homme⁸⁵³:

En la fuerza de mi inclinación seguía sólo la lumbre natural, con que me parecía haber llegado a lo sumo de cuanto había que aprender. Según las ocasiones, tomaba la pluma y escribía, **soneto, décimas o romance**, procurando expresar mi sentimiento de modo que me entendiesen. En teniendo a la orden mi conceto, como me salía de la imaginación, y certeza de que no había de quedar por consonante, respeto de tener un libro dellos, llevaba adelante mi obra con gran confianza y satisfacción. Ahora reconozco eran aquéllos partos de ingenio niño, sin ornamento, sin gala, sin luz de poesía.⁸⁵⁴

Evoquant son passé d'auteur, le jeune homme précise la nature de ses créations par l'énumération : « soneto, décimas o romance ». Le tableau inséré en annexe qui rend compte de la géographie des compositions poétiques insérées dans l'œuvre fait d'ailleurs ressortir la présence d'un *romance* et celle plus massive de sonnets dans la production versifiée supposée de Don Luis. Il en va de même pour l'allusion aux projets d'écriture qu'il a laissés de côté et qui légitiment les exposés théoriques auxquels se livre le personnage du Docteur pour l'aider à atteindre ses objectifs :

Dos cosas no aparto de la memoria, en que tengo depositado mi gusto: componer un libro y hacer una comedia. A uno y otro me apliqué muchas veces, y todas me quedé atrás, sin poder pasar adelante.⁸⁵⁵

⁸⁵¹ SFGDO, 2004, p.33.

⁸⁵² SFGDO, 2004, p.91.

⁸⁵³ SFGDO, 2004, p.81 : « DON LUIS. ¿Cómo no? Aún falta mucho en que de necesidad me haya de valer vuestro buen discurso. No obstante que tengo legajos de poesías atrasadas, dulces despojos de mi pasión amorosa, ignoro si serán todos dignos de publicación, y si de los escogidos se podrá juntar cantidad bastante a formar un libro de justo cuerpo. »

⁸⁵⁴ SFGDO, 2004, p.68. C'est le cas également de l'intervention du personnage quelques pages plus bas : « DON LUIS. Sí tengo, y no pocas ni mal trabajadas, aunque las he cobrado notable desamor, por ser claras y fáciles, después que llegó a mi noticia ser de ingeniosos escurecer los concetos y mezclar por las composiciones palabras desusadas y traídas del latín a nuestro vulgar. » SFGDO, 2004, p.77.

⁸⁵⁵ SFGDO, 2004, p.69.

Bien que ces citations attestent du caractère encore embryonnaire de la caractérisation du personnage de Don Luis et de la construction de son passé d'apprenti auteur, ces éléments participent indirectement de son portrait d'homme de Lettres en devenir. De la même manière, on a déjà commenté comment Figueroa s'attachait, dans le cas du Maître, à reconstruire des souvenirs en cohérence avec le passé de joueur de ce personnage⁸⁵⁶.

Indéniablement, la déclinaison la plus intéressante qu'offre le texte figueroen de l'insertion de ces éléments disséminés se manifeste à travers le cas du Docteur et notamment à travers son vécu d'homme de lettres. Ce point a été amplement traité dans la première partie de ce travail dans le cadre de la réflexion qui a été menée sur le processus d'identification Figueroa-Docteur. Mais au-delà de cette reconnaissance, ces extraits s'inscrivent dans la construction du passé du personnage et participent donc de sa caractérisation d'homme de lettres :

Creed que miro con rígidos ojos estas composiciones, y **en Madrid tuve tal opinión entre los conocidos**; mas cierto que **me movió** siempre buena intención. Lo culto consigo trae alabanza; lo mediano pasa con permisión; lo malo puédelo sufrir el mismo infierno. **Sucedía**, pues, acudir diferentes parroquianos **con cantidad de obra gruesa**, deseosos de sacar miel de acibar. No me hacían buen sonido estas presunciones. **Callaba**, y si demasiadamente **me ponían en pretina, deciales** el nombre de las Pascuas. **Tachaba**, en fin, no a bulto, sino con fundamento, **hiriendo tal vez la floja elocución y tal la humildad del conceto**. **Partían** marchitos y cabizbajos; mas llegada la ocasión, **no me perdonaban** un átomo.⁸⁵⁷

Ce tableau fait certainement partie des éléments qui ont alimenté la légende noire de Figueroa mais atteste indéniablement aussi de l'expérience du personnage du Docteur au sein de la République des Lettres. Le personnage rattache le rôle de censeur qu'il joue auprès de Don Luis (« Creed que miro con rígidos ojos estas composiciones ») à la réputation qui était la sienne, par le passé, à Madrid. De manière assez habile, le glissement d'une époque à l'autre est insinué par le changement de temps (« miro » /VS/ « tuve », « me movió »). L'ancrage dans le passé se poursuit textuellement par l'emploi massif de l'imparfait de l'indicatif qui, conformément à sa fonction habituelle, introduit une description de la vie que menait à l'époque le personnage. L'emploi de ce temps confère à l'extrait une temporalité lente qui s'apparente à celle du roman mais donne aussi une épaisseur aux procès décrits. Les

⁸⁵⁶ Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre II, « B. Sujets parlants », « 3.2. Des personnages aux parcours différenciés », p.274-276.

⁸⁵⁷ SFGDO, 2004, p.118.

scènes perdent leur valeur anecdotique pour prendre de l'ampleur. La plupart des verbes employés dans cet extrait comportent un sème de jugement (« no me hacían buen sonido », « me ponían en pretina », « tachaba ») ou sont rattachés à la formulation d'une opinion, (« callaba », « decíales », « no me perdonaban »). En ce sens, le texte reflète les échanges qu'avaient le Docteur et les autres auteurs de l'époque qui lui soumettaient leurs compositions à l'instar de ce que fait Don Luis. L'expression « hiriendo tal vez la floja elocución y tal la humildad del conceto » joue également une fonction déterminante dans la signification de cet extrait dans la mesure où elle l'ancre clairement dans le domaine de la littérature de la même manière que l'expression « cantidad de obra gruesa ». Qui plus est, l'utilisation du gérondif « hiriendo » est aisément rattachable à la fonction de censeur qui incombe au Docteur dans la mesure où ce gérondif introduit un complément de manière. L'importance assignée au jugement et à l'échange verbal se manifeste d'ailleurs dans cet extrait au détriment des verbes d'action (« Sucedió », « partían ») dont la présence est nettement moins massive dans ce passage. La création de ce passé littéraire du personnage n'est pas circonscrit à l'*alivio* III qui traite, on le sait, de questions littéraires. Mais on en trouve également l'écho dans d'autres chapitres qui ne sont pas directement rattachés à des considérations littéraires. Ainsi, l'*alivio* IX, où les usages de la Cour sont amplement traités, en offre-t-il également un exemple dans un extrait, de dimensions moindres que le précédent, mais qui joue avant tout une fonction illustrative puisqu'il vient appuyer l'une des recommandations formulées par le Docteur :

Citation n°1 :

Juzgo a propósito (tal es el abuso de hoy) que loáis en las conversaciones vuestras cosas, contra la común regla, que avisa envilecerse la alabanza en propia boca. Es la razón porque como casi siempre reina la envidia entre ignorantes, niegan aplauso y loa a lo que merece uno y otro. Así, con su anticipación obligaréis a que, si no aplaudieren, por lo menos, no contradigan⁸⁵⁸.

Ce conseil est illustré par une anecdote personnelle du Docteur qui présente des similitudes avec l'extrait de l'*alivio* III et qui participe, en ce sens, de la construction de son passé d'homme de lettres :

Citation n°2 :

Publicó cierto conocido **un librete de unas otavas devotas**, y tratando algunas veces conmigo de su excelencia y cultura, le colocaba en

⁸⁵⁸ SFGDO, 2004, p.366.

las esferas. De ningún modo quería admitir por compañeros a Virgilio y Tasso; antes **afirmaba hacía su poema a los de entrambos conocidas ventajas en todo. Hallábame confuso, sin atreverme a desengañarle con aspereza**, respeto de no importarme cosa semejante frenesí. **Con esto quedaba el amigo contentísimo, imaginando sentía yo lo mismo que él temerariamente publicaba de sí.**⁸⁵⁹

La valeur exemplaire de la citation n°2 est notamment perceptible à travers l'emploi de constructions qui font écho à des structures employées dans la citation n°1. Il existe un parallèle évident entre les propositions « obligaréis a que (...) no contradigan » (citation n°1) et « sin atreverme a desengañarle con aspereza » (citation n°2). Au-delà de cette valeur exemplaire, la prégnance de la thématique littéraire mais aussi et surtout de la formulation d'avis portés sur des œuvres composées figure elle aussi dans la citation n°2. Bien évidemment, l'exemple de l'avant-dernier chapitre s'écarte sensiblement de celui développé dans l'*alivio* III. L'ami dont parle le Docteur ne souhaite pas que ses compositions soient évaluées et pose leur valeur comme incontestable. Cependant, l'utilisation qui y est faite de l'imparfait et qui a déjà été commentée dans l'extrait précédent remplit une fonction analogue dans la mesure où il donne de l'épaisseur aux phénomènes décrits. L'ensemble des points qui viennent d'être mis en évidence retracent l'intégration à la République des Lettres, entendue comme seconde famille ; un mécanisme que l'on retrouvait dans la constitution des *academias* dont le texte rend notamment compte à travers l'évocation des relations entre le Docteur et Carrillo Sotomayor⁸⁶⁰.

À l'instar de ce qui a pu être observé à propos des données spatio-temporelles, le traitement qui est fait des personnages dans *El Pasajero* répond à des mécanismes très variés. Certes, l'œuvre de Figueroa mobilise des topiques littéraires dont la prégnance se manifeste de manière plus évidente dans les portraits qui sont dressés des différents personnages annexes. Ceux-ci sont en effet particulièrement représentatifs de la société de l'époque et de ses codes puisque ces personnages sont des patrons, des archétypes et

⁸⁵⁹ SFGDO, 2004, p.366.

⁸⁶⁰ SFGDO, 2004, p.327 : « Trabé amistad allí con Don Luis Carrillo (...) Calidades tan raras y perfetas, que hoy se veen en tan pocos, y que en él abundaban con tanto extremo, pueden dignamente servir de ejemplar para quien pretendiere ser un Marte con la espada; ser un Apolo con la pluma. (...) antes, si tanto se concediere a mis escritos, en ellos ensalzaré incesablemente sus singulares dotes, para que en todo tiempo los estime y venera la posteridad, y se celebren de siglo en siglo. » Cette évocation des liens entre le Docteur et Carrillo est transposable sur le plan réel à travers les *academias* qui opposaient notamment Lope et ses partisans à Figueroa et Torres Rámila. Cf. *Supra*, Première partie, chapitre II, « Une transtextualité assumée : citations, imitation et réécritures », n.236, p.76.

non pas des individus, caractéristique qu'ils ne partagent pas forcément avec les locuteurs. S'il est vrai qu'Isidro, Don Luis, le Maître et le Docteur s'apparentent aux locuteurs que l'on trouvait dans les dialogues du XVI^e siècle dans la mesure où l'on peut aisément distinguer parmi eux les personnages savants et les personnages à former, leur représentation dans l'espace textuel figuéroen s'écarte aussi considérablement de la tradition. En effet, à la différence des sujets parlants types, les quatre locuteurs disposent d'un passé qui explique leur départ pour l'Italie et les reproches que ceux-ci formulent à l'encontre de l'Espagne. De la même manière, ils possèdent une histoire familiale dont la présentation rappelle certains mécanismes mis en œuvre dans les nouvelles de l'époque. Enfin, ils ont des parcours différents qu'il appartient au lecteur de reconstruire à partir de leurs récits autobiographiques et des multiples indices qu'ils disséminent tout au long de la conversation. En ce sens, ils se voient dotés d'une épaisseur nouvelle par rapport aux autres personnages du panorama littéraire de l'époque. Figueroa propose donc une galerie de personnages qui présentent des caractéristiques différentes et qui illustrent l'écriture de l'« entre-deux » mise en œuvre dans *El Pasajero*. D'ailleurs, outre leurs indéniables différences, les personnages figuéroens viennent s'insérer au sein d'un système complexe de correspondances. Ainsi, au-delà de l'expérience personnelle de chaque personnage, ces références sont-elles aussi en prise avec des thématiques qui reviennent fréquemment dans l'œuvre. Quels sont les ponts qui unissent les différents personnages de l'œuvre ? Telles sont les questions auxquelles il convient, à présent, d'apporter des réponses.

CHAPITRE III. L'« ENTRE-DEUX » APPLIQUE AUX PERSONNAGES

Les récits autobiographiques pris en charge par les différents locuteurs introduisent, on l'a dit, des analepses et renseignent le lecteur sur le passé de chacun des intervenants. Au-delà de cette fonction, ces narrations donnent à voir la société de l'époque, certains de ses membres mais aussi et surtout certains de ses travers. En ce sens, il convient de les mettre en regard avec les exposés à caractère moral qui se trouvent dans les pages de *El Pasajero* afin d'identifier les mécanismes communs à ces deux types de matériaux qui participent eux aussi indéniablement de l'écriture de l'« entre-deux ». Cette stratégie d'écriture est indubitablement favorisée par le recours aux nouvelles qui, faut-il le rappeler, sont des formes littéraires où les récits insérés dans un processus généralisé de mise en abyme sont légions. Or, la mise en abyme est un outil particulièrement efficace pour mettre en évidence certains décalages entre le discours de principe énoncé par les locuteurs et les expériences qu'ils narrent. Ces correspondances sont observables, on le verra, au sein de chaque récit autobiographique mais aussi parfois même entre les différents récits des quatre sujets parlants. Au-delà des extraits au caractère narratif plus marqué, ces renvois sont également observables dans d'autres passages qui relèvent davantage de la morale ou de la dénonciation. Ils ne sont donc pas circonscrits aux narrations autobiographiques mais sont, au contraire, bel et bien présents, tout au long de l'ouvrage. L'introduction de ce système de renvois contribue donc indéniablement à la création d'un réseau de personnages doubles. Ces derniers, s'ils présentent d'indéniables contradictions, se voient également dotés d'*alter ego* fictionnels. Ils vont tantôt accentuer tantôt contrebalancer certains des traits définitoires des locuteurs. La suite de cette étude montrera d'ailleurs que le récit du Docteur en offre un exemple révélateur à travers le chapitre VII.

A. Récits autobiographiques et excursus moraux

1. MODALITES D'INTRODUCTION ET STATUT DES RECITS

Les narrations autobiographiques occupent dans l'œuvre une place fondamentale qui provient notamment de leur extension. Pour mémoire, le récit du Docteur, par exemple, s'étend sur près de deux chapitres et demi. Les récits les plus longs, à savoir ceux de Don Luis, du Maître et du Docteur, sont intégrés pour satisfaire une demande que formule le soldat :

DON LUIS. Terrible violencia es la de la inclinación; poderosos los bríos y ardores del ánimo, para enfrenar a los que osan divertirse dél. Materia es ésta en que pueden campear las lenguas con elegancia. Hagamos, pues, si os parece, **los tres alarde y muestra general de los impulsos que padecemos, o venciendo la corriente de nuestra vocación, o dejándonos vencer de nuestros incentivos**, ya que con tanta llaneza nos declaró Isidro los suyos, significándonos su intención.

DOCTOR. Sea así; que es nuestra voluntad conformarnos con la vuestra; mas advertid que se decreta en este tribunal seáis vos el primero que deis principio.

DON LUIS. Convendrá, siendo superior, obedecer; mas no callando: y así, va de historia : (...) ⁸⁶¹.

Cette intervention du jeune homme, située quelques pages seulement après la fin du récit d'Isidro, mérite qu'on s'y arrête. Une scission encore semble s'insinuer entre Isidro et les autres locuteurs à travers l'utilisation qui y est faite de l'expression « los tres ». Cet emploi est d'autant plus éloquent si on le compare à une autre réplique, prise en charge par le Docteur cette fois, dans les premières pages de l'ouvrage :

Puesto que vamos los cuatro a cuatro distritos de Italia, Milán, Roma, Nápoles y Sicilia, será forzoso describirla en general, procediendo después de más a menos ⁸⁶².

Dans la citation empruntée au Docteur, les quatre voyageurs sont réunis autour d'un objectif commun, le voyage en Italie ; ils constituent donc, en ce sens, un groupe homogène. Dans l'intervention de Don Luis, la séparation entre Isidro et le reste du groupe tient certes au fait que l'orfèvre a déjà rendu compte de son passé. Mais d'autres éléments viennent accentuer cette séparation entre le récit de l'orfèvre et ceux des autres sujets parlants. En effet, la narration de l'artisan, nettement moins développée que les autres, n'est pas une nouvelle à proprement parler même si elle en reprend certains

⁸⁶¹ SFGDO, 2004, p.53-54.

⁸⁶² SFGDO, 2004, p.14.

usages. L'emploi qui est fait du terme « historia » dans l'espace textuel est, en ce sens, particulièrement éloquent. À la différence de ce qui a été observé à propos du substantif « inclinación » qui se trouve rattaché à chacun des quatre récits⁸⁶³, le terme « historia » n'est mobilisé que dans les narrations prises en charge par les trois locuteurs de la noblesse comme en attestent les exemples reproduits ci-après :

DON LUIS. Convendrá, siendo superior, obedecer; mas no callando: y así, va de historia: (...) ⁸⁶⁴.

MAESTRO. (...) Esta es mi historia y las embajadas de mi inclinación hasta el punto presente, quedando reservada para el Cielo la variedad de lo por venir. ⁸⁶⁵

DOCTOR. (...) Comenzando, pues, mi historia, que por ser de vida vagabunda podría ser no carezca de novedad, sabréis reconozco por patria la villa que tuvo en España más nombre por su hermosura y capacidad. ⁸⁶⁶

On peut rattacher au terme « historia »⁸⁶⁷ une notion d'extension qui tient à sa nature originellement écrite. Celle-ci tendrait à expliquer que la narration de l'orfèvre soit considérée sur un niveau différent de celles de ses trois compagnons de route. Ce terme « historia » est d'ailleurs également adjoint au récit de Juan qui répond lui aussi à une structure plus complexe⁸⁶⁸. Qui plus est, l'intérêt porté au vécu des personnages est également perceptible dans le choix de ce vocable qui, selon la définition qu'en propose Covarrubias, est étroitement lié à la notion d'expérience personnelle :

Historia es una narracion y exposicion de acontecimientos passados : y en rigor es de aquellas cosas que el autor de la historia vio por sus propios ojos y da fe ellas, como testigo de vista (...) Qualquiera narración que se cuente aunque no sea con este rigor, largo modo se llama historia, como historia de los animales, historia de las plantas. ⁸⁶⁹

À ce propos, si originellement, le terme « historia » tel que l'employait López Pinciano par exemple ne se distinguait pas vraiment de la chronique⁸⁷⁰, on sait que, avec

⁸⁶³ Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre II, « B. Sujets parlants », « 3.2. Des personnages aux parcours différenciés », p.278-281.

⁸⁶⁴ SFGDO, 2004, p.54.

⁸⁶⁵ SFGDO, 2004, p.133.

⁸⁶⁶ SFGDO, 2004, p.249.

⁸⁶⁷ Une certaine imprécision perdure à l'époque autour de termes tels que *cuento* ou encore *novela*. La nébulosité qui caractérise ce deuxième terme est d'ailleurs retranscrite au cours de l'échange lorsque le personnage de Don Luis demande au Docteur de préciser ce qu'il entend par « *novelas al uso* » ; SFGDO, 2004, p.72.

⁸⁶⁸ SFGDO, 2004, p.279 : « Mi historia no es como quiera. Coma primero; que endespues se la contaré. »

⁸⁶⁹ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p. 473 v.

⁸⁷⁰ LÓPEZ PINCIANO, [1596], 1953, p.96, l. 11-21 : « Y el Pinciano: Yo no osaua boluer a tocar en la verisimilitud por no cansar, pero, pues la plática la ha tornado, no tengo de yr co[n] vna carga que me pesa mucho; y es la causa de mi dificultad el Philósopho, el qual enseña que el poeta ha de

le *Quichotte*, un premier glissement de l'Histoire vers la narration s'opère. Il semblerait que chez Figueroa, comme chez Cervantès, ce substantif soit employé également dans ce sens de narration. Sa non-utilisation dans le cas d'Isidro confère au récit du jeune orfèvre le statut d'épisode. Il ne faut donc pas le voir comme autonome. Il vient plutôt s'insérer dans la réflexion menée plus tôt par le Docteur. Le récit d'Isidro fonctionne comme un *exemplum*, conforme au projet didactique dans lequel s'inscrit *El Pasajero* et dont le caractère évident a déjà été signalé par Jesús Gómez⁸⁷¹. L'on peut d'ailleurs postuler que cette utilisation de deux termes différents n'est pas dépourvue d'implications sociales : les gens du peuple comme Isidro ne sauraient constituer une matière appropriée pour une histoire si ce n'est dans le registre burlesque. À ce titre, le récit de Juan à propos duquel, on l'a dit, le terme « historia » est employé en offre la 1953 preuve évidente. Et il n'est d'ailleurs pas non plus exclu qu'à travers l'accession à l'Histoire en tant que narration, la classe sociale méritante à laquelle appartient le Docteur accède à l'Histoire c'est-à-dire à la reconnaissance sociale.

Au-delà de cette différence de statut, le récit d'Isidro répond à des modalités d'introduction qui lui sont également propres. L'artisan se lance, en effet, dans la narration des événements qui l'ont conduit à quitter l'Espagne de manière totalement spontanée. Son récit s'inscrit par conséquent dans une démarche résolument différente de celle de ses compagnons de route, dont les témoignages répondent, on l'a dit, à une sollicitation. Dans cette configuration, le récit autobiographique du Docteur se distingue quelque peu, dans la mesure où celui-ci tarde à entreprendre sa narration :

ISIDRO. (...) Sólo él viene a quedar deudor de lo mismo; por tanto, consienta no sea menester, cumplido el plazo, ejecutarle por lo que deja de pagar.

DOCTOR. Riguroso acreedor os descubrí; tan amigo soy de satisfacer, que en mi vida aguardé me pidiesen dos veces una deuda. Menos tenía olvidado ésta; mas pusiéronse en medio otras cosillas en que fue menester detenerse, ocasión de haber dilación en la paga.⁸⁷²

Néanmoins, ce sera finalement lui qui proposera le récit le plus long. On soulignera également l'intérêt de l'expression « otras cosillas » employée pour faire référence aux différents sujets abordés depuis la fin du récit du Maître et qui a pris fin près de trois chapitres plus tôt. À noter que le personnage du Maître, conformément à

escribir la cosa verisímil, y si ha de ser verisímil, no deue ser verdadera, a cuya causa es bien que vaya fuera todo género de historia; digo, en suma, que las narraciones que son verdaderas no son verisímiles. »

⁸⁷¹ GÓMEZ, 1993b, p.75-76 : « Así, en el desarrollo misceláneo de *El Pasajero*, el aspecto doctrinal resulta más evidente que en el desarrollo igualmente misceláneo del *Viaje entretenido*. »

⁸⁷² SFGDO, 2004, p.249.

son statut de personnage sage, hésitait lui-même à rendre compte de ses égarements passés :

MAESTRO. En fin, me vino a tocar la relación de mis calamidades y la remembranza de excesos juveniles dignos siempre de perpetuo olvido. Obedezco, si bien quisiera evitar en todo tiempo la representación de pasados derramamientos, pues **en los que abrieron algo los ojos** sólo sirven de ser instrumentos de dolor.⁸⁷³

La dialectique souvenir /VS/ oubli sous-tend l'intervention du Maître amplement traversée par des champs lexicaux à connotation négative (« calamidades », « excesos », « derramamientos », « dolor ») en accord avec la caractérisation de ce personnage qui a déjà été soumis à la pénible épreuve du désabusement. Il ne semble d'ailleurs pas non plus excessif d'y voir la création d'un langage conforme à son statut de personnage religieux où le discours sur le Bien et le Mal a une fonction déterminante.

Il ressort de la confrontation des témoignages des différents sujets parlants que ceux-ci peuvent être de nature différente et ne répondent pas forcément tous aux mêmes modalités d'introduction. Toutefois, les narrations des quatre locuteurs sont fédérées par les connexions qui existent entre elles et les excursus moraux auxquels se livrent les personnages au cours de l'échange.

2. LES EXPERIENCES PERSONNELLES ET LEURS LIENS AVEC LES DISCOURS MORALISATEURS

Qu'ils se prêtent volontiers à l'exercice comme Don Luis ou qu'ils se montrent plus frileux comme le Docteur ou le Maître, les locuteurs finissent tôt ou tard par livrer leurs confessions. Dans cette configuration, le récit de l'artisan sert, en quelque sorte, de prétexte, ou tout au moins, de déclencheur aux autres récits⁸⁷⁴. En ce sens, l'emploi du vocable « llaneza », utilisé par Don Luis pour qualifier la démarche de l'orfèvre est particulièrement révélateur puisqu'il dit à la fois la sincérité et la simplicité. Ce substantif peut être lu comme une référence à la simplicité sociétale et à la simplicité du verbe chez l'artisan. Il convient toutefois de nuancer sur la simplicité langagière de l'orfèvre. Celui-ci, à la différence de Juan qui s'exprime conformément à son statut de

⁸⁷³ SFGDO, 2004, p.120.

⁸⁷⁴ Cette élégance du verbe tend à l'écarter sensiblement des principes édictés par Valdés. Dans son *Diálogo de la lengua*, Valdés insistait notamment sur le fait que les écrits devaient refléter le langage : « El estilo que tengo es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo; solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo quanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua está bien la afectación. »

picaro, fait preuve d'une élégance langagière indéniable. En ce sens, il convient de revenir sur le concept de « llaneza », employé par Don Luis, en référence au récit que le jeune orfèvre a pris en charge :

Hagamos, pues, si os parece, los tres alarde y muestra general de los impulsos que padecemos, o venciendo la corriente de nuestra vocación, o dejándonos vencer de nuestros incentivos, **ya que con tanta llaneza nos declaró Isidro los suyos**, significándonos su intención⁸⁷⁵.

Il s'agit d'ailleurs d'un terme que l'on retrouve en d'autres passages du texte figuéroen chez Isidro notamment qui évoque une composition poétique écrite par un de ses amis où ce vocable met l'accent sur la nature paisible de la relation entre les quatre hommes :

Bien sé fuera mayor prudencia escusarse; mas profesándose entre nosotros tanta llaneza y amistad, elijo el más acertado medio, que es el de obedecer sin replicar.⁸⁷⁶

Cet idéal d'*urbanitas* est également convoqué dans les propos du Docteur :

DOCTOR. La llaneza con que procedemos hace inútiles cualesquier réplicas.⁸⁷⁷

À noter qu'il s'agit là d'un concept que l'on trouvait déjà chez Arce de Otálora puisque dans le prologue⁸⁷⁸, ce terme est appliqué à Palatino :

Y así se verá que aquella llaneza y sinceridad que en la primera jornada se da a Palatino dura hasta el fin, exprimiendo al vivo su condición tan de veras que ninguno lo podrá creer ni gustar deste primor, sino quien de veras lo conociere; y aquella poca de curiosidad de Pinciano no menos. Y ambos guardan en todo el camino sus primeros afectos y condiciones...⁸⁷⁹.

Et l'éditeur scientifique du texte d'Arce de Otálora d'ajouter :

Los atributos que el propio autor otorga a Palatino y Pinciano son, respectivamente, «llaneza y sinceridad» y «curiosidad» (es decir, «deseo, gusto, apetencia de ver, saber y averiguar las cosas como son, suceden o han pasado», según la definición de Autoridades). El deseo de oponer la erudición y el conocimiento al sentido común (o, de otro modo, la construcción cultural al impulso subjetivo) se encuentra en la base de la caracterización. Para el lector del XVI, tal oposición aproxima este diálogo a la estructura Maestro-Discípulo, la más frecuente en el diálogo didáctico, pues uno de los interlocutores es el poseedor de la información y la

⁸⁷⁵ SFGDO, 2004, p.53-54.

⁸⁷⁶ SGDO, 2004, p.338.

⁸⁷⁷ SGDO, 2004, p.49.

⁸⁷⁸ Sur cette citation, cf. OCASAR ARIZA, 2001, p.234 : « (...) [en] el prólogo, el supuesto amigo del autor le alaba el hecho de que las personalidades de los dialogantes se mantengan a lo largo de la obra.»

⁸⁷⁹ ARCE DE OTÁLORA, [1553] 1995, p.18.

orientación correcta, elementos que se trata de trasvasar al interlocutor adánico o mal orientado⁸⁸⁰.

L'analyse à laquelle se livre José Luis Ocasar Ariza montre donc bien qu'on ne saurait, quoi qu'il en soit, assimiler cette prise de parole spontanée de l'orfèvre à une prise d'initiative. Une telle interprétation conférerait à ce locuteur une forme d'autonomie à l'égard des autres sujets parlants. Or, il n'en est rien. Sa prise de parole le consacre, au contraire, dans la fonction illustrative qu'il assume tout au long de l'interaction puisque le récit de l'orfèvre est en étroite relation avec le développement qui situe à la fin de l'*alivio* I. Pour mémoire, le Docteur y traite – le lecteur voudra bien pardonner cette formule anachronique- des choix de carrière contrariés. Or, l'énoncé sur lequel se clôt le chapitre initial, « Huyen, finalmente, muchos lo en que entraron por fuerza »⁸⁸¹, trouve indéniablement un écho dans le récit du jeune homme à travers l'accumulation de termes qui disent la contrainte et l'obligation (« debo », « seguila », « obligome »). Il est tout aussi remarquable que le père d'Isidro l'ait également fait par obligation, un peu comme si toute une lignée était soumise à cette fatalité. Isidro lui-même pointe cette parenté idéologique et nous invite à proposer cette lecture en insistant sur le profit qu'il a tiré de l'échange qui s'est tenu auparavant. On soulignera donc l'emphase dont fait preuve l'artisan qui débute son intervention par une forme superlative :

Sabrosísimo discurso fue el del alivio pasado para las dudas en que me hallo por instantes, en razón de lo que **debo** seguir. Atiendo, como significué, al arte orificia, tan favorecida de príncipes, tan antigua y honrosa como sabe el mundo. **Seguila, no por inclinación**, porque soy de complisión colérica, y en ella se requieren gran duración y sufrimiento; mas **obligome** mi padre, que también la profesó, **en esta forma**.⁸⁸²

L'utilisation du terme « dudas » joue également un rôle déterminant dans cet énoncé dans la mesure où elle place le personnage dans une démarche de questionnement à laquelle les enseignements du Docteur vont précisément apporter des réponses. L'axiome de base édicté par le Docteur dans le premier chapitre selon lequel les hommes sont plus enclins à abandonner une carrière qui leur a été imposée se vérifie donc par l'expérience à travers le témoignage de l'orfèvre. En effet, celui-ci, conformément à cet axiome, souhaite renoncer à sa condition d'artisan et intégrer la classe nobiliaire :

⁸⁸⁰ OCASAR ARIZA, 2001, p.234.

⁸⁸¹ SFGDO, 2004, p.46.

⁸⁸² SFGDO, 2004, p.47.

(...) mas **siempre aborrecí mi ejercicio, como repugnante y violento en mi condición**. Eran mis pensamientos más generosos y deseaba igual correspondencia en mis acciones. (...) Resuélvome con veinte mil en no ser más platero. Quiero ser noble, quiero comer mil de renta sin disgusto.⁸⁸³

Isidro, par sa prise de position, affiche une volonté de transgression manifeste. Il semble désireux d'enfreindre le mécanisme de l'immobilité sociale telle qu'elle est définie par le topique du *Grand Théâtre du Monde*. L'insistance du personnage sur le manque d'adéquation entre son travail et sa condition au sens aristotélicien du terme est lourde de significations. L'expérience dont rend compte le personnage de l'orfèvre vient en somme légitimer les théories avancées dans le chapitre précédent par le Docteur. De fait, la place occupée par le récit autobiographique d'Isidro semble subordonner sa narration au discours théorique qui le précède directement. Le récit d'Isidro, on l'a dit, est celui qui affiche le plus explicitement sa dépendance par rapport à l'excurus moral du chapitre précédent. Néanmoins, cette relation est également réaffirmée par l'entremise d'autres récits autobiographiques. Les narrations de Don Luis et du Maître jouent, en effet, une fonction analogue. Sous des modalités différentes, elles reviennent sur la nécessité de respecter les choix de chacun. Le récit du Maître enserre, d'ailleurs, une référence explicite à la thèse évoquée dans l'*alivio* I. Le Maître se remémore un échange entre lui et son père au cours duquel il lui avait adressé diverses interrogations :

¿Qué médico gusta de no adelantar su casa, de no crecer el timbre de su solar con más lustrosos realces? **¿Hay quien se agrada de que sus hijos le imiten en la facultad?** ¿No los procuran dejar mayorazgos, comendadores, consejeros y títulos, si es posible? ¿Podrá haber, pues, tan gran contento para todo nuestro linaje como verme frecuentar las calles de Madrid con la pompa de garnacha, con el boato de oidor?⁸⁸⁴

Par le biais de la question rhétorique « ¿Hay quien se agrada de que sus hijos le imiten en la facultad? », le bien fondé d'une profession transmise de père en fils est encore une fois remis en cause de manière explicite. Or, on l'a vu, Don Luis et le Maître suivent, dans un premier temps, des chemins qui ne leur correspondent pas avant d'y renoncer. Ces carrières étaient celles qu'avaient suivies leurs pères respectifs comme cela transparaît dans leurs récits. Ainsi, Don Luis, dès les premières lignes de son récit précise-t-il :

Guióme mi padre por la derrota que él había seguido, esto es, de capa y espada⁸⁸⁵.

⁸⁸³ SFGDO, 2004, p.48.

⁸⁸⁴ SFGDO, 2004, p.131.

⁸⁸⁵ SFGDO, 2004, p.54.

Il en va de même pour le Maître qui débute son histoire en se référant à la profession qu'exerçait son père avant d'indiquer plus bas que ce dernier souhaitait que son fils fût de même :

Atendió mi padre al estudio de la Medicina, en que no podré afirmar si fue insigne, por ser esta facultad de indiferente operación⁸⁸⁶.

(...) acabada la Gramática, quiso mi padre que, siguiendo sus pisadas, atendiese en Alcalá a los cursos de Artes y Filosofía⁸⁸⁷, fundamentos principales de aquella facultad⁸⁸⁸.

Ces deux personnages formulent d'ailleurs le peu d'enthousiasme que suscitent chez eux ces occupations. Ainsi le jeune soldat expose-t-il explicitement son ressenti négatif sur la vie qu'il mène au service d'un noble plus titré que lui :

Esta vida **me tenía descontento, sintiendo sobremanera** estampar las huellas de un coche o seguir el paseo de un caballo; mas cualquier **mal** puede ser endulzado con otro mayor⁸⁸⁹.

Ce bref passage se caractérise par une concentration d'expressions qui retranscrivent assez nettement la perception négative de cette existence. Dans le cas du jeune soldat, la découverte de sa vocation littéraire –ajoutée au peu de perspectives que laisse entrevoir sa situation sociale- le conduit à se désintéresser de la voie militaire. Le Maître, quant à lui, se détourne définitivement des études de médecine car il n'envisage pas de faire semblant de posséder des compétences dont il se sait dépourvu⁸⁹⁰ :

Ahora, porque siquiera no se pierda todo, se pretende dar orden, con que, si no jurídica, por lo menos, fingidamente, llegue al puesto que es propio de verdadera virtud y no falsificados méritos, en que es forzoso mostrarme avieso. Tiene en mí el arte medicinal un feligrés poco devoto, por

⁸⁸⁶ SFGDO, 2004, p.120.

⁸⁸⁷ L'Université d'Alcalá de Henares faisait partie des principaux centres de formation pour la Médecine et l'on exigeait des étudiants qu'il dispose également d'un diplôme de Bachiller en Artes, d'où l'allusion dans les propos du Maître à des études en Artes y Filosofía. « Los centros de formación que gozaban de más prestigio eran las universidades de Salamanca, Valladolid, Valencia y Alcalá de Henares. Ya en el siglo XVI se intentó una estandarización de la educación. En 1563 Felipe II introdujo bachiller. Los estudios de Medicina duraban tres o cuatro años después de los cuales se realizaba un periodo de prácticas de dos años de duración bajo la supervisión e instrucción de un médico. El requisito para el acceso a los estudios de Medicina era el tener un *Bachiller en Artes*. » Cf. <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/picaresca/aleman/html/espanol/Contexto/KontextAlcalaSpan.html> [page consultée le 20 juillet 2015]

⁸⁸⁸ SFGDO, 2004, p.121.

⁸⁸⁹ SFGDO, 2004, p.56.

⁸⁹⁰ La longue argumentation que mène le Maître pour tenter de convaincre son père comporte une autre allusion à ce concept de mérite : « Soy asimismo de parecer se halle obligado a restitución de todo lo que lleva el que, sin haber puesto de su parte diligencia y estudio, ejercita alguna facultad, sobre que debería ser rigurosamente castigado como usurpador de lo ajeno, como forjador de engaños. Fuerza es perezca todo lo que no se edifica sobre fundamento bonísimo; y así, ni será posible entremeterme entre doctos, como corneja entre pavones, adornada de ajenas plumas. » ; SFGDO, 2004, p.130.

muchas causas. **La primera, por aborrecer con extremo todos los términos que intervienen en las recetas de los mismos medicamentos, siéndoles como natural cierta bajeza odiosa a lengua y oído.** Agáricos, rabárbaros, casias, colirios, socrocios, unguentos, emplastos, aceites, y todos los demás simples y compuestos que contiene, podralos pronunciar con gusto el que hallare dulzura y utilidad en sus nombres y efetos; no yo, que deseo verme lejísimos de cualquier enfermo, de cualquier botica.⁸⁹¹

L'énoncé « deseo verme lejísimos de cualquier enfermo, de cualquier botica » permet au jeune étudiant en médecine d'exprimer sa volonté profonde de se détacher de cette voie. Fait remarquable : le personnage entend, avant tout, se détacher de son lexique qu'il exècre. Il n'est d'ailleurs pas hasardeux de voir dans cet extrait et plus particulièrement dans l'énoncé « deseo verme lejísimos de cualquier enfermo, de cualquier botica » un écho au « quiero ser noble, quiero comer mil de renta sin disgusto » conclusif du récit d'Isidro. Mais allons plus loin encore. Dans cette véritable plaidoirie que réalise le Maître pour convaincre son père de le laisser abandonner la carrière médicale, l'emploi du groupe nominal « un feligrés poco devoto », emprunté au domaine religieux⁸⁹², semble porter l'indice de la nouvelle orientation que prendra la vie du jeune homme à la mort de son père. Textuellement, dans cet extrait, le changement de vocation s'insinue progressivement par la mobilisation d'un champ lexical à connotation clairement religieuse. Il vient d'ailleurs se substituer au lexique médical employé jusque là et pour lequel il avait, comme on vient de le voir, clairement exprimé son dégoût :

Con esta declaración de mi voluntad delante, quisiera saber, **profesando cristiana religión** y siendo la propia conciencia el gobernalle de cualquier hombre que desea **salvación**, con qué seguridad de la mía pudiera engolfarme en el grande océano de lo propuesto. ¿Yo ensayarme primero en los pobres? ¿Yo cometer indignos robos en la miseria de los mendigos? **Dios** nos libre: ni por pensamiento. ¿Por ventura no son verdaderos trasuntos de **Cristo**? ¿No son sus más parecidas medallas? Pues ¿no fuera obra de **ánimo dañado y de diabólica resolución** esparcir la semilla de mi ignorancia en tan noble terreno, en tan preciosa heredad?⁸⁹³

Dans les dires du jeune homme, un glissement s'effectue de la médecine vers la théologie à travers le recours à des termes religieux et à des tournures emphatiques qui ne sont pas sans rappeler ceux que mobilisaient les prêcheurs dans leurs sermons. De fait, dans cette réplique, le jeune homme justifie son refus d'embrasser une carrière médicale. Selon lui, une telle décision revêtirait un caractère amoral dans la mesure où il

⁸⁹¹ SFGDO, 2004, p.129.

⁸⁹² D'après *Autoridades* : « **FELIGRES.** s. m. El vecino y morador que pertenece a cierta y determinada Parrochia » ; *AUTORIDADES*, [1726], 1984, t. D-Ñ, p. 733.

⁸⁹³ SFGDO, 2004, p.130.

sait pertinemment ne pas détenir les connaissances nécessaires. Même si dans un premier temps, le Maître s'oriente vers *Leyes y Cánones*, une fois ses parents décédés il finit par opter pour la Théologie :

En suma, juzgué sería **atajo** dedicarme a la facultad de Teología, por **el seguro premio** que suele alcanzar su eminencia en las oposiciones, así de cátedras como de dignidades. **Seguía, pues, con el ardor que me infundía el menester**; en cuya conformidad certifico haberme hallado muchas veces sobre los libros el morir y nacer del Sol.⁸⁹⁴

Cet extrait du récit du Maître entre une fois de plus en résonnance avec la réflexion menée sur les choix de carrière des personnages : l'utilisation du verbe *seguir* que l'on retrouve en diverses occasions quand il est question de cette thématique est en ce sens symptomatique. Sa présence est certes logique dans la mesure où elle s'inscrit dans l'image du chemin à suivre ; néanmoins, sa réitération contribue à instaurer une certaine cohérence entre les différents extraits dans lesquels ce verbe est employé. De la même manière, l'opposition entre des expressions telles que « atajo » ou « el seguro premio » et le substantif « el menester » est remarquable. Cette opposition joue en effet une fonction vertébrale dans cet extrait. La Théologie y est, de fait, présentée comme un raccourci commode pour pallier à ses difficultés financières. Le sémantisme même du vocable « atajo » y contribue indéniablement de même que la construction « el seguro premio » où l'antéposition de l'adjectif « seguro » est éloquente. Celle-ci met effectivement en exergue la recherche d'une forme de sécurité. C'est donc bien la nécessité qui préside initialement au choix du Maître. Il y a donc bel et bien une contradiction par rapport aux déclarations de principe du Maître : celui veut avant tout vivre de la Théologie. Dans les quelques lignes qui viennent d'être commentées, l'accent n'est nullement mis sur de pieuses motivations alors que dans le reste du texte, le personnage consacre de longs développements à l'importance de la morale qui, dès lors, semble plutôt fonctionner comme un masque⁸⁹⁵:

Ahora, porque siquiera no se pierda todo, **se pretende dar orden, con que, si no jurídica, por lo menos, fingidamente, llegue al puesto que es propio de verdadera virtud y no falsificados méritos**, en que es forzoso mostrarme **avieso**⁸⁹⁶.

⁸⁹⁴ SFGDO, 2004, p.132.

⁸⁹⁵ On reviendra d'ailleurs plus loin sur l'importance du masque et d'autres accessoires dans les propos de certains personnages. Cf. *Infra*, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 1. Déguisements et accessoires », « 1.1 Le masque et l'épée », p. 307-313.

⁸⁹⁶ SFGDO, 2004, p.129.

L'emploi de l'adjectif « avieso », compte tenu de son étymologie latine, s'avère particulièrement éclairant pour notre propos dans la mesure où ce qualificatif prend son origine dans *aversus* et a donc un sens voisin de *desviado* et de *torcido*. C'est également ce que confirme la définition qui en est proposée par Sebastián de Covarrubias dans son *Tesoro de la Lengua Castellana* :

AVIESO, lo que no va por vía derecha, como la saeta que dio el golpe fuera del blanco, y al moço que no camina por la vía derecha de la virtud llamamos avieso.⁸⁹⁷

Or, cet oscillement perpétuel entre moralité, vocation et motivations premières ouvre des champs interprétatifs séduisants puisque le texte semble réaffirmer son statut *pasajero* précisément à travers la représentation de différents comportements et modes de conduite et de différents tableaux. De fait, le texte donne à voir une série de personnages qui sortent clairement de la voie.

Approfondissons encore. La construction de l'énoncé pris en charge par le Maître mérite, elle aussi, réflexion. En effet, une double opposition est instaurée entre d'une part « jurídica » et « fingidamente » et d'autre part entre « verdadera virtud » et « falsificados méritos ». Les sèmes de la justice et de l'authenticité traversent cet extrait où par un habile jeu de négation la valeur intrinsèque du vocable « méritos » est annulée par le participe passé employé comme adjectif « falsificados ». De la même manière, les connotations positives naturellement associées au terme « virtud » sont renforcées par l'adjectif « verdadera ». À noter que le Maître exprime son rejet des faux-semblants quand son père, prenant conscience de sa méconnaissance totale de la Médecine, lui propose de feindre une certaine maîtrise des savoirs nécessaires à la pratique de ce métier, dans un extrait qui illustre bien l'opposition déjà commentée plus haut entre savoir livresque et savoir tiré de l'expérience⁸⁹⁸ :

Hijo, esta vida es toda artificio. De continuo se van empeorando las cosas. *Quotidie deterior posterior dies*; y siempre el último, discípulo del primero. Casi todos los profesores de todas ciencias son fantasmas, son exhalaciones; no más que bulto, no más que apariencia; ignorantes todos, todos ramas sin fruto, todos vana ostentación, todos mentira.⁸⁹⁹

L'abondance de termes qui disent le mensonge, l'apparence (« artificio », « fantasmas », « exhalaciones », « bulto », « apariencia ») est remarquable dans cette

⁸⁹⁷ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.104.

⁸⁹⁸ Cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre II, « B. Sujets parlants », « 2.2. « Un personnage au statut spécifique : le Docteur », p. 267.

⁸⁹⁹ SFGDO, 2004, p.128.

intervention du père qui entre en résonance avec la critique des faux-semblants, du mensonge, topique des textes de l'époque comme chez Liñán y Verdugo par exemple :

(...) ¡Todas son apariencias fabulosas, maravillas soñadas, tesoros de duendes, figuras de representantes en comedia y otros epítetos y títulos pudiera darles más lastimosos. (...) tal era entonces mi ignorancia, y tal es el cuidado con que se ha de vivir para elegir amigos en esta población babilónica, que es una pepitoria de naciones e inclinaciones diversas!⁹⁰⁰

Ces critiques sont accompagnées d'une autre énumération qui insiste à nouveau sur le caractère trompeur des apparences « apariencias fabulosas », « maravillas soñadas », « tesoros de duendes », « figuras de representantes en comedia » constituée par quatre expressions qui répondent toutes à la même construction binaire. Chacun de ces binômes débute par un élément dont la réalité est posée d'emblée comme discutable (« apariencia », « maravillas », « tesoros », « figura »). Le caractère éminemment virtuel de ces vocables est lui-même accentué par un deuxième élément qui appartient au champ lexical du rêve ou de la fiction (« fabulosa », « soñada », « de duende », « comedia »). La mise en accusation des faux-semblants n'est d'ailleurs pas seulement relayée par le Maître mais aussi par le Docteur :

Ya no hay amigos, no hay desengaños, no hay buenas intenciones. Todo es mentira, todo estratagema, todo propio interés.⁹⁰¹

Cette thématique du mensonge et des faux-semblants est d'ailleurs bel et bien présente dans le récit de jeunesse du Docteur quand celui-ci expose à son père la cause de son départ :

Mostró al oírlo severidad, y preguntando la causa que me movía, **encubriendo la verdadera**, propuse ser solamente la del verme acrecentado por mí mismo; ya que no prometía el escaso patrimonio en que podía tener confianza cumplido alimento al discurso de la vida.⁹⁰²

L'expression « encubriendo la verdad » permet de rattacher le témoignage du Docteur à la thématique des intentions cachées et des projets contrariés. À l'instar de ses compagnons de route, il a choisi des études similaires à celles qu'avait suivies son père puisque, dans les premières lignes de son récit, le Docteur explique que son père :

Profesaba Jurisprudencia y el grado de causídico en los tribunales de aquella chancillería, donde fue cobrando tan larga opinión, que, si se valiera del rigor con que hoy se ejerce la **abogacía**, dejara sus hijos poco necesitados de socorro ajeno.⁹⁰³

⁹⁰⁰ LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.65.

⁹⁰¹ SFGDO, 2004, p.157.

⁹⁰² SFGDO, 2004, p.250.

⁹⁰³ SFGDO, 2004, p.250.

Il ajoute quelques lignes plus loin :

Mientras **atendía**, con poca gana, por su corto atraimiento, **al estudio, antes a la memoria, de las leyes**, fue casi del todo impedida mi débil inclinación de un nuevo accidente.⁹⁰⁴

On observe aisément les correspondances entre la pratique professionnelle du père (*cf.* « Profesaba Jurisprudencia ») et les études du fils (*cf.* « atendía al estudio (...) de las leyes ») qui, à l'instar de ses camarades, n'évoque pas sa formation avec enthousiasme. Outre l'éloquence des expressions « con poca gana » et « corto atraimiento », son récit se caractérise par de multiples allusions à la difficulté des études et au manque de discernement dont il faisait preuve à l'époque :

Quedé solo, **condenado al remo de los libros; que entonces me parecía su ocupación no menor trabajo**. Siempre los muchachos son fáciles en apetecer lo que les daña y con el tiempo les ha de estar peor; (...).⁹⁰⁵

Cependant, le Docteur ne se détourne pas tant de la fonction que de la famille et le peu de perspectives d'avenir que lui offre le métier de son père n'est en réalité qu'un prétexte ainsi que le personnage l'avoue lui-même à travers l'utilisation déjà commentée de l'expression « encubriendo la verdad ».

L'insertion des récits autobiographiques est étroitement liée à certains excursus moraux. Si la relation de dépendance se fait plus prégnante dans la narration du jeune orfèvre Isidro, elle n'est pas exclue des récits des trois autres sujets parlants. Ceux-ci illustrent d'ailleurs certains griefs adressés à la société de l'époque et trouvent une résonance toute particulière dans le discours sur les faux-semblants amplement relayé dans les pages de *El Pasajero*. Ce décalage entre le discours de principe et les motivations premières du personnage se manifeste non seulement dans d'autres extraits pris en charge par le Maître mais est également perceptible dans le discours des autres sujets parlants. Il convient donc d'analyser, à présent, sous quelles modalités s'exprime ce trait distinctif dans les récits des autres locuteurs.

⁹⁰⁴ SFGDO, 2004, p.250.

⁹⁰⁵ SFGDO, 2004, p.250.

B. Personnages doubles et doubles des personnages

L'ensemble des récits des sujets parlants configure une écriture de l'« entre-deux » qui passe par la présence de contradictions certaines dans leur témoignage. Ce n'est pas là une caractéristique applicable exclusivement à l'œuvre de Figueroa mais que l'on retrouve chez d'autres auteurs de l'époque et qui tient à la fonction même du prologue qui, on le sait, devait conférer à l'ouvrage une aura de sérieux. Ainsi signalera-t-on, avec Carlos Mata Induráin que c'est aussi le cas, entre autres, chez Antonio de Eslava qui, dans *Noches de invierno* (1609), faisant fi de la promesse de moralité explicitement formulée dans le prologue de l'œuvre, semble, dans le corps de l'œuvre, se désintéresser des questions morales⁹⁰⁶. Dans *El Pasajero*, ce contraste dépasse largement le prologue et inscrit donc le texte dans une démarche novatrice dans le sens où les locuteurs qui prennent part à l'échange sont des personnages doubles et non pas monolithiques. En effet, on a déjà pu observer certaines contradictions entre les déclarations de principe des personnages et leurs actes⁹⁰⁷. Qui plus est, le traitement dont ils jouissent est enrichi par le portrait d'autres personnages qui fonctionnent pour eux comme des doubles. Autrement dit, le traitement de l'identité de chaque personnage –et plus particulièrement celle du Docteur– prend tout son sens dans la confrontation avec le portrait de ses *alter ego*. Dans le cadre de cette réflexion sur l'identité et l'altérité, il convient de s'interroger sur le rôle que jouent le déguisement et les accessoires et de demander dans quelle mesure ceux-ci viennent enrichir le traitement des personnages et la dénonciation des travers sociaux.

1. DEGUISEMENTS ET ACCESSOIRES

1-1. Le masque et l'épée

La dualité des personnages passe dans l'espace textuel par l'évocation réitérée du symbole du masque dont on sait l'importance dans l'idéologie baroque. On la

⁹⁰⁶ « No ha pasado por alto a los críticos cierta contradicción existente entre las moralidades que promete el autor en los preliminares y el **fondo disoluto y relajado de la narración**. Pero es que, como insiste Barella, entretener al lector contando historias es la finalidad principal de la obra, mientras que la supuesta intención moral parece interesarle poco a Eslava.» <https://insulabaranaria.wordpress.com/2012/10/17/antonio-de-eslava-y-sus-noches-de-invierno-1609/> [date de consultation : 20 juillet 2015]

⁹⁰⁷ Sur ce point, revoir ce qui a été dit à propos des motivations financières du Maître lorsqu'il a fait le choix d'étudier la Théologie, cf. *Supra*, p.302 et ss.

retrouve notamment prise au sens figuré dans la mise en accusation de don Pedro dont on a étudié le portrait dans le cadre de la réflexion onomastique menée au chapitre précédent⁹⁰⁸ :

Murió en este ínter el padre, cuya vida y oficio enfrenaba en alguna manera el apetito caballeril del hijo. Sólo tenía por cuidado el buen viejo juntar dineros, dejados aparte prolijos desvanecimientos. Aquí fue el quitarse el mayorazgo del todo la máscara.⁹⁰⁹

C'est à travers le récit de l'aubergiste Juan que cette expression prend néanmoins tout son sens :

Ya del todo rematado, padecía este corpanchón mucha mala ventura, para cuyo remedio **quiteme la máscara de una vez** y acudía donde los amigos de Jesucristo a las doce.⁹¹⁰

Cette allusion au masque est la revendication ultime de son jeu d'acteur puisque par cette expression, Juan reconnaît explicitement avoir joué un rôle. Cette interprétation est d'autant plus séduisante qu'elle vient s'ajouter à une série d'éléments textuels qui inscrivent sa démarche dans une forme d'histrionisme⁹¹¹. Juan, on l'a dit, rappelle immanquablement le personnage du *Miles gloriosus* des pièces de Plaute, dont le théâtre est loué par le Docteur dans *l'alivio* II :

DOCTOR. Ese punto nos diera en qué entender, si el arte tuviera lugar en este siglo. Plauto y Terencio fueran, si vivieran hoy, la burla de los teatros, el escarnio de la plebe, por haber introducido quien presume saber más cierto género de farsa menos culta que gananciosa⁹¹².

Dans l'étape madrilène de son récit, Juan évoque comment il a mis en scène le sauvetage supposé d'un noble et s'est ainsi attiré les faveurs de ce dernier en feignant l'avoir secouru au cours d'une rixe⁹¹³. Comme tout bon acteur, Juan accessoirise son discours et il décrit d'ailleurs avec force détails la tenue qu'il revêt pour accompagner le noble lors de ses sorties nocturnes :

⁹⁰⁸ Cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre II, « A. Les personnages, matière de l'échange », « 1.2. Onomastique des personnages », p. 225-227.

⁹⁰⁹ SFGDO, 2004, p.51.

⁹¹⁰ SFGDO, 2004, p.288.

⁹¹¹ La thématique théâtrale jouit, on l'a dit, d'une place privilégiée dans les leçons de précepte littéraire formulées par le Docteur. On n'avait par ailleurs déjà signalé l'influence de Plaute dans le traitement du personnage de Juan (cf. *Supra*, p.123-124) ainsi que les similitudes entre les personnages annexes et le concept de *figura* étudié par Christophe Couderc (cf. *Supra*, p.227 et ss)

⁹¹² SFGDO, 2004, p.94.

⁹¹³ Cf. étape n°5 dans le tableau qui schématise les différentes parties du récit de Juan, cf. *Supra*, p.97.

Púseme a costa de mis herederos en hábito avalentado, con vestido de mezcla, con gavión ancho, con medias y ligas de color, con daga y espada de crecidos gavilanes.⁹¹⁴

À ce titre, l'expression « púseme (...) en hábito » est particulièrement révélatrice puisque, par son entremise, Juan semble endosser un costume de scène. Pour compléter sa panoplie, il se procure de nouvelles armes : une dague et une épée. Au-delà de ces accessoires, Juan utilise un procédé qui ressemble à l'aparté et qui tire sa prestation et son récit vers le genre théâtral :

Con este suceso dichoso adquirí entre caballeros tan grande crédito de valiente (ignorando lo había sido de mentira), que en los mayores riesgos cualquiera se tenía por mal seguro si no llevaba a su lado a Juan Fernández^{915 916}.

Plus particulièrement, le passage entre parenthèses dans cette citation [« (ignorando lo había sido de mentira) »] convoque cette connivence qui s'instaure entre certains personnages et le public lors d'une représentation théâtrale. Chez Figueroa, la connivence se développe à deux niveaux. Elle s'instaure certes entre Juan et le Docteur mais l'on peut également parler d'une forme de complicité avec le lecteur. En effet, cette remarque rompt le fil du récit pour s'adresser directement au lecteur, à travers la figure du Docteur, récepteur premier du récit/ de la narration.

Le masque auquel Juan fait référence quand il affirme « quiteme la máscara de una vez » est vraisemblablement celui du soldat. En effet, après le retrait de ce masque symbolique, Juan se joint à la masse des mendiants qui peuplaient les rues de l'époque pour aller s'alimenter à la *sopa boba* (« acudía donde los amigos de Jesu Christo a las doce »). À noter que Juan Fernández n'est pas le seul personnage à évoquer son statut de soldat puisque c'est une caractéristique qu'il partage avec Don Luis. Ce dernier, à l'instar de l'aubergiste, insiste, à plusieurs reprises, sur son statut de militaire et sur l'importance qu'il accorde à son épée. Le jeune homme est présenté, à plusieurs reprises, et ce, dès l'introduction de l'œuvre, à travers sa fonction de soldat. C'est d'ailleurs le premier élément signalé à son sujet par la voix narrative qui prend en

⁹¹⁴ SFGDO, 2004, p.294.

⁹¹⁵ Il convient de rappeler que le Juan Fernández qui donne son titre à la comedia de Tirso n'entretient aucun lien avec le Juan Fernández de la prose figueroène; ALONSO HERNÁNDEZ & HUERTA CALVO, 2000, p.162 : « Tirso de Molina tiene una comedia titulada *La huerta de Juan Fernández*, del nombre de un regidor famoso en Madrid, por ser en ella, (...) donde tiene lugar una gran parte de la acción »

⁹¹⁶ SFGDO, 2004, p.295.

charge cette section (« Dedicábase otro a la milicia »⁹¹⁷). À deux occasions, toujours dans cette introduction, la voix narrative le désigne précisément par l'expression « el soldado », expression dans laquelle, la fonction individualisante de l'article défini masculin singulier espagnol « el » tend à l'ériger en parangon de l'homme d'armes. De la même manière, Don Luis lui-même contribue à cet effort de caractérisation et son discours comporte plusieurs allusions à son statut de militaire. Ainsi conclut-il après avoir remercié le Docteur pour les informations qu'il lui a prodiguées sur sa destination, Naples :

No dejaré de conseguir crecida utilidad de tan prudentes advertencias. Dellas me valdré en las ocasiones, procediendo más como soldado práctico que nuevo.⁹¹⁸

Mais il y a bien davantage. Par deux fois, Don Luis évoque l'objet qui le consacre dans sa fonction de soldat à savoir son épée :

(...) antes dejaré la vida que la espada, fiel compañera de mi persona y digna defensora de mi honor; y, si es posible, sólo por eso no llegaré a los confines de Génova. Gentil agravio, por cierto, desarmar a quien profesa milicia.⁹¹⁹

Cobré con la nueva compañera más aliento, más brío, para conseguir con su ornato grandes cosas.⁹²⁰

Cependant, il ressort de l'échange avec ses trois compagnons de voyage que son objectif n'est nullement de poursuivre sur la voie militaire mais bien de s'adonner à la littérature. En ce sens, il est assez symptomatique de constater qu'après avoir mentionné dans sa narration autobiographique les circonstances dans lesquelles il s'est vu autorisé à porter cette arme, il passe rapidement au récit détaillé de ses déboires amoureux sans jamais faire référence à quelque exploit guerrier. Dès lors l'attachement qu'il semble porter à sa fidèle compagne, ainsi qu'il la nomme lui-même, revêt un caractère surfait, factice. En ce sens, l'emploi de l'adjectif « fiel » pourrait révéler une forme de cynisme textuel dans la caractérisation du personnage. Ce cynisme, de fait, était déjà perceptible dans le commentaire, à première vue anodin, de la voix narrative sur l'origine de la solde que touche le jeune militaire :

(...) iba al reino de Nápoles con mediano sueldo, efeto más de favores que servicios⁹²¹.

⁹¹⁷ SFGDO, 2004, p.9.

⁹¹⁸ SFGDO, 2004, p.235.

⁹¹⁹ SFGDO, 2004, p.17.

⁹²⁰ SFGDO, 2004, p.59.

⁹²¹ SFGDO, 2004, p.9.

La construction tend donc à rejeter à la fin de la phrase le terme « servicios » qui a pourtant une importance primordiale dans le système de pensée figuéroen sur le mérite. L'espace phrastique donne la dernière place aux actes, au mérite qui se voient supplantés par les faveurs à l'instar de ce qui se passe dans la société. Une intervention de Don Luis lui-même tend à corroborer cette intuition puisque le jeune homme réutilise les mêmes termes dans une proposition qui répond à une construction semblable :

(...) traté de pasar a Nápoles, negociado antes algún sueldo; que medios suplieron servicios⁹²².

L'utilisation commune aux deux énoncés des termes « sueldo » et « servicios » vient étayer ce rapprochement même si le deuxième précise la nature de la faveur accordée à travers l'emploi du vocable « medios ». Qui plus est, dans ce deuxième énoncé, l'existence des *servicios* est tout bonnement niée par l'emploi du verbe « suplir » qui, sur le plan sémantique, est étroitement lié à la notion d'absence, de privation comme cela apparaît explicitement dans la définition qu'en propose Covarrubias dans son dictionnaire⁹²³.

En outre, l'emploi du substantif « ornato », du latin *ornatus*, qui, dans son sens premier, dit la décoration tend à réduire l'arme à un simple artifice. Dès lors, son épée semble faire fonction de simple accessoire dont la présence sert avant tout à attester de son statut et à « obtenir de grandes choses ». C'est ainsi qu'il convient d'ailleurs d'interpréter l'utilisation du substantif « compañera » qui est employé, aussi bien chez Don Luis que chez Juan, pour faire référence à leur arme. Les connexions entre les interventions des deux personnages sont réaffirmées via la répétition. Don Luis, rejette la fonction de défense qui lui incombe pour privilégier la littérature comme le souligne indirectement Isidro :

ISIDRO. La de Don Luis, por lo menos, será fuerza vaya perdiendo su vigor; que es imposible hacer resistencia a tanta batería. Sin duda aborrecerá desde hoy todo género de trovas, y se entregará todo al ejercicio militar, que es el honroso camino que comienza a seguir.⁹²⁴

Il n'est pas anodin que ce soit l'homme du peuple qui fasse ce commentaire : sa simplicité sociale et langagière⁹²⁵ l'autorise à faire ce type de remarques. A travers cette intervention, Isidro mobilise le fonctionnement traditionnel de la société. Il évoque ainsi

⁹²² SFGDO, 2004, p.62.

⁹²³ Cf. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p. 35, « SUPLIR, cumplir alguna falta ».

⁹²⁴ SFGDO, 2004, p.114.

⁹²⁵ Cf. *Supra*, note 874, p.297.

une convention à laquelle se soustraient les nobles qui adoptent, en ce sens, un comportement décrié dans le reste de l'œuvre. Le seul fait d'arme véritable évoqué par Don Luis dans son récit autobiographique est plutôt une rixe sans grand danger. Il est vrai que cet épisode se déroule avant que son maître ne l'ait armé gentilhomme, comme le prouve le fait qu'il utilise une dague et non son épée. La manière dont sont exposés les faits répond à une construction qui fait indéniablement sourire le lecteur :

Tuve vislumbre deste intento, y, aperciendo una hoja, al querer ejecutar su enojo, halló por contrario el mío, y la daga. Salió herido en un brazo levemente, siendo tan grandes los gritos, tan terrible el alboroto que no pude escapar, aunque lo procuré (...)⁹²⁶.

La dimension comique de la scène décrite provient du décalage entre le peu de gravité de la blessure induite par « levemente » et le caractère disproportionné de la réaction. Celui-ci est mis en avant textuellement par le double emploi de « tan » ainsi que par les termes « grito » et « alboroto ». Le comique de situation provient également de l'aveu de couardise auquel se livre le jeune homme. Enfin, l'adjonction du diminutif « -illa » au substantif « herida »⁹²⁷ à la page suivante tend également à minimiser l'importance des faits.

L'ensemble de ces remarques viennent donc infirmer la caractérisation de Don Luis en tant que soldat. On observera d'ailleurs avec quelle virtuosité Suárez de Figueroa jouait déjà, quelques pages plus haut, avec les horizons d'attente du lecteur :

Tras haber sido paje de cámara y favorecido no poco de mi dueño, me honró con que ciñese espada, dándome título de gentilhomme. Cobré con la nueva compañera más aliento, más brío, para conseguir con su ornato grandes cosas. Eran hasta allí mis imaginaciones y pensamientos una idea sin forma, un caos confuso; a ninguna cosa me hallaba particularmente inclinado, cuando, sin pensar, me dejó sin pulsos aquel fuerte contrario, aquel valeroso combatiente que llaman Amor. Venciome, al fin, en virtud de pocos años y mucha hermosura.⁹²⁸

Ce passage repose, pour sûr, sur un effet de surprise qui passe par la métaphore éculée de l'amour présenté comme un combat ainsi que par le placement stratégique du terme *amor* en fin d'énoncé. Compte tenu de l'insistance sur le statut de soldat, de l'emphase avec laquelle Don Luis évoque son épée depuis le début de l'ouvrage, le lecteur s'attend légitimement à ce que le jeune homme se lance dans le récit de ses exploits guerriers... et non pas dans celui de ses déconvenues sentimentales. L'épée de Don Luis disparaît d'ailleurs textuellement de ses propos dès qu'il avoue son goût pour

⁹²⁶ SFGDO, 2004, p.55.

⁹²⁷ SFGDO, 2004, p.56.

⁹²⁸ SFGDO, 2004, p.59.

la littérature et son intention de s'y consacrer ardemment. Mais même si le jeune soldat semble se détacher de son arme, celle-ci joue néanmoins un rôle fondamental dans l'ouvrage. La symbolique de l'épée va bien au-delà de ce statut d'accessoire puisque c'est elle qui va également servir de lien avec un autre personnage. Nous avons vu que Don Luis désignait son épée par le substantif « *compañera* ». Or, le lecteur retrouve le vocable sous sa forme masculine singulière (*compañero*) dans le récit de l'aubergiste Juan :

Pues casi luego traté de venirme a España, enfadado de tener siempre por *compañero* a un pesado mosquete.⁹²⁹

Outre sa profession, un autre élément, à première vue anodin, pouvait inciter le lecteur à prendre quelques précautions. En effet, après avoir reconnu son ancien supérieur, Juan s'exclame « a fe de soldado »⁹³⁰, titre qu'il utilise de manière abusive puisqu'au moment des retrouvailles avec le Docteur, il n'est plus soldat et tient une auberge. En ce sens, l'on peut légitimement parler de parenté symbolique entre Juan et Don Luis puisque l'un et l'autre insistent verbalement sur leur statut de soldat tout en s'y dérochant dans les faits⁹³¹.

Juan et Don Luis insistent avec une certaine véhémence sur leur arme qui participe de leur caractérisation de soldat. Ils ne sont néanmoins pas les seuls personnages à se munir d'accessoires, ainsi que le révèle le récit du Docteur.

1-2. Le déguisement

Le Docteur est le personnage chez qui se manifeste de la manière la plus prégnante un intérêt pour le déguisement. Au cours de son itinérance, celui-ci ne cesse de se déguiser :

El golfo de León (...) me dio ocasión, al pasarle con una tremenda borrasca en que me vi mil veces perdido, para que hiciese lo que todos suelen en semejantes naufragios: que fue voto de ir en persona peregrinando a visitar la suntuosa iglesia en que se halla depositado el cuerpo del grande Patrón de España, del santísimo Diego. Esta promesa quise cumplir ante todas cosas, para cuyo efeto hice la provisión siguiente: **De un perpetuán**

⁹²⁹ SFGDO, 2004, p.280.

⁹³⁰ Ce n'est pas là la seule occurrence de cette expression que l'on trouve dans *El Pasajero* puisque son usage donne lieu à une brève joute verbale entre le Maître et le Docteur dans le chapitre V qui traite précisément des questions militaires et où le Docteur dénonce clairement le comportement des nobles qui n'assument plus la fonction de défense qui leur est traditionnellement assignée dans la société. SFGDO, 2004, p.214.

⁹³¹ Cf. *Infra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 3.3. Le binôme Juan- Don Luis et ses liens avec le personnage de l'ermite », p.325 et ss.

pardo se me cortó el de romería hasta el talón; la valona era llana, abultado el sombrero y lucidísimos los bajos, siendo todo correspondiente a honesta gala.⁹³²

Les différents accessoires évoqués par le personnage dans son récit le consacrent dans sa caractérisation de pèlerin. Dès le départ, néanmoins, le lecteur peut légitimement douter de la ferveur du personnage dans le sens où celui-ci se prête à une version édulcorée du pèlerinage puisqu'il ne marche pas. Certes, il s'agit là d'une pratique conforme aux usages sociaux de l'époque, on le sait :

En la Europa del Barroco, la excursión penitente a la Ciudad Santa adolecerá de una acusada polarización social. Sólo será emprendida por una minoría rica, en su mayor parte aristocrática y burguesa, acompañada por una comitiva y dulcificada por las comodidades que se podían conseguir librando dinero.⁹³³

Mais le recours à l'animal semble ôter la pénibilité pourtant inhérente à une telle entreprise :

Tenía por imposible esto de andar a pie, para cuyo remedio compré uno de aquellos en quien tan de buena gana se transformó Apuleyo, de gentil presencia, mas de docientos de porte. Este animalito de bendición había de ir en resguardo para aliviar el quebrantamiento del hermano peregrino las veces que fuese menester.⁹³⁴

On se doit de signaler le caractère jubilatoire que revêt cet extrait pour le lecteur qui renoue par là même avec toute une tradition de faux pèlerins dont abonde la littérature auriséculaire. La dimension littéraire de l'expérience pèlerine est d'ailleurs également perceptible dans la référence, certes topique, à Apulée pour désigner l'âne. À noter néanmoins que le personnage n'atteindra jamais son but, ce qui confère un côté d'autant plus savoureux à l'emphase dont il faisait preuve en évoquant sa promesse (« esta promesa quise cumplir ante todas cosas »)

Si le pèlerinage ne se concrétise jamais vraiment, les références à l'apparence physique et à la tenue du Docteur traversent l'ensemble de son récit. Ainsi, quelques pages plus loin, au moment du départ pour Baeza, est-il une fois de plus fait mention des vêtements que celui-ci porte. Là encore, les vêtements sont en relation avec la religion (« a lo sacerdotal ») mais l'aspect transgressif de l'expérience s'affirme plus nettement encore. En effet, dans cet extrait, les vêtements, fournis par le *sacristán*,

⁹³² SFGDO, 2004, p.253.

⁹³³ VV.AA, 2015, section 23, « La inercia de las peregrinaciones a Tierra Santa », disponible en ligne sur books.google.fr

⁹³⁴ SFGDO, 2004, p.253.

doivent permettre au Docteur de prendre la fuite sans être inquiété après une altercation avec un *letrado* :

Juzgose convenía el ponerme en viaje de forma que no fuese conocido fácilmente. Buscose un paño pardo a prueba de polvo y lodo, de quien hice sotanilla y herreruelo largo, con sombrero de cordón **a lo sacerdotal**⁹³⁵.

Les vêtements revêtus par le personnage visent bel et bien à dissimuler son identité, qui plus est, avec la complicité d'un homme d'église, réaffirmant l'importance des faux-semblants dans l'œuvre de Figueroa ainsi que dans toute la pensée baroque, cela va sans dire :

Con este disfraz, y bolsa no vacía, me llevó una mula hasta Baeza, donde tenía amigos. Allí, en Úbeda y Jaén, me detuve dos meses, Abril y Mayo, con determinación de pasar en Sevilla la templanza del otoño. En este ínter se me vino a la memoria Granada, ínclita ciudad, de las más cómodas y regaladas del mundo, particularmente de verano⁹³⁶.

Il est d'ailleurs important de signaler que le déguisement du personnage ne s'avèrera guère efficace puisqu'il n'empêchera pas l'identification par Juan. Outre l'allusion sans équivoque au déguisement qui permet au passage de prendre une coloration théâtrale, l'évocation de la mule permet d'établir une connexion avec l'extrait du pèlerinage avorté. L'importance des accessoires employés par le personnage du Docteur est perceptible dans le fait qu'on les retrouve dans plusieurs épisodes différents. Ainsi à l'issue de sa rencontre avec l'ermite et de ses retrouvailles avec Juan, les retrouve-t-on dans l'évocation de l'arrivée du Docteur à Grenade :

Apenas salí de la posada con **el pardo, valona y valón**, cuando, mientras discurría por las calles, fui encontrando con muchos conocidos; porque el vestido⁹³⁷ no disfrazaba el rostro.⁹³⁸

Mais là encore, les accessoires ne remplissent pas leur fonction puisque le personnage est aisément repéré. En ce sens, ils jouent un rôle différent de celui des accessoires dont disposaient des personnages comme le prêtre poète. En effet, lorsqu'il a été question des personnages annexes, il a été expliqué que ceux-ci étaient représentés avec des attributs qui coïncidaient totalement avec leur caractérisation topique. En revanche, dans le cas de certains sujets parlants, *El Pasajero* semble plutôt mettre en

⁹³⁵ SFGDO, 2004, p.265.

⁹³⁶ SFGDO, 2004, p.265.

⁹³⁷ En ce sens, la scène décrit des usages récurrents de la littérature.

⁹³⁸ SFGDO, 2004, p.305.

scène une galerie de personnages qui s'évertuent à donner une image d'eux-mêmes qui ne coïncide pas à ce qu'ils sont réellement. En ce sens, ces portraits posent indéniablement la question de la dualité dans la mesure où Juan est à la fois aubergiste et militaire, Don Luis, militaire et poète, *etc.*

L'importance accordée au masque et au déguisement, dans *El Pasajero*, est représentative du questionnement sur l'identité, l'apparence et la reconnaissance qui va de pair avec une réflexion très baroque sur les faux-semblants. Tous deux prennent leur sens dans la galerie de personnages doubles et complexes qui interviennent dans *El Pasajero*. Le personnage du Docteur semble davantage dans l'essence que les personnages annexes qui sont caractérisés par des attributs. Ses accessoires n'inhibent pas sa personne de même que la place limitée qui lui est assignée socialement n'inhibe pas son mérite alors que les autres personnages sont davantage déterminés par les attributs qui les caractérisent socialement.

2. DES PERSONNAGES DOUBLES.

A première vue, les sujets parlants semblent se voir assigner une fonction qui consisterait essentiellement à dénoncer les travers de la société gangrénée par l'injuste répartition des récompenses qui fait d'ailleurs l'objet de longs développements tout au long de leurs échanges. Cependant, leur rôle ne se limite pas à cette seule mission de dénonciation. La représentation de la société en crise, dont les personnages annexes sont les vecteurs les plus évidents, est également relayée à un niveau plus tangentiel par les locuteurs eux-mêmes. Ces derniers relatent des événements dans leurs récits autobiographiques respectifs qui prouvent qu'eux-mêmes se laissent aller à certains des maux et des égarements de leurs contemporains. C'est le cas notamment chez le Docteur dont le récit laisse observer une certaine discordance entre les principes édictés dans les passages théoriques et les actes. Ainsi à maintes reprises, celui-ci insiste sur l'importance de suivre une ligne de conduite basée sur la nuance et la modération ; or, dans bien des épisodes, ses agissements sont loin de refléter cet idéal de tempérance. Ainsi, l'*alivio* VI, amplement consacré à la Justice, comporte deux récits dans lesquels le Docteur explique à ses compagnons comment il s'est fait justice lui-même : l'épisode de la vendeuse de pêches et celui de l'altercation avec un *letrado*. Dès lors, le Docteur

théorisateur judiciaire semble s'opposer à un Docteur picaro qui fait peu de cas de la Justice⁹³⁹.

Le Docteur n'est pas pour autant le seul à céder à ce type de décalages mais une fois de plus, il jouit d'un statut sensiblement différent de celui des autres locuteurs. Chez Isidro et le Maître, par exemple, le hiatus a plus particulièrement trait aux motivations que ces derniers affichent pour justifier leur départ. Le lecteur ne peut que constater en effet que tout au long de l'échange, ils en appellent au mérite et à la nécessité de respecter un code moral, mais que les critères qui président leur décision ne sont pas vraiment louables sur le plan éthique. Ainsi, le jeune orfèvre conclut-il comme suit son récit autobiographique :

Quiero ser noble, quiero comer mil de renta sin disgusto. Deseo en particular asegurar la conciencia, puesto que no hay arte de tanto riesgo para ella como la mía, por los engaños frecuentes, por las ganancias ilícitas. Ya os es manifiesta mi intención; resta ahora me apadrinen en este nuevo combate los avisos del Doctor, para que yo, sin nota, salga vitorioso.⁹⁴⁰

Cet extrait qui vient clôturer la narration du jeune homme présente d'ailleurs de claires ressemblances avec celle prise en charge par le Maître à propos de sa vocation et que nous avons commentée plus haut⁹⁴¹. Très tôt dans son témoignage, Isidro avait évoqué, comme cela a été déjà signalé au cours de ce travail, le peu d'intérêt qu'il vouait à son travail, qui, selon lui, n'était pas adapté à son tempérament⁹⁴². Mais il semblerait aussi, au regard de cette remarque que ses motivations soient également pécuniaires. L'objectif que prétend atteindre Isidro est clairement posé : il désire accéder à un statut social supérieur et posséder de l'argent. Qui plus est, l'emploi de l'expression « sin disgusto » laisse à penser qu'il rêve d'une vie sans effort, sans contrainte. Et l'allusion à sa volonté de sauver sa conscience ne nuance guère cette sensation négative ; au contraire, elle ne fait que semer davantage encore le doute dans l'esprit du lecteur qui comprend que s'il veut abandonner cette profession c'est aussi car il craint de céder à la tentation de l'argent facile. Le même constat peut aisément être

⁹³⁹ La réflexion sur ces anecdotes sera approfondie dans la troisième partie du présent travail où on montrera comment le texte propose une vision prismatique d'une même thématique. Cf. *Infra*. Troisième partie, chapitre II, « B. < Entre-deux > ... ou plus : vers un discours polyphonique ? », « 1. Vision prismatique d'une problématique commune », p. 414 et ss.

⁹⁴⁰ SFGDO, 2004, p.48.

⁹⁴¹ Pour mémoire et pour comparaison : « Ahora, porque siquiera no se pierda todo, se pretende dar orden, con que, si no jurídica, por lo menos, fingidamente, llegue al puesto que es propio de verdadera virtud y no falsificados méritos, en que es forzoso mostrarme avieso. », SFGDO, 2004, p.129.

⁹⁴² Comme cela a déjà été signalé plus haut, l'onomastique même du personnage peut sembler assez ambivalente dans la mesure où la syllabe *-oro* peut aussi bien renvoyer au travail de ce personnage qu'aux ambitions que celui-ci affiche. Cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre II, « A. Les personnages, matière de l'échange », « 1.2. Onomastique des personnages », p.217.

dressé au sujet du Maître. Ce dernier, rappelons-le, s'en va à Rome dans l'espoir d'obtenir un office et évoque, dans le passage suivant, les circonstances qui l'y ont poussé :

Desdeñome sumamente semejante acontecimiento, y deseando no verme en otro trance de acepción personal, traté de regresar mi curato sin dilación. Señalé lo en que convenimos para el sustento de mi hermana, y yo, con algún dinero procedido del ahorro antecedente, propuse pasar a Roma, cabeza de la Iglesia, emperatriz del mundo, ciudad del Pescador, y mar profundo donde las redes de letras y méritos sacan copioso número de diversas remuneraciones, pescados de segura duración⁹⁴³

Les termes dans lesquels il se réfère à Rome après sa confession nous laissent penser que les pieuses motivations n'ont que peu de place dans sa démarche : l'accumulation d'expressions qui disent la profusion (« copioso número de diversas remuneraciones ») tendrait au contraire à prouver que ce sont des considérations plus matérielles que spirituelles qui le poussent à partir quelques temps là-bas.

Un schéma similaire est mis en œuvre dans le traitement du personnage de Don Luis. Sur ce point, il convient de s'arrêter sur une intervention clé du Docteur au terme des conseils qu'il prodigue au jeune homme en matière de littérature :

Resta, pues, descubráis ahora en cuál destos dos ejércitos se os debe asentar plaza de combatiente.⁹⁴⁴

La réplique met l'accent sur le caractère irréconciliable de ces deux disciplines. En ce sens, le comportement affiché par Don Luis dans *El Pasajero* est représentatif de l'évolution du comportement de la noblesse par rapport au XVI^e siècle. Don Luis se situe clairement aux antipodes de l'idéal du poète-soldat qu'incarnaient certains auteurs de la Renaissance comme Garcilaso de la Vega dont il serait un avatar dégradé. Plusieurs éléments dans *El Pasajero* permettent de mettre en relation les figures de Don Luis et de Garcilaso. La destination vers laquelle se dirige Don Luis est Naples, royaume où Garcilaso a lui-même vécu pendant de nombreuses années. De la même manière, le type de certaines compositions que Don Luis soumet à l'appréciation de ses compagnons vient confirmer cette interprétation. En effet, Don Luis déclame au total 5 compositions poétiques dont 3 sont des sonnets. Or, le sonnet, on le sait, est la marque de fabrique de Garcilaso qui l'a vraiment adapté à la langue castillane. La bien-aimée de Don Luis se prénomme Celia, prénom éminemment littéraire et qui était également

⁹⁴³ SFGDO, 2004, p.133.

⁹⁴⁴ SFGDO, 2004, p.115.

employé par l'un des proches de Garcilaso de la Vega⁹⁴⁵, Sá de Miranda, dans ses compositions poétiques pour se référer à Isabel Freire dont il était également épris comme cela a été expliqué précédemment⁹⁴⁶. Mais à la différence de Garcilaso, mort au combat d'ailleurs, Don Luis se refuse aux exploits militaires et illustre nettement en ce sens l'évolution de la posture de la noblesse dans la mesure où il se démarque de l'idéal du courtisan poète- soldat. De plus, ce personnage affiche de manière réitérée son goût pour la littérature malgré les tentatives multiples du Docteur pour tenter de le détourner de cette voie :

Por manera, que la primera y última inclinación que he conocido en mí fue de amor y versos.⁹⁴⁷

Concluyo, con afirmar que en lo discurrido hasta aquí de mis años sólo tuve por inclinación amor y poesía, viniendo a ser melancolía para mí lo que no tratare desto⁹⁴⁸

Le discours de Don Luis reprend ici, on l'a dit, un topique de l'époque⁹⁴⁹. Y compris dans son discours il se détourne des affaires militaires qui se voient exclues de l'espace textuel. En ce sens, il est certainement possible de voir une forme d'ironie dans un commentaire du Docteur « Valiente batallador os mostráis en la poética lid »⁹⁵⁰ Il est vrai que l'expression « lid poética » était assez usuelle et qu'un peu plus haut dans cette même réplique le Docteur mobilise l'image de l'armée (« esos dos ejércitos ») pour se référer aux Lettres et aux Armes. Mais de toute évidence, le texte sous-entend que le courage que manifeste le jeune homme se limite au domaine littéraire sans jamais atteindre les champs de bataille ? À noter que la référence dès les premières lignes du récit de Don Luis aux origines nobles de ses parents⁹⁵¹ le prédestinait, en quelque sorte, au comportement qu'il affiche :

⁹⁴⁵ Sur les liens entre Garcilaso de la Vega et Sá de Miranda, on consultera avec profit l'article d'Adrien Roig. ROIG, 1993.

⁹⁴⁶ De la même manière, on peut faire remarquer que le Docteur se réfère à l'éminence des vers de Garcilaso dans l'*alivio* II qui est certes celui où il expose des éléments de précepte littéraire mais qui est aussi celui où le jeune homme se livre à son récit autobiographique. Enfin, dans son récit amoureux, à l'instar du célèbre poète soldat espagnol, Don Luis mobilise amplement la conception néo-platonicienne de l'amour. Compte tenu de l'époque de rédaction de *El Pasajero*, la présence de ces éléments est certes naturelle mais il semblait important de les signaler néanmoins au regard de leur prégnance dans l'espace textuel.

⁹⁴⁷ SFGDO, 2004, p.60.

⁹⁴⁸ SFGDO, 2004, p.62.

⁹⁴⁹ Sur le topique « amar y hacer versos todo es uno », Cf. *Supra*, Première partie, chapitre III, « A. Entre théorie et praxis littéraires » p.124-125.

⁹⁵⁰ SFGDO, 2004, p.115.

⁹⁵¹ C'était certes là un comportement courant à l'époque puisque même un auteur aussi connu et reconnu que Lope insistait avec véhémence sur ses supposées origines *montañesas* : « Lope se jactó siempre del origen montañés que apunta en el texto citado y de la « nobleza » que le venía de sus

Ocupáronse mis padres, **nobles montañeses**, en servicios de un señor destos reinos, tan grande, que en títulos y vasallos no le igualaron muchos de los antiguos reyes de que en su división participó España⁹⁵².

L'attitude de Don Luis est conforme au comportement classique de la couche sociale à laquelle il appartient dont les membres, ainsi que le Docteur le signale lui-même dans un extrait de l'*alivio V*, ont tendance à se faire valoir à travers les mérites de leur lignée plutôt que par leurs propres actions :

Por manera, que, sin valor, anhelan por las honras debidas al valeroso. Ni se avergüenzan cuando, sin algún mérito, cansan, importunan, muelen por el hábito, por la encomienda, por la llave, por cubrirse, y por otras dignidades de presidencias y consejos. **“Señor, sirvió mi padre”. No basta, amigo: sirve tú;** que, considerándolo bien, si obligaron tus antecesores, no murieron sin remuneración.⁹⁵³

Il ne faut pas oublier que le départ de Don Luis, outre les déconvenues amoureuses, tient à l'absence de perspectives d'évolution dans la société :

Aceleró mi partida el disgusto de mi ocupación, tan sin fruto, que con menos me hallaba en los fines que en los principios. No hay cosa como arrimarse al poderoso, al valido, a quien dando parece lo mucho poco. No medraba, ni descubría vereda por donde pudiese el tiempo restaurar estos daños.⁹⁵⁴

Il s'agit d'ailleurs là d'une critique qu'il réaffirme à la page suivante :

Insistido, pues, de dos desgracias, amar sin dicha y servir sin medra, traté de pasar a Nápoles, negociado antes algún sueldo; que medios suplieron servicios⁹⁵⁵.

À noter toutefois que ce double désabusement n'est pas l'apanage de Don Luis et que ce schéma narratif était déjà exploité au XVI^e siècle dans le dialogue de Juan Maldonado, *Eremita*⁹⁵⁶. Si les causes de l'isolement sont les mêmes chez Maldonado et chez Figueroa, les solutions envisagées par les personnages diffèrent. En effet, là où

antepasados. Esa hidalguía estaba más en su imaginación que en los documentos o en la consideración social. Se ha insinuado la posibilidad de que Lope fuera de origen converso. Quizá se trate de un mero fruto de la marea provocada por los escritos de Américo Castro. En los textos de Lope se recrea con cierta frecuencia el caso del hombre valioso cuyo ascenso se ve injustamente dificultado por su origen. No obstante, en otras obras no faltan puntazos antijudaicos, que reafirman los viejos tópicos de la comunidad cristianovieja y nos muestran que el poeta había asimilado los valores imperantes en la sociedad de su tiempo.» Cf. CVC: Lope de Vega- *Apunte biobibliográfico*.

⁹⁵² SFGDO, 2004, p.54.

⁹⁵³ SFGDO, 2004, p.221.

⁹⁵⁴ SFGDO, 2004, p.61.

⁹⁵⁵ SFGDO, 2004, p.62.

⁹⁵⁶ « Antes de comentar la estructura global, repasaremos cada una de las partes integradas en ella. Lo que Alvaro cuenta a Alfonso sobre su vida es un relato lineal centrado en dos episodios: el desengaño "amoroso" y el desengaño profesional, que lo conducen a buscar la soledad de los bosques.» PEINADOR MARIN, 1991, p.43.

Alfonso choisit la vie érémitique, Don Luis opte pour la voie de l'exil. Néanmoins, cet exil n'exclut nullement un retour en Espagne. Pour en revenir au seul cas figuéroen et à l'intervention du jeune soldat-poète, on a déjà commenté l'utilisation intéressante qui est faite dans l'intervention des vocables « medios » et « servicios ». Ces derniers illustrent, de fait, une forme d'hypocrisie langagière perceptible, on l'a dit, chez l'ensemble des personnages. Au-delà de leur fonction de dénonciation, les sujets parlants représentent également cette Espagne en proie à la crise et sont en ce sens des personnages doubles. Mais la dénonciation de la crise passe également par le traitement qui est fait de personnages comme l'ermite et Juan, qui fonctionnent en quelque sorte comme des doubles de certains locuteurs.

3. DOUBLES DES PERSONNAGES

Avant d'approfondir la réflexion sur la fonction de doubles que jouent les personnages de Juan et de l'ermite, il convient de s'intéresser au chapitre dans lequel ceux-ci interviennent puisque tous deux sont réunis dans l'espace textuel au sein d'un même chapitre qui jouit d'un statut particulier dans *El Pasajero* : l'*alivio* VII.

3-1. L'*alivio* VII, un chapitre au statut particulier

Plusieurs des thématiques brassées dans le reste de l'œuvre sont abordées dans le chapitre VII de *El Pasajero* tantôt de façon explicite tantôt de façon plus tangentielle : à ce titre, des questions amplement traitées dans l'œuvre telles que l'amour, l'amitié, la Justice ou encore la prise en compte des mérites de chacun y reviennent de manière récurrente.

L'*alivio* VII est le cœur du récit autobiographique du Docteur dont il occupe la place centrale. Ce chapitre est exclusivement narratif dans la mesure où les rares digressions qui s'y trouvent sont en réalité en prise directe avec les narrations qui le composent. En effet, outre les récits de l'ermite et de Juan, ce chapitre se compose de commentaires que formulent les autres voyageurs à propos de la qualité du récit. Il enserme de plus des jugements de valeur sur le comportement décrit, des jugements condamnatoires en l'occurrence. Le peu d'espace textuel qu'occupent ces digressions comparé aux autres chapitres est probablement dû au fait que le chapitre VII soit lui-même composé de deux récits enchâssés. Dans cette triade constituée par le Docteur et

ses deux doubles, l'ermite et Juan Fernández, le chapitre VII constitue donc une véritable charnière. Ce sont ces narrations rapportées par le Docteur qui tiennent lieu et place de digressions puisque tout en occupant le cœur du récit autobiographique du Docteur les faits qui y sont relatés ne concernent le Docteur que de façon très indirecte. En effet, le chapitre VII, à travers un magistral procédé de mise en abyme du dialogue, se compose de récits de personnes qu'il a rencontrées et qui lui racontent leur vie à l'image de ce que lui et ses compagnons de route font au cours de leur périple. D'aucuns pourraient arguer que ce jeu qui s'opère autour de l'échange dialogué était déjà observable dans le récit de Don Luis dans l'*alivio* II à travers l'intervention de la duègne mais aussi dans l'*alivio* III dans lequel le jeune étudiant qui conseille le futur Maître sur les usages de la vie étudiante semble se substituer à celui-ci. Toutefois, les dimensions de ces deux incursions ne sont nullement comparables à l'extension des récits de l'anachorète et de Juan. Qui plus est, les interventions de la duègne et de l'étudiant sont étroitement liées au vécu de Don Luis et du Maître dans le sens où le récit de la vieille femme s'inscrit dans la stratégie de séduction qu'elle veut développer auprès du jeune homme. De la même manière, le discours pris en charge par l'étudiant expérimenté vise à préparer son interlocuteur à son séjour à l'Université d'Alcalá. En revanche, l'ermite entreprend sa narration suite à sa rencontre avec le Docteur qui s'enquiert de son identité, dans un procédé qui n'est pas sans rappeler celui mis en œuvre au début de *El Pasajero* entre les quatre locuteurs. Cette rencontre n'a néanmoins pas de réelle incidence sur la suite des événements pour le Docteur à la différence de ce que l'on peut observer au sujet du Maître. Les conseils peu avisés de l'étudiant vont conditionner son comportement à l'Université et le mener à l'échec ainsi que lui-même l'annonce, comme on l'a dit. Si l'échange avec l'ermite est le fruit du hasard, le cas de Juan semble encore différent. Ce personnage et le Docteur possède un passé commun mais il n'en est finalement question qu'en de très rares occasions. L'essentiel de son récit ne concerne pas directement le Docteur et sa longueur ferait d'ailleurs presque oublier la trame initiale.

Juan et l'ermite font également leur entrée dans l'espace textuel de manière spécifique. L'une des spécificités de cette section est que le dialogue génère un dialogue puis un récit. Ces deux incursions de la forme interactionnelle élèvent en quelque sorte *El Pasajero* au rang de méta-dialogue. En ce sens, le statut spécifique dont jouit le chapitre VII se manifeste dès les premières lignes. Son début marque en effet une rupture du fait que le personnage de l'ermite est incidemment promu au rang de

dialoguant. La dernière phrase de l'*alivio* VI préparait certes le lecteur à l'intervention d'un nouveau personnage⁹⁵⁷. Rien, en revanche, ne laissait présager une intrusion d'une telle ampleur puisque pendant près de 3 pages, le « yo » lyrique de l'ermite, par l'entremise du Docteur certes, va se substituer aux quatre « yo » des personnages dialoguants. L'ampleur de ces intrusions au sein du dialogue initial justifie d'ailleurs en partie l'intérêt qui leur est porté dans cette étude⁹⁵⁸. Le dialogue, dans les récits de Juan et de l'ermite, ne suit pas les mêmes modalités que dans le reste de l'œuvre. Il y recouvre un caractère nettement moins artificiel que celui mis en œuvre, par exemple, dans les passages consacrés à la littérature et à l'amour. En effet, dans des chapitres tels que les *alivios* II et III ou encore l'*alivio* V, le texte donne à voir un échange qui s'inscrit dans une démarche résolument pédagogique parfaitement conforme à la tradition du genre dialogué telle qu'elle s'est développée au siècle précédent. Le détenteur du savoir traite une thématique et le *domandatori* pose des questions pour acquérir, voire étoffer des connaissances, ou cherche à obtenir des précisions. Si certains points peuvent être abordés assez rapidement conférant ainsi à l'ensemble une forme de souplesse, l'échange revêt toutefois, dans ces sections, un caractère assez mécanique. En effet, quand un aspect a été entièrement étudié, une autre question vient immédiatement lui succéder, à la manière d'un questionnaire comme on peut l'observer notamment dans ces deux répliques de Don Luis et du Docteur :

DON LUIS. Paréceme que tenéis razón; y así, paso a nueva pregunta. ¿Cuál es mayor dificultad: adquirir la gracia de la amada, o mantenerse en la misma?

DOCTOR. Sin duda el mantenerse, por adquirirse cualquier cosa con más facilidad que se conserva.⁹⁵⁹

Ces extraits misent donc avant tout sur un rapport pédagogique. En ce sens, l'échange entre Juan et le Docteur, au moment de leurs retrouvailles, se distingue du passage qui vient d'être commenté. En effet, cette interaction, vient certes s'insérer dans ce qu'il ne semble pas excessif de qualifier de véritable monologue du Docteur qui ne redonne la parole à ses camarades qu'au bout de plusieurs pages. Mais dès les premières répliques échangées entre les deux hommes se dégage une sensation d'authenticité assez novatrice qui tire leur conversation vers le roman ainsi que vers une forme de

⁹⁵⁷ SFGDO, 2004, p. 266 : « En semejante éxtasis me hallaba, cuando al improviso fue causa que volviese dél una voz de suave metal, que comenzó a romper los aires en la forma que entenderéis en el alivio siguiente.»

⁹⁵⁸ Il en sera d'ailleurs à nouveau question dans la troisième partie de cette étude.

⁹⁵⁹ SFGDO, 2004, p.189.

théâtralité. Le premier échange entre Juan et le Docteur se caractérise par une agilité et une concision qui contrastent nettement avec le reste de l'échange puisque les répliques entre les deux hommes s'enchaînent très rapidement :

Al fin, alzando el gordísimo tozuelo, **dijo** con flema singular:

—¿Qué diablos quiere? ¿Qué avispas le pican? ¡Doile al demonio, qué voces da!

Fueme reconociendo poco a poco, y cuando — a su parecer— estuvo bien enterado, propuso tenía por cierto haberme visto en otra parte; mas que no se acordaba dónde.

—Puede ser —**le respondí**—; que he corrido mucha tierra y comunicado con muchas gentes.

—¿Voarcé —**replicó**— ha estado por ventura en Italia, y en particular en Piemonte?

—Sí, amigo —**proseguí**—; y no pocos años, principalmente en ese estado.

—¡Tate, tate! —**respondió**, dándose una palmada en la frente—, ya he caído en el chiste al misterio. A fe de soldado que ha sido voarcé mi auditor. Acabe: ¿no conoce a Juan, mosquetero en la compañía de don Manuel Manrique? ¡Oh, que sea en buena fe bienvenido a esta su casa! ¿De dónde bueno, y cómo así? No se acuerda que siempre que le vía decía a mis camaradas: “Veis allí el que nos ha de juzgar?”⁹⁶⁰

L'agilité de cet extrait passe indéniablement par l'omniprésence de verbes introducteurs et plus particulièrement par l'utilisation qui est faite du verbe *responder* dont on relève deux occurrences et du verbe *replicar* qui renvoient tous deux au sème de l'échange, de l'interlocution. Leur abondance dans un passage en fin de compte assez bref permet de mettre en scène l'alternance question-réponse. La théâtralité, quant à elle, est perceptible, dans la présence de certains éléments qui donnent à leur échange une coloration didascalique. Si « replicó » et « proseguí » constituent en quelque sorte des didascalies d'attribution, les compléments circonstanciels de manière « con flema singular » mais aussi et surtout « dándose una palmada en la frente » peuvent être considérés comme des didascalies internes, dont une étude plus fouillée révélera, dans la troisième partie de ce travail, qu'elles contribuent également à une certaine confusion des instances⁹⁶¹.

Enfin, le statut spécifique dont jouissent les narrations de l'ermite et de Juan est perceptible dans le procédé utilisé pour assurer la transition entre ces deux récits. En effet, le glissement, le passage de l'un à l'autre s'effectue par l'entremise d'un fragment

⁹⁶⁰ SFGDO, 2004, p.278-279.

⁹⁶¹ On verra en effet dans la dernière partie de cette étude qu'à travers certaines de ces didascalies, le narrateur s'érige en dramaturge. Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre III, « C. *El Pasajero* : une œuvre littéraire de l'« entre-deux » », « 2. Confusion des instances », « 2.2. Superpositions et glissements des instances textuelles », p.472 et ss.

narratif très bref comme si le texte rendait symboliquement compte de la proximité idéologique entre les deux récits :

Hallé paciendo la mula, y muy despacio mirándose el mozo las entrañas. Despertele, y, poniéndose todo en orden, pasamos a sestear **de allí dos leguas**.⁹⁶²

Un élément lourd de signification de cette citation est l'indication de distance. Il a déjà été question plus haut dans ce travail de l'importance que revêtent les indications spatiales dans le récit autobiographique du Docteur⁹⁶³. Mais il ne semble pas excessif d'affirmer que, dans le récit de Juan, l'expression « de allí dos leguas » a une fonction qui va au-delà de la vraisemblance de sa narration. En effet, on peut sans doute y voir aussi une déclinaison du rapport de proximité entre le récit de l'ermite et celui de l'aubergiste puisque les deux rencontres se produisent dans des espaces peu éloignés. L'éloignement très restreint qui sépare les deux espaces est d'autant plus important compte tenu du caractère itinérant définitoire des trois personnages qui interviennent dans cet *alivio* III –l'anachorète, Juan Fernández et le Docteur- et des distances importantes que ceux-ci ont parcourues au cours de leur vie.

Les éléments qui viennent d'être analysés ont permis de mettre en évidence les différentes spécificités du chapitre VII. Cette différence de traitement rejailit d'ailleurs inexorablement sur les personnages qui y interviennent et qui constituent une triade fondamentale dans la construction et la structuration de *El Pasajero*.

3-2. La triade docteur-ermite-Juan

Les épisodes relatés dans le chapitre VII prennent tout leur sens du moment où ils sont mis en regard. A première vue, ces personnages peuvent sembler très différents. Leurs différences tiennent inmanquablement à leur nature *a priori* opposée. Conformément à la caractérisation topique de ces personnages, la thématique alimentaire revient de manière récurrente dans le discours de Juan là où l'ermite fait l'éloge d'un mode de vie simple. Cependant, la confrontation de leurs récits respectifs laisse rapidement apparaître de multiples connexions qui ne doivent guère étonner le lecteur compte tenu de la prégnance de ces deux figures dans la littérature du Siècle

⁹⁶² SFGDO, 2004, p.278.

⁹⁶³ Cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre II, « A. Le traitement de l'espace par le Maître et le Docteur », p. 175 et ss.

d'Or⁹⁶⁴. Outre leurs caractéristiques formelles communes et leur proximité dans l'œuvre, les personnages de l'ermite et de Juan présentent des similitudes qui prennent leur origine notamment dans l'association faite entre ces deux types de personnages dans les textes de l'époque :

Tout aussi elliptiquement que Cervantès, López de Úbeda insère dans l'introduction de *La pícaro Justina* qui ne s'éclaire que par la connaissance du motif facétieux traditionnel (« me columbró, yendo yo a un ermita de un ventero ») tandis qu'une trentaine d'années plus tard (1634), Salas Barbadillo se livrant à une de ses adaptations coutumières ne conserve que l'idée de l'auberge servant d' « oratoire » à de singuliers ermites.⁹⁶⁵

Le chapitre VII propose donc en quelque sorte une variante de l'historiette facétieuse que l'on retrouve aussi bien chez Cervantès que chez Salas Barbadillo à ceci près que chez Figueroa, chaque personnage donne lieu à un traitement individualisé et que tous deux incarnent, comme l'avait très justement perçu María del Pilar Palomo⁹⁶⁶, deux options auxquelles le Docteur refuse de souscrire :

Los dos relatos (d1d2) cobrarán a nivel de contenido, un significado específico de denuncia histórico-social que los enlaza con la ideología mantenida en A y que justifica su inserción en el relato. Pero, en un plano de estructura formal, esa inserción se realiza con extraordinaria perfección. (...) Tal vez el desengaño del Doctor dimane de la falta de valentía para adoptar la solución vital del Ermitaño (que manifiesta), unida a la repulsa íntima que le causa la propuesta por el Ventero que también manifiesta.⁹⁶⁷

Une première similitude entre ces deux personnages est leur passé militaire. Or, compte tenu de l'importance de la réflexion sur la fonction guerrière dans *El Pasajero*, on ne saurait négliger cette caractéristique commune. Leurs carrières respectives les ont d'ailleurs conduits à vivre hors de leur pays d'origine. De la même manière, chacun d'entre eux a décidé de renoncer à sa carrière pour pouvoir retourner en Espagne. Et ils ont connu un sort similaire une fois de retour sur leur terre natale : cette insatisfaction les a d'ailleurs contraints à chercher des solutions. L'ermite ne constitue néanmoins pas un *alter ego* de Juan car si leurs biographies respectives présentent des ressemblances, leur approche de la vie est résolument différente. L'anachorète regrette de ne point trouver de récompenses à ses mérites personnels ; en revanche, le *ventero*, cherche

⁹⁶⁴ Cervantès en offre notamment l'exemple à travers la figure de l'aubergiste qui apparaît dès les premiers chapitres de la première partie mais aussi à travers celle de l'ermite évoqué au chapitre 24 de la deuxième partie et ce, même si la rencontre avec l'ermite ne se produit jamais.

⁹⁶⁵ JOLY, 1986, p. 385.

⁹⁶⁶ Cette intuition judicieuse de María Pilar Palomo n'a néanmoins pas été développée davantage peut-être parce qu'elle dépasse largement le cadre de sa réflexion sur la *novela cortesana* ; la piste décelée par la philologue espagnole est, de fait, affinée et exploitée dans la suite de cette étude.

⁹⁶⁷ PALOMO, 1976, p.59-60.

plutôt des solutions qui lui évitent de travailler. Qui plus est, le Docteur insiste à plusieurs reprises sur le fait que l'ermite est un homme d'âge mur, alors que Juan, à l'inverse, multiplie les allusions à sa jeunesse au moment des faits relatés. Indépendamment de ces éléments, tous deux optent pour une solution analogue : quitter Madrid. Toutefois, c'est un acte délibéré dans le cas de l'ermite : celui-ci se retire de la Cour dès lors qu'il comprend que ses attentes ne seront pas satisfaites. Juan, en revanche, prend la fuite et s'installe loin de la capitale suite aux exactions qu'il y a commises. Pour l'ermite, la mise à distance répond à une volonté tandis que chez Juan, l'isolement est subi et imposé. Il est le fruit de son exclusion. Il n'en reste pas moins que tous deux accèdent à une forme de bien-être et là encore, les espaces de plénitude présentent des similarités. C'est dans un espace champêtre que se trouvent les deux personnages au moment de leur rencontre avec le Docteur. Là encore, l'endroit où s'installe l'ermite diffère de celui qui accueille l'ex-compagnon d'armée du Docteur puisque l'ascète voit paisiblement sa vie s'écouler au cœur d'un véritable *locus amoenus*. Juan, pour sa part, doit se contenter de sa *venta* qui n'a certes pas les avantages du refuge bucolique dans lequel s'est installé l'anachorète mais qui constitue néanmoins un espace campagnard en opposition totale avec l'enfer citadin madrilène.

Une parenté idéologique évidente se dessine donc en filigrane à travers la confrontation de ces deux sections. On peut certainement voir dans l'ensemble de ces connexions un procédé au service de la mission éducative dans laquelle s'inscrit le discours du Docteur. A travers les récits de l'ermite et de Juan, est proposé aux interlocuteurs mais aussi au lecteur le processus de formation auquel a été soumis le *letrado*. À partir de ces deux rencontres successives, le Docteur retire un enseignement et configure donc en quelque sorte un idéal du juste milieu. Il n'est ni ermite, ni *ventero* et décline, d'ailleurs, les invitations que lui font ces deux personnages à rester à leurs côtés.

Les récits de Juan et de l'ermite apportent donc un éclairage sur le personnage du Docteur. Cette fonction éclairante ne se limite pas au seul cas du *letrado* mais se manifeste également dans le traitement qui est fait du personnage de Don Luis.

3-3. Le binôme Juan- Don Luis et ses liens avec le personnage de l'ermite

La thématique guerrière est amplement traitée tout au long de *El Pasajero* que ce soit à travers des personnages qui assument pleinement leur fonction guerrière comme l'ermite ou par l'entremise d'autres personnages qui cherchent plutôt à s'y soustraire. Dans le récit de Juan, un autre versant de cette thématique est abordé à travers deux épisodes où cet ancien soldat s'attribue des exploits militaires qu'il ne mérite pas. Ces deux passages sont réellement jubilatoires pour le lecteur qui sait que l'ancien soldat a abandonné l'armée à cause de la pénibilité inhérente à la vie militaire comme lui-même le confesse quand il déclare :

Pues casi luego traté de venirme a España, **enfadado de tener siempre por compañero a un pesado mosquete**. Y aun si el hombre fuera bien pagado, vaya con Dios; **mas trabajar mucho y comer poco, no en mis días.**⁹⁶⁸

Ce sont donc le poids de l'arme et la faim qui ont guidé sa décision, soit des raisons très pragmatiques et bien loin des idéaux de courage et de défense d'autrui. Cependant, pour servir ses intérêts personnels, après avoir renoncé à la vie soldatesque, Juan n'hésite pas à instrumentaliser son passé glorieux (c'est du moins ainsi qu'il cherche à le représenter) et les valeurs qui y sont rattachées. En ce sens, au-delà du caractère histrionique déjà commenté de la démarche de Juan, on peut affirmer que ce personnage glisse vers une forme de charlatanerie puisqu'il « travaille à se faire valoir (...) par des qualités simulées. C'est proprement une hypocrisie des talents ou d'état »⁹⁶⁹ pour reprendre, anachroniquement, l'expression de Diderot.

L'une des armes mise à profit par le faux héros fanfaron est le langage, ou plus exactement son utilisation frauduleuse. Ainsi, Juan n'hésite-il pas à mobiliser amplement le lexique de la vie militaire et de ses valeurs (notamment le courage) créant ainsi un fort effet comique lié au décalage entre les scènes décrites et le vocabulaire employé. L'usurpation porte notamment sur les qualités martiales dont Juan est censé être doté comme cela apparaît dans l'extrait qui suit :

Escurrime por este respeto hacia la Corte, en tiempo cuando se había publicado elección de cuarenta capitanes. Hablé a uno, y como soldado viejo le ofrecí la diligencia y solicitud necesaria para el lucimiento de la leva.

⁹⁶⁸ SFGDO, 2004, p.280.

⁹⁶⁹ DIDEROT, 1821, t. II, p. 228.

Estimolo mucho el recién eligido, y entendió sería su compañía dichosa con mi favor. Tocale a Zamora y Toro, en Castilla la Vieja, no mal partido, por ser de gente sana. Como ya plático, engaité a cuantos pude, con encaramarles mucho las cosas de aliende el mar. Asegurábales ser sólo sedas y brocados los que se gastaban en vestir; las comidas, siempre en forma de grandes banquetes, y todo como se finge pasa en la tierra del Pipíripao, donde los ríos son de miel y los árboles producen tortadas. Caían en la trampa como moscas; de manera, que en poco tiempo juntó mi buen capitán una tropa de docientos como unos pinos.⁹⁷⁰

L'expression « como soldado viejo » qui joue sur la bisémie de « viejo »⁹⁷¹ reflète les intentions malhonnêtes de Juan et est placée stratégiquement entre virgules. Le passé de soldat est ce qui légitime automatiquement le discours et la démarche du personnage : grâce à ce passé militaire, Juan offre ses prétendues compétences et son plan fonctionne d'autant mieux que son auditoire lui accorde du crédit. Le même schéma est d'ailleurs repris dans la construction « como ya plático » où la connaissance et l'expérience sont instrumentalisées afin de permettre à Juan de tromper ses interlocuteurs. En ce sens, l'emploi de « engaité » est remarquable par le contraste qui existe entre ce verbe qui dit la tromperie et tout le début du passage par lequel Juan s'efforce de construire une image positive de lui-même, celle d'un personnage fiable et compétent. Le rythme même des propositions qui suivent le verbe *engaitar* contribue à renforcer son sémantisme en mettant en exergue les mensonges dont use et abuse Juan :

Como ya plático, engaité a cuantos pude, con encaramarles mucho las cosas de aliende el mar. Asegurábales ser sólo sedas y brocados los que se gastaban en vestir; las comidas, siempre en forma de grandes banquetes, y todo como se finge pasa en la tierra del Pipíripao, donde los ríos son de miel y los árboles producen tortadas.⁹⁷²

Par la parole, Juan tisse la toile dans laquelle il capture ses victimes. Pour ce faire, sont mobilisées des propositions longues, accumulatives en nette opposition avec la concision de la formule par laquelle Juan indique que le but escompté est atteint :

Caían en la trampa como moscas.⁹⁷³

La représentation de Juan se poursuit et s'accroît même au moment du faux sauvetage. L'effet comique dans cet extrait provient de l'emphase dont Juan fait preuve quand il évoque sa volonté de protéger le noble contre des risques qui, comme lui-même et le lecteur le savent, n'existent pas :

⁹⁷⁰ SFGDO, 2004, p.287.

⁹⁷¹ Métaphoriquement, il faut évidemment entendre *viejo* au sens de roublard.

⁹⁷² SFGDO, 2004, p.287.

⁹⁷³ SFGDO, 2004, p.287.

Llegué adonde estaba, ufano de tan gloriosa vitoria; mas cubierta la alegría con tal sagacidad, que antes mostraba disgusto de que no hubiese sido mucho mayor la escuadra de enemigos, para que pudiese campear más mi esfuerzo y valentía.⁹⁷⁴

Les champs lexicaux de la bataille, du combat et de la bravoure sont donc mis au service de la description d'une scène qui n'a rien d'héroïque. Il n'est pas excessif de parler d'un véritable détournement du registre militaire. Le ton employé par Juan se veut épique, son récit emphatique, comme en atteste l'utilisation massive des superlatifs. À noter, toutefois, que la stratégie de Juan reste sans prise sur le lecteur qui connaît les tenants et les aboutissants de l'histoire. Or, l'efficacité de la tactique déployée par l'ex-soldat repose avant tout sur le crédit qui est accordé à ses propos. Cet aspect est d'ailleurs habilement traité dans *El Pasajero* à travers l'un des commentaires de Juan qui déclare :

Fuera de que adquiera no poco crédito de buen batallador el haber sido un poquito soldado.⁹⁷⁵

Le décalage entre la petite expérience de soldat du personnage et les avantages qui en découlent est mis en évidence à travers une série d'oppositions qui structure tout l'extrait. Là encore, le lecteur ne peut que constater le contraste entre la caractérisation qui est proposée de Juan et le traitement qui est fait de l'ermitage. Celui-ci, contrairement à l'ancien soldat, constitue l'avatar positif de la thématique de l'abandon des fonctions guerrières. Il assume pleinement sa fonction et nourrit un vrai intérêt pour les affaires militaires mais finit par y renoncer car il ne voit pas ses mérites personnels récompensés ainsi qu'on peut le lire dans les lignes ci-après :

Allí, pues, habilité los brazos al primer ejercicio de **las armas**, acudiendo como debía a mis obligaciones.⁹⁷⁶

Cette remarque de l'ermitage est une référence explicite aux obligations sociales des nobles. L'emploi du verbe *deber* est, à ce titre, symptomatique puisque *deber* dit une obligation morale. De la même manière, le recours au substantif « ejercicio » implique une pratique, une activité là où Don Luis se borne à porter son arme. L'usage du pluriel « armas » est lui aussi lourd de signification. Dans cet extrait, l'objet n'est pas seulement envisagé en tant qu'accessoire mais renvoie plutôt à l'activité voire aux

⁹⁷⁴ SFGDO, 2004, p.295.

⁹⁷⁵ SFGDO, 2004, p.294.

⁹⁷⁶ SFGDO, 2004, p.270.

valeurs qui y sont intrinsèquement rattachées. C'est là un aspect que l'on perçoit encore mieux dans une autre de ses répliques :

Venció, en fin, la desesperación a la esperanza, y no sólo olvidé diligencias, mas repudié también la amistad contraída con las armas por tan largo tiempo.⁹⁷⁷

Dans ce passage, l'utilisation du vocable « amistad » vient corroborer cette intuition sur les rapports « espada » /VS/ « armas ». En effet, ce substantif est utilisé en référence aux sentiments que nourrit l'ermite pour son métier. Ce lien affectif prend de fait tout son sens dans l'opposition avec le terme « compañero/a » que l'on retrouve aussi bien chez Don Luis que chez Juan⁹⁷⁸. Il ne semble pas excessif d'affirmer que « compañero » -comme le confirme d'ailleurs son étymologie⁹⁷⁹ – dit le collectif alors que le vocable « amistad » suppose un rapport plus étroit. La force du lien qui existe entre l'ermite et sa fonction militaire transparaît nettement dans une autre de ses interventions :

Jamás se deben convidar espíritus viles a gloriosas empresas, como ni tampoco envilecerse con ocio los magnánimos, los valientes. Como el caballo belicoso, que, paciendo en tiempo de larga paz, si acaso oye algún clarín se altera y relincha, deseoso de entrar en la escaramuza, **así tal vez yo, al son improviso de alguna caja, se me llena el pecho de ardientes bríos por ejercer espada y pica; mas reprimo luego con la razón este desenfrenado impulso.** Fue tal vez asimismo contrastado el reposo de mi ánimo con la tentación de volver a la Corte a conversar con los amigos; mas viendo había de sujetar mi albedrío al ajeno para poder pasar, la excluía con valor, diciendo: “Sirvan los que saben servir a su interés; que entre valerosos fue siempre ignominiosa la servidumbre”.⁹⁸⁰

On remarquera comment le discours de l'anachorète le consacre dans son statut de personnage guerrier. Dès la comparaison animale avec le cheval, la thématique guerrière est présente dans son discours ainsi que permettent de l'observer le qualificatif « belicoso » ainsi que le substantif « escaramuza ». L'évocation des instruments de musique rattachés à la pratique militaire structure également cette comparaison. L'allusion au clairon, dans le cas de l'animal, trouve un écho, chez l'ermite dans l'expression « al son improviso de alguna caja ». Les mêmes causes sont suivies des

⁹⁷⁷ SFGDO, 2004, p.271.

⁹⁷⁸ Cf. *Infra*, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 1. Déguisements et accessoires », « 1.1 Le masque et l'épée », p. 306-313 et p. 311 et ss, plus particulièrement.

⁹⁷⁹ D'après *Autoridades*, on appelle *compañero* «La persona que se junta con otra o otras, y emprende de común assenso alguna cosa, siendo partícipe con ellas de unos mismos efectos y fines. Covarr. dice que es voz compuesta de la preposición Con y del nombre Pan, porque entre los amigos no ha de haver pan partido.» ; AUTORIDADES, [1726], 1984, t. A-C, p. 443-443v.

⁹⁸⁰ SFGDO, 2004, p.273-274.

mêmes effets chez chacun d'entre eux puisque la construction binaire repose aussi sur les liens entre « se altera y relincha, deseoso de entrar en la escaramuza » d'une part, et « se me llena el pecho de ardientes bríos por ejercer espada y pica », d'autre part. Cette deuxième expression est, de fait, intéressante à bien des égards. Tout d'abord, elle permet de constater que les références aux armes traversent le discours de l'anachorète ; des armes qui, on l'a dit, ne sont pas de simples accessoires chez ce personnage puisque la mention qui est faite de « [la] espada y [la] pica » est accompagnée du verbe « ejercer » qui exprime explicitement la pratique. On a déjà analysé comment les références aux armes permettaient d'opposer l'ermite à Juan et à Don Luis mais un autre élément de cette citation permet d'instaurer des connexions entre le portrait qui est fait du soldat-poète et de l'ancien militaire retiré du monde. En effet, l'expression « se me llena el pecho de ardientes bríos » entre indéniablement en résonance avec une remarque prise en charge par Don Luis dans son récit autobiographique et qui a déjà été commentée :

Cobré con la nueva compañera más aliento, **más brío**, para conseguir con su ornato grandes cosas.⁹⁸¹

On remarquera tout d'abord que dans le cas de l'ermite, la carrière militaire est évoquée à travers un énoncé qui met en évidence une essence courageuse ; la carrière militaire est une véritable vocation. En revanche, l'emploi du verbe « cobrar » dans l'intervention de Don Luis fait basculer le personnage dans le domaine de l'acquis, et non pas de l'inné. La confrontation de ces deux extraits permet d'observer en effet la reprise lexicale du substantif « brío » qui se trouve, dans les deux cas, associé à l'utilisation d'une arme. Il convient de signaler une fois de plus que, chez l'ermite, comme on l'a commenté à propos des armes, le terme est employé sous sa forme plurielle et, qui plus est, qualifié par un adjectif à connotation positive qui tendent à corroborer l'interprétation d'une importance majeure de la thématique guerrière pour le personnage de l'ermite là où chez Don Luis, elle fonctionne plutôt comme un prétexte. Chez le poète-soldat comme chez l'aubergiste-militaire, il y a donc une utilisation dévoyée de l'arme qui se transforme en outil des supercherries mises en œuvre par leurs propriétaires respectifs. En revanche, chez l'anachorète, elle est le symbole d'une vocation présentée comme sincère. Dans une approche typique de la période baroque, pour Juan, elle n'est plus le symbole de l'honneur mais devient l'attribut d'un honneur

⁹⁸¹ SFGDO, 2004, p.59.

feint, pis encore elle permet de leurrer les autres. Pour Don Luis, elle reste un élément de son appareil alors que l'expérience ne se concrétise jamais réellement. On ne saurait, cependant, voir dans le personnage de Juan l'*alter ego* de Don Luis. Il semble plus indiqué de parler de parenté symbolique entre ces deux personnages qui viennent illustrer une seule et même thématique : celle de l'abandon des responsabilités guerrières. Chacun à sa manière se fourvoie mais sous des modalités fondamentalement distinctes : Juan, en s'inventant des exploits guerriers, et Don Luis, en les refusant purement et simplement. Mais il y a une hiérarchie dans la gravité des égarements des personnages : Juan, par son histrionisme, renvoie, sur le mode plébéien, au noble qui se dérobe à la scène guerrière ; Don Luis, quant à lui, préfère les joutes poétiques aux combats et refuse donc d'assumer les fonctions qui lui incombent traditionnellement. Le cas de l'ermite coïncide, quant à lui, avec une forme d'« entre-deux » dans la mesure où le choix de la vie érémitique et l'abandon des armes sont une réaction de refus par rapport à un modèle de société qui ne récompense guère les mérites.

Le système d'entrelacs qui vient d'être étudié participe aussi bien de la dimension littéraire que sociétale du texte de *El Pasajero*. Ces entrelacs dépassent largement le seul cadre de la triade Docteur- ermite – Juan ou du binôme Don Luis – Juan mais viennent plutôt s'insérer dans un macro-système. Les différents récits et portraits mais aussi les différents excursus moraux dont se compose ce macro-système permettent de reconstruire la société en proie à la crise de l'Espagne de Philippe III et s'insèrent dans l'immense édifice textuel figuéroen. *El Pasajero* offre en effet un texte construit avec une précision et une minutie qui érigent une fois de plus l'espace textuel de cet ouvrage en un lieu de passage vers un Monde Autre.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE :

L'écriture de l'« entre-deux » mise en œuvre dans *El Pasajero* se décline donc également à travers le traitement spécifique qui est fait de l'espace, de la temporalité mais aussi des personnages. L'œuvre de Figueroa reste dans une certaine mesure tributaire des codes et des topiques non seulement sociaux mais aussi littéraires. Ainsi retrouve-t-on dans l'espace textuel des espaces emblématiques de la littérature tels que le *locus amœnus* mais aussi des espaces empreints d'une forte hispanité telle que l'Université d'Alcalá ou encore *el Petril de San Felipe*. Mais face à ces espaces topiques, se dessine également une géographie plus intimiste ou personnelle qui mobilise notamment des sources livresques. Cette dernière est aussi et surtout associée à une forme d'expérience ainsi que l'a montré l'étude menée autour de la représentation de l'Italie dans le texte figuéroen. Cette notion fondamentale d'expérience, qui était déjà si chère aux prédécesseurs de Figueroa, entretient des liens étroits avec la question de la temporalité qui mobilise, à son tour, des techniques littéraires innovantes dans la mesure où elles permettent de doter certains personnages d'un parcours, d'une histoire mais aussi de souvenirs. Ces derniers viennent indubitablement alimenter la conversation qu'entretiennent les quatre sujets parlants mais aussi la réflexion sur le mérite qui joue un rôle décisif dans l'œuvre de Figueroa. Leurs expériences, tout comme celles des personnages annexes qui peuplent les pages de *El Pasajero*, sont elles aussi conditionnées par la *doxa* et par la teneur didactique de l'œuvre. Tous entretiennent, de fait, d'étroites connexions avec les excursus moraux en totale conformité avec leur statut premier de personnages d'*exemplum*. Mais leurs histoires connaissent des enrichissements substantiels qui configurent d'une part, un lecteur actif, capable de réunir les différents indices disséminés dans le texte et d'autre part, des personnages riches, complexes, voire en contradiction avec eux-mêmes : des personnages doubles en somme, mais aussi des personnages qui se reflètent dans leurs *alter ego* fictionnels respectifs. Leur représentation est assurée par de nouvelles orientations littéraires qui relèvent plus particulièrement de la nouvelle, de la théâtralité mais aussi d'une forme d'épaisseur, d'une temporalité lente qui augure d'une évolution future vers le roman. En ce sens, *El Pasajero* repose également sur des jeux de passage de relais entre les personnages, une porosité des rapports entre fiction et réalité qui donnent à voir la

société en crise de l'époque et ce, sans pour autant compromettre la cohérence de l'œuvre. D'ailleurs cette Espagne en crise et surtout sa représentation jouent un rôle déterminant dans la structuration de l'œuvre. La dernière partie de cette étude se propose donc d'étudier les rouages idéologiques et les stratégies d'écriture qui articulent *El Pasajero*. Il s'agira plus particulièrement de montrer que l'espace textuel figuéroen met en jeu une poétique de l'« entre-deux » et exploite une forme de confusion des instances. Comme la critique s'est attachée à le montrer⁹⁸², cette question de l'« entre-deux » pose irrémédiablement celle de la continuité et de la discontinuité et on verra d'ailleurs comment la discontinuité apparente du texte figuéroen ne compromet nullement sa cohérence mais, au contraire, la favorise. De fait, on le verra, discontinuité et confusion ne sont pas des notions interchangeable et ce, même si ces notions figurent toutes deux dans *El Pasajero*. En fin de compte, ce sont les différents mécanismes vertébrants de l'immense mosaïque⁹⁸³ figuéroène qui seront analysés dans la troisième partie de cette étude, une dernière partie qui confirmera bel et bien que c'est l'espace textuel figuéroen qui est *Pasajero*.

⁹⁸² On pense notamment à la profonde réflexion menée à ce sujet dans le cinquième numéro de *Littéralité* consacré aux *Figures du discontinu*. LY, 2007.

⁹⁸³ Dällenbach propose une définition de mosaïque qui est reprise dans l'avant-propos de ce numéro de *Littéralité* par Nadine Ly et qui s'avère particulièrement éclairante pour notre propos : « La définition que donne Lucien Dällenbach de la mosaïque (p.73) n'est-elle pas, de ce point de vue, un levier de réflexion pour bien d'autres formes de représentation ? : *Cela revient à définir la mosaïque comme un entre-deux circonscrit par deux points de rupture (l'unité sans discontinuité ou la discontinuité sans unité). Quant à l'entre deux lui-même, il peut être décrit comme un champ conflictuel stabilisé par une solution de compromis plus ou moins équitable selon les cas.* », LY, 2007, p.X.

TROISIEME PARTIE :
L'«ENTRE-DEUX » COMME
STRATEGIE D'ECRITURE

CHAPITRE I : ENTRE DISCONTINUITÉ ET CONTINUITÉ

La réflexion sur l'« entre-deux », on l'a dit, ne peut se passer d'un questionnement autour des concepts de continu et de discontinu. Même si ce dernier souffre indéniablement d'un « [dis]crédit étymologique »⁹⁸⁴, il convient de rappeler avec Nadine Ly, que continu et discontinu ne sont pas des concepts irréconciliables mais qu'ils vont plutôt de pair :

Or, la série lexicale du discontinu n'est pas la réplique symétrique et inversée de la série lexicale du continu. On y trouve, certes, les mots discontinu, discontinuité, discontinuation, discontinuer, que la particule dis- oppose à la série non préfixée –continu, -continuité, continuation, -continuer. Cette première série, les signifiants en –dis, de tout évidence, la maintiennent, ils en assurent la permanence tout en la niant : en conséquence, on ne saurait concevoir de réflexion sur le discontinu qui ne travaille simultanément sur le continu.⁹⁸⁵

L'hybridité générique, dont on a amplement traité dans la première partie de cette étude, est l'une des facettes de la discontinuité du texte figuéroen. Cette discontinuité contribue d'ailleurs indéniablement à la densité de l'œuvre et complexifie aussi parfois son appréhension, c'est un fait. Néanmoins, la construction de *El Pasajero* répond à une architecture complexe qui sous-tend tout l'espace textuel. Au-delà de son indéniable bigarrure, on ne saurait déduire qu'il s'agit d'une œuvre déstructurée. Tout au plus, concèdera-t-on au lecteur que, sur la fin, l'œuvre présente quelques défauts de construction. Mais plus qu'une spécificité figuéroène, on peut certainement y voir une conséquence de l'urgence ou de la nécessité de conclure, commune à bien des œuvres du Siècle d'Or qui, dans les dernières pages, font montre d'une moindre qualité. C'est le cas de certains dialogues de la Renaissance qui, faut-il le rappeler, s'achèvent parfois de manière quelque peu abrupte⁹⁸⁶. La suite de cette étude se propose donc de montrer que la variété thématique et formelle et les multiples digressions proposées dans l'espace textuel ne compromettent en rien l'unité de l'œuvre. Tout d'abord, car la variété, entendue comme canon esthétique appliqué à l'ensemble de l'œuvre, peut fonctionner

⁹⁸⁴ Cette formule est empruntée à Nadine Ly ; cf. LY, 2007, p.XI.

⁹⁸⁵ LY, 2007, p. XIII.

⁹⁸⁶ FERRERAS, 1985, t. II, p. 1058 et ss.

comme un facteur qui participe de l'homogénéité⁹⁸⁷. À noter que cette dimension affleure y compris dans des extraits totalement dépourvus de transition dans la mesure où l'absence même de transition peut elle aussi fonctionner comme un facteur d'homogénéisation. En réalité, la cohérence et la rigueur de la construction, dans *El Pasajero*, viennent même parfois se loger dans des extraits, pourtant à première vue, en décalage avec le reste de l'œuvre.

A. D'apparentes contradictions

Outre sa grande variété thématique, *El Pasajero* se caractérise par la présence de passages dont la confrontation pourrait laisser penser, dans un premier temps, à quelque incohérence dans l'élaboration de l'espace textuel. Ce phénomène est notamment perceptible dans le discours de don Luis. En effet, au cours de l'*alivio* VI, après le conte du corrégidor malaguène⁹⁸⁸, le jeune homme exprime le peu d'inclination qu'il éprouve à l'égard des hommes de petite taille qui étaient d'ailleurs fréquemment satirisés dans la littérature de l'époque⁹⁸⁹ y compris chez des auteurs postérieurs à Figueroa comme Francisco Santos par exemple⁹⁹⁰ :

Contento he recibido oïros tratar esta materia, porque os certifico tienen los pequeños en mí un amigo poco aficionado. Es de reír verlos

⁹⁸⁷ Sur l'importance du concept de *varietas* et sa fonction de canon esthétique, cf. *Supra*, Première partie, chapitre I, « B. *El Pasajero* dans le panorama littéraire de l'époque », « Présence et influence de la miscellanée dans *El Pasajero* », p.54 et ss.

⁹⁸⁸ En ce sens, le conte du corrégidor malaguène est en adéquation totale avec la pensée d'auteurs tels que Castiglione ou Fadrique Furió Ceriol selon qui les hautes dignités devaient être réservées à des individus présentant des qualités non seulement intellectuelles mais aussi physiques. Il existe des ressemblances indiscutables entre la pensée de Figueroa et l'œuvre de Furió Ceriol, *El concejo y consejeros del príncipe y otras obras*. L'idée d'une adéquation nécessaire entre les qualités physiques et intellectuelles se manifeste dans cet ouvrage puisqu'elle apparaît dans le prologue que l'auteur adresse à Philippe II : « En quanto hombre tiene cuerpo i alma: el cuerpo se ha de conservar, no solo por su ser, sino también por tener mejor aparejo de servir al alma. » ; cf. FURIÓ CERIOL, [1559], 1952, p.95. En réalité, l'importance accordée à l'apparence physique des conseillers traverse l'ensemble du texte comme l'atteste le titre éloquent du chapitre III : « De las calidades del Consejero en quanto al cuerpo » ; cf. FURIÓ CERIOL, [1559], 1952, p. 151-157. Si Furió Ceriol prône un idéal du juste milieu, il convient de souligner que les réticences exprimées dans le texte de Figueroa à l'égard des hommes de petite taille s'apparentent à celles qu'exposait l'humaniste valencien au siècle précédent : « La tercera calidad que muestra la suficiencia del Consejero en quanto al cuerpo, es su tamaño, digo que sea de mediano talle en el altor i grossura ; porque qualquier extremo en este parte parece mal, i quita de la autoridad pertenesciente al Consejero. (...) En el hombre mui pequeño no se hallan tantas faltas para el gobierno, como en el sobradamente de largo, sino que son airados, presuntuosos, i el pueblo burlase de ellos, y los tiene en poca estima. La qual es una natural pasión que no se escusa, ni se puede escusar; i por tanto el Príncipe debe huir, quanto pudiere, la elección de hombres de este tamaño. », cf. FURIÓ CERIOL, [1559], 1952, p. 155.

⁹⁸⁹ Sur la place des nains à la Cour espagnole, cf. MORENO VILLA, 1939.

⁹⁹⁰ Chez Francisco Santos, c'est plus particulièrement le personnage du bufón qui est fortement satirisé ; cf. SANTOS, [1668], 2012, p. 192 et ss.

polidetes y ataviados como muñecas, hechos matantes de las más hermosas, aunque algunas los aborrecen sumamente, y no pocas casadas tienen asco de su compañía⁹⁹¹.

La teneur critique du commentaire de don Luis coincide avec la satire des personnes de petite taille qui traverse le texte figuéroen puisqu'on la retrouve dans le récit de Juan⁹⁹², dans deux contes⁹⁹³ mais aussi dans l'*alivio* III. C'est précisément là que semble se situer la contradiction puisque la critique des nains par le Docteur fait suite à l'évocation élogieuse du nain Bonamí⁹⁹⁴ auquel don Luis prétendait dédier l'une de ses œuvres :

MAESTRO. Extravagante encarecimiento. Sepamos quién era, por vuestra vida; no deis lugar a que nos cause pena la suspensión de ignorar su nombre.

DON LUIS. El enanillo Bonamí.

DOCTOR. ¿Qué decis? ¿Aquel átomo de criatura, aquella vislumbre de niño?

DON LUIS. Ese propio. ¿Por ventura pareceos erraba en la elección? ¿Acaso pudiera salir más acertada, si la estuviera meditando un siglo?

DOCTOR. Sin duda habéis perdido el entendimiento. ¿Decís eso de veras? ¿Decislo con todos vuestros siete sentidos, como dijo un docto moderno?

DON LUIS. Con siete y setecientos, si tantos tuviera; y ojalá no hubiera muerto; que sin falta lo viéades puesto en ejecución⁹⁹⁵.

Cependant, cette contradiction se dissipe quelque peu si l'on tient compte des motivations de don Luis en faisant porter son choix sur un tel personnage ; en l'occurrence le jeune homme cherchait à tirer profit de l'influence dont jouissait cet individu à la Cour :

Y de quien anhela por extensión de nombre, si no de cuerpo, ¿qué liberalidades no se pueden prometer? ¿Qué magnificencias no se pueden esperar? Fuera de que, cuanto a favor, con un granillo de mostaza, que es lo mismo que una palabrilla de las suyas, dicha entre los magnates de arriba, me pudiera hacer no sólo alférez o capitán, mas, con seguridad, maese de campo, o general de algún grueso ejército. ¿Qué os parece del fundamento de mi intención? ¿Corría bien el discurso? ¿Podía ser contrastado de contrarias razones?⁹⁹⁶

⁹⁹¹ SFGDO, 2004, p. 241.

⁹⁹² SFGDO, 2004, p. 296-298.

⁹⁹³ SFGDO, 2004, p. 241-242.

⁹⁹⁴ Sur le nain Bonamí, cf. ALCALÁ ZAMORA, 2005, p.31 : « Las magníficas series de retratos pintados por Velázquez son un testimonio extraordinario de la cercanía, casi familiar, que la cohorte algo enloquecida de la gente de placer tenía con las personas reales durante el reinado del monarca. Ya en 1605, el año [del nacimiento de Felipe IV], Isabel Clara Eugenia envió desde Flandes a Bonamí. »

⁹⁹⁵ SFGDO, 2004, p. 84.

⁹⁹⁶ SFGDO, 2004, p. 85.

De fait, dès lors qu'on le compare avec la mise en accusation formulée par Juan à l'encontre des nains, le raisonnement de don Luis prend tout son sens. Au-delà de cette apparente contradiction, le texte figuéroen construit une logique sémantique à travers l'évocation de deux postures divergentes quant aux relations des nains avec les puissants : d'une part, la diatribe explicite prise en charge par l'aubergiste-militaire et d'autre part, son exploitation à des fins stratégiques par don Luis, qui verse dans une forme de sophisme. Il est, en ce sens, remarquable que la condamnation par Juan prenne des accents moralisateurs qui ne siéent guère au contenu global du récit de l'ancien soldat :

No reparaba yo en lo que entonces se podía murmurar de verme tan hecho camarada de sujetos tan desiguales como son los señores, a quien sólo conviene venerar desde lejos. Toda mi vida he sido enemigo capital de bufones, juzgándolos vilísimas inmundicias de la tierra, ya que por ningún caso son buenos, si no es para ejercer en ellos cuantos géneros de martirios tiene el mundo. (...)

Mas que en los tiempos de ahora quiera un bergante triunfar y vivir espléndidamente a título de cubrirse, sentarse, y llamar "vos", o "borracho", a un rey, duque o marqués, es cosa que apura el sufrimiento y hace reventar de cólera al más paciente. Lo que más solicita indignación es pretendan los tales salir no pocas veces de su centro, tratando cosas tan de veras y materias de estado tan profundas, como si el grave peso de regir la tierra fuese para su talento ligerísimo.⁹⁹⁷

La construction de cet excursus qui fait suite à un aveu de culpabilité de l'aubergiste ouvre des perspectives d'analyse intéressantes. Cette digression vient s'insérer dans son récit au sein d'une série d'anecdotes aux accents picaresques. Elle érige, en quelque sorte, Juan en théorisateur moral et propose donc un renversement des valeurs. En effet, dans cet extrait, la critique est relayée par le personnage d'extraction sociale la plus humble et dont la conduite passée n'est pas exemplaire. C'est ce même personnage qui dénonce ce qu'il juge comme des égarements de la part de certains de ses contemporains. En revanche, le personnage noble, en l'occurrence don Luis, semble disposé à s'accommoder de cette situation afin de servir ses intérêts. L'intervention de Juan mobilise des techniques d'écriture dont l'utilisation est particulièrement éclairante pour notre propos. Une observation minutieuse de cet extrait laisse apparaître un réseau d'oppositions qui structure le propos du personnage et dont le tableau ci-après vise à rendre compte :

⁹⁹⁷ SFGDO, 2004, p. 296.

A	B
Passé	Présent
« Entonces »	« (...) en los tiempos de ahora »
« se podía murmurar de »	« (...) es cosa que apura el sufrimiento y hace reventar de cólera al más paciente. »
	« Lo que más solicita indignación »
« verme tan hecho camarada de sujetos tan desiguales como son los señores, a quien sólo conviene venerar desde lejos. »	« triunfar y vivir espléndidamente a título de cubrirse, sentarse, y llamar “vos”, o “borracho”, a un rey, duque o marqués »
	« es pretendan los tales salir no pocas veces de su centro, tratando cosas tan de veras y materias de estado tan profundas, como si el grave peso de regir la tierra fuese para su talento ligerísimo. »

Un simple coup d’œil à ce relevé permet d’observer un net déséquilibre dans ce discours entre la partie consacrée au passé et celle où la situation actuelle est abordée. Il est assez évident que la critique s’exprime de manière beaucoup plus massive lorsqu’il est question du présent. Outre cette première impression visuelle, le contraste est également perceptible au niveau des termes mobilisés par le locuteur et de la construction même des énoncés. Là où pour évoquer l’attitude de Juan est utilisé un seul énoncé, on en trouve deux pour évoquer le comportement des nains. De la même manière, on peut signaler l’emphase des vocables et des expressions tels que « reventar de cólera » ou « indignación » dont le sémantisme intrinsèquement fort est accentué par les superlatifs « al más » ou « lo que más », une emphase qui contraste nettement avec la simplicité du verbe « murmurar ». Le même décalage est d’ailleurs observable entre la proposition « verme tan hecho camarada de sujetos tan desiguales como son los señores » et le descriptif qui est proposé du comportement des nains à l’égard des puissants. À ce titre, on signalera plus particulièrement l’opposition entre « señores » (colonne A) et « un rey, duque o marqués » (colonne B) ou encore celle « verme tan hecho camarada » et « triunfar y vivir espléndidamente a título de cubrirse, sentarse, y llamar “vos”, o “borracho” » qui propose un inventaire minutieux des égarements verbaux et comportementaux auxquels, d’après les dires du personnage, se livrent les nains qui fréquentent les nobles.

L’opposition de base qui sous-tend la digression moralisante de Juan est une opposition passé /VS/ présent qui revient régulièrement dans les propos des différents

locuteurs qui prennent part à l'échange. L'opposition classique entre *antiguos* et *modernos* se double, chez Figueroa, d'une opposition entre les règnes passés de Charles Quint et, dans une moindre mesure de son fils, Philippe II⁹⁹⁸ qui coïncident avec un âge d'or de l'Espagne par rapport aux règnes de leurs successeurs ainsi que cela apparaît de manière explicite dans l'un des commentaires pris en charge, dès les premières pages de l'échange, par le personnage du Maître :

MAESTRO. (...) Fue, sin duda, siglo feliz el de nuestro invictísimo emperador Carlos; fértil la cosecha entonces de valerosos capitanes, que no sólo con único esfuerzo, sino con incomparable prudencia y casi divino juicio, consiguieron prósperamente grandes intentos.⁹⁹⁹

C'est cette opposition de base qui est ici en quelque sorte détournée dans le discours de Juan. En effet, dans le discours du Maître, l'évocation d'un passé glorieux débouche sur la mise en accusation d'une attitude jugée inadaptée et qui est, par conséquent, vilipendée. La stratégie déployée par Juan est sensiblement différente : celui-ci part du récit de ses propres égarements passés pour dénoncer le comportement qu'affichent certains de ses contemporains et que lui-même juge inadmissible. L'évocation du passé peu glorieux de Juan sert en quelque sorte de prétexte à la critique des temps présents qui s'insère probablement aussi dans une stratégie de déculpabilisation et de dédouanement du personnage. On assiste donc à une rhétorique du glissement d'un point de vue à l'autre, d'une réalité à l'autre qui donne à voir une réalité aux multiples facettes. Cette interprétation est d'autant plus séduisante si l'on prête attention à la réponse apportée par le Docteur à la réplique du Maître :

DOCTOR. Todo para vergüenza desta edad, en que triunfan tanto los indignos, en que los vicios privan tanto, en que las costumbres padecen tanta corrupción, y en que tantos se hallan excluidos del número de buenos. ¡Oh, ilustre antigüedad merecedora de singular veneración y de inmortales alabanzas! ¡Cuántos asombros, cuántos menosprecios hallaron en tu rigor torpes cobardías! ¡Cuántas honras, cuántos premios en tu blandura insignes hazañas! Si se miran las costumbres de entonces en los mancebos, ¡qué dignas, qué ejemplares!; si sus hechos cuando mayores, ¡qué prodigiosos, qué inauditos!; si su gobierno cuando ancianos, ¡qué loable, qué prudente! Estuvo allí como en su centro toda virtud: ¡qué ajustados en lo distributivo, qué pródigos en los dones, qué prevenidos en la guerra, qué discursivos en la paz! ¡Cuán bien mezclaban la piedad cristiana con la razón de estado! ¡Qué vigilantes y feroces los hallaron los peligros! ¡Qué prontas cortesías, qué inauditos resplandores descubrieron sus ánimos! Ahora todo es concurso de faltas; todo avenida de males, que tienen estragado el mundo.¹⁰⁰⁰

⁹⁹⁸ Sur l'importance de Philippe II en tant que fils de Charles Quint, cf. *Supra*, note 594, p. 196.

⁹⁹⁹ SFGDO, 2004, p. 38.

¹⁰⁰⁰ SFGDO, 2004, p. 38-39.

Un procédé similaire à celui qui vient d’être analysé dans l’intervention de Juan est appliqué dans la répartie du Docteur que l’on peut sans doute rapprocher de la célèbre harangue sur la *Edad Dorada* que le Quichotte adresse aux bergers dans la première partie de ses aventures¹⁰⁰¹.

A	B
Ilustre Antigüedad	Esta edad
<p>¡Oh, ilustre antigüedad merecedora de singular veneración y de inmortales alabanzas! ¡Cuántos asombros, cuántos menosprecios hallaron en tu rigor torpes cobardías! ¡Cuántas honras, cuántos premios en tu blandura insignes hazañas! Si se miran las costumbres de entonces en los mancebos, ¡qué dignas, qué ejemplares!; si sus hechos cuando mayores, ¡qué prodigiosos, qué inauditos!; si su gobierno cuando ancianos, ¡qué loable, qué prudente! Estuvo allí como en su centro toda virtud: ¡qué ajustados en lo distributivo, qué pródigos en los dones, qué prevenidos en la guerra, qué discursivos en la paz! ¡Cuán bien mezclaban la piedad cristiana con la razón de estado! ¡Qué vigilantes y feroces los hallaron los peligros! ¡Qué prontas cortesías, qué inauditos resplandores descubrieron sus ánimos!</p>	<p>Todo para vergüenza desta edad, en que triunfan tanto los indignos, en que los vicios privan tanto, en que las costumbres padecen tanta corrupción, y en que tantos se hallan excluidos del número de buenos.</p> <p>Ahora todo es concurso de faltas; todo avenida de males, que tienen estragado el mundo.</p>

Dans l’intervention du Docteur, la primauté est cette fois-ci donnée à l’évocation élogieuse d’un passé regretté et célébré à travers un discours fortement marqué sur le plan axiologique comme en attestent les nombreux énoncés de nature exclamative qui contribuent encore une fois à l’emphase du propos. L’accumulation de termes à connotation positive dans le portrait qui est dressé de cette « Ilustre Antigüedad » n’empêche pas plus incisive la représentation critique de la société de l’époque. La force de la diatribe tient d’ailleurs notamment à la concision avec laquelle celle-ci est formulée : la

¹⁰⁰¹ « Toda esta larga arengua (que se pudiera muy bien escusar) dijo nuestro caballero, porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando », Cf. CERVANTES, *DQ*, [1605], 2004, I, XI, p. 99. Le lecteur doit sans doute faire preuve de prudence quant à l’insistance du narrateur sur le caractère superfétatoire de cet extrait ; la façon dont ce dernier souligne le côté superflu de la harangue du Quichotte, par le truchement de l’adjectif *inútil*, notamment, appelle indéniablement à la circonspection.

triple occurrence de « todo », dont l'emploi est fréquent dans *El Pasajero*¹⁰⁰², donne une valeur absolue au propos. Qui plus est, cette valeur est accentuée par l'indicateur de quantité « tanto » qui occupe massivement lui aussi l'espace textuel. À noter que la réplique du Docteur s'ouvre et se ferme sur cette évocation sans ambages de la société de son temps.

L'étude de ce premier cas de contradiction apparente montre bien que la structuration de *El Pasajero* est en grande partie assurée par un étroit système de reprises et de renvois qui se déclinent sous différentes modalités et qui peuvent d'ailleurs parfois se manifester de manière très diffuse. Ainsi en trouve-t-on une autre déclinaison à travers l'évocation de certains tours conversationnels qui sont tantôt décriés et tantôt encouragés dans l'espace textuel. C'est le cas notamment de l'invitation à ne point jurer que formule le Docteur dans l'*alivio* IX. Celle-ci était déjà présente en germe dans l'*alivio* V comme on peut le constater dans les deux citations ci-dessous :

Citation n°1 (*alivio* V) :

Con todos los modos inventados para afirmar y adquirir crédito estoy bien; porque, fuera de ser de ninguna importancia vaciarlos por la boca, se escusa con ellos el valerse de otro medio que pueda ocasionar pecado; mas no puedo sufrir esto de “a fe de caballero” por instantes.¹⁰⁰³

Citation n°2 (*alivio* IX) :

Tengo en los nobles por cosa indigna de quien son, y no poco infame, la costumbre de jurar. ; porque si esto se ejercita sólo por cobrar crédito, es poco estimado quien le ha menester solicitar con más que simples palabras. Entre los grandes señores se solía tener por abominación; y así, de ningún modo era el jurador admitido en sus conversaciones. Hoy se observa diverso estilo.¹⁰⁰⁴

La critique de cette expression apparaît également de manière détournée dans une des anecdotes rapportées par le Docteur dans l'*alivio* V. Le personnage y tourne en dérision un homme qui lui avait demandé de l'aide pour déclarer ses sentiments à l'être aimé et qui lui reprochait de ne pas adopter un style plus grandiloquent. Contraint de modifier sa composition initiale, le Docteur évoque la réaction enthousiaste de son commanditaire dans l'extrait qui est reproduit ci-après :

DOCTOR. Antes, al paso que entregaba al papel semejantes tolondrones, iban creciendo en su corazón tan grandes ímpetus de gozo, que le hacían descomponer, y decir, dando carcajadas de risa y juntando los

¹⁰⁰² Cf. *Supra*, Première partie, chapitre III, « Lecteur et auteur implicites », p.145-146.

¹⁰⁰³ SFGDO, 2004, p.214.

¹⁰⁰⁴ SFGDO, 2004, p.345.

hombros con las quijadas: “¡**Superior, perfeto, bonísimo, a fe de caballero!** Esto sí, y no lo pasado, que era todo tibieza, civilidad y grosería”. ¡Oh, cuántos discípulos de discreciones hace la calamidad, y cuántos catedráticos de necedades la riqueza!¹⁰⁰⁵

L’emploi de la construction « a fe de caballero » vise bel et bien à tourner en ridicule celui qui la prononce. Le goût de ce personnage pour la grandiloquence transparaît dans les formes superlatives et emphatiques (« superior », « perfeto », « bonísimo ») présentes dans ses propos. Ces excès langagiers sont d’ailleurs amplement critiqués par le Docteur mais aussi par ses interlocuteurs :

MAESTRO. No paséis adelante os ruego, si no queréis sea la risa homicida del vivir. ¿Es posible no echase de ver ese señor ser finísimos chicolios los que en el billete iba pintando la pluma? Riesgo corriades notable si, por suerte, como se suele decir, os cayera en el chiste.¹⁰⁰⁶

Là encore, la rigueur de la construction est visible dans ce que le lecteur pourrait interpréter, dans un premier temps, comme une incohérence. En effet, celui-ci pourrait s’étonner de voir le Docteur conseiller à Isidro d’utiliser cette expression quelques pages seulement après avoir émis une recommandation diamétralement opposée :

Poned cuidado en que tal vez en las conversaciones se os suelte, como al descuido, un *a fe de caballero*; y si os pareciere que se altera el auditorio con blasfemia semejante, no os vuelva a salir de la boca en muchos días.¹⁰⁰⁷

Aux antipodes de toute contradiction, cet extrait atteste, au contraire, de la minutie qui caractérise l’élaboration du discours du Docteur qui abonde d’expressions qui mettent en exergue le caractère prémédité d’une intervention devant passer pour le fruit de la spontanéité du locuteur. Aussi remarquera-t-on plus particulièrement l’utilisation qui est faite de « poned cuidado en que se os suelte » mais aussi du complément circonstanciel de manière « como al descuido ». La dérivation qui s’opère entre ces deux expressions permet d’instaurer précisément un jeu entre préméditation et naturel, révélateur de l’importance de l’« entre-deux » dans l’ensemble de l’espace textuel puisque cette notion semble venir s’insinuer dans les replis les plus insoupçonnés du texte.

La manière dont s’articulent excursus moraux et nouvelles dans *El Pasajero* laisse elle aussi entrevoir, à première vue, certaines contradictions. Le texte est, de fait, structuré par de multiples va-et-vient entre les récits autobiographiques et certains

¹⁰⁰⁵ SFGDO, 2004, p.197.

¹⁰⁰⁶ SFGDO, 2004, p.196-197.

¹⁰⁰⁷ SFGDO, 2004, p.347-348.

extraits qui se veulent plus érudits¹⁰⁰⁸ ou plus moralisateurs. En ce sens, les appels répétés du Docteur à la modération ne trouvent guère d'écho dans le récit de son vécu. Toutefois, ce sont précisément ces égarements passés qui lui permettent de tirer les leçons de vie qu'il expose à ses compagnons. Dès lors, les soupçons d'incohérence signalés sont invalidés. De la même manière, la réflexion menée à la fin de l'*alivio* I sur la nécessité de respecter la nature profonde des individus et plus particulièrement la remarque du Docteur « Tal vez guian por las letras al que muere por la milicia ; tal vez aplican al arte a quien fuera gran letrado » trouvent une illustration dans le récit des deux jeunes hommes. Jusqu'à présent, on a surtout insisté sur les liens entre cet extrait et le récit d'Isidro mais le récit du jeune poète-soldat s'avère lui aussi révélateur. Son parcours retrace l'alternative inverse à celle envisagée dans l'exposé du Docteur : le personnage de don Luis voudrait se consacrer à l'écriture alors que ce n'est pas la voie vers laquelle l'a conduit son entourage. La contradiction ne se situe pas à ce niveau-là mais bien, une fois encore, dans le décalage entre le discours de principe du Docteur et les réserves qu'il émet quant au projet de don Luis de s'adonner à la littérature puisque, après avoir insisté sur la nécessité de respecter les goûts de chacun, le Docteur va lui-même tenter à plusieurs reprises de le dissuader d'entreprendre une carrière d'auteur avant de se rendre aux arguments de son interlocuteur. Dans la suite de cette étude¹⁰⁰⁹ seront décortiqués les mécanismes du processus grâce auquel le Docteur change d'avis, mais il semble nécessaire de signaler, d'ores et déjà, cette évolution afin de montrer que l'incohérence qui semble présider la position initiale est purement apparente.

Les exemples qui viennent d'être développés permettent donc d'observer comment la contradiction participe de la mise en cohérence des différents propos tenus au cours de l'œuvre. Le renversement de valeurs observé à travers l'exemple de Juan de même que l'utilisation dévoyée qui est faite du langage offrent deux déclinaisons d'une thématique chère aux auteurs baroques : celui de la confusion. La confusion est, de fait, une question sur laquelle il conviendra de revenir plus loin afin de proposer une interprétation de sa prégnance dans le texte figuéroen¹⁰¹⁰. On peut toutefois préciser

¹⁰⁰⁸ À ce propos, on a déjà souligné la nécessité de nuancer l'analyse de Bradbury selon qui il n'y a pas de lien entre les narrations intercalées et les marques d'érudition. Loin d'être totalement erronée, l'appréciation du philologue britannique demande simplement à être nuancée.

¹⁰⁰⁹ Sur ce point, cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre II, « A. Le mérite : une notion clé », « 3-3. Au-delà du discours sociétal : littérature et mérite », p.407 et ss.

¹⁰¹⁰ Sur ce point, cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre III, « C. *El Pasajero* : une œuvre littéraire de l'« entre-deux » », p.462-463.

d'ores et déjà que, par ces bouleversements, le texte donne à voir la confusion de la société dans laquelle les personnages évoluent. Il ne semble pas excessif, au-delà de cette confusion sociétale, de parler d'une confusion du sens qui va de pair avec une recherche d'ordre social mais aussi langagier qu'il convient de rétablir par le discours notamment. Le texte est inscrit par ces mécanismes dans une forme de discontinuité préméditée et dans une stratégie globale d'apparente désorganisation héritée des auteurs de miscellanées tels que Mexía et dont les rouages vont être, dès à présent, étudiés.

B. Une discontinuité orchestrée

1. LES MARQUES DU DISCONTINU

Dans l'espace textuel figuéroen abondent les marques du discontinu dont la variété thématique est l'une des multiples déclinaisons. Il semble, en effet, difficile de recenser l'ensemble des thèmes abordés dans l'œuvre et la synthèse qu'en propose Emilietta Panizza dans l'un de ses articles, quoique utile, n'en est pas moins lacunaire :

Interesantes resultan las descripciones de ciudades italianas del primer Alivio, las consideraciones sobre poesía y prosa del segundo, así como el concepto de historia de la comedia presentado en el tercero. El cuarto Alivio es un debate entre el Doctor y el Maestro sobre lo que hay que hacer "para ordenar un sermón", mientras, en el quinto, las observaciones sobre el amor, las damas y las dueñas llegan a ser divertidas y agudas. Las partes sexta, séptima y octava son una relación de tipo autobiográfico en las cuales el Doctor habla casi ininterrumpidamente de sí mismo y de sus vivencias en la Corte vallisoletana. Por fin, los dos últimos Alivios están dedicados, prácticamente, a varios "avisos" de cortesanía para Isidro, el platero que desea llegar a ser un "caballero".¹⁰¹¹

Le propos ici n'est pas de pointer les éléments manquants mais bien de montrer que, au-delà de ces lacunes, cette description reflète l'absence de transition qui semble présider à la composition de l'œuvre. À noter que cette caractéristique se manifeste de manière plus prégnante encore dans *Pusílipo* où la sensation de déconnexion entre les différents chapitres est encore plus marquée.

Pour en revenir au seul cas de *El Pasajero*, la discontinuité est également perceptible dans certaines ruptures thématiques. Cet aspect se présente de manière plus manifeste dans les deux derniers chapitres qui prennent par moment des allures de catalogues. En effet, certains conseils adressés à Isidro semblent s'enchaîner sans autre lien logique que la gageure didactique dans laquelle leur introduction s'inscrit. Ainsi,

¹⁰¹¹ PANIZZA, 1987, p.7.

dans le dernier chapitre le Docteur passe-t-il sans transition des relations avec les femmes à la nécessité d'assister à des banquets :

Siendo la honestidad y vergüenza el principal decoro y ornamento de las mujeres, debéis respetar y tener sobre la cabeza el honor de las honestas y vergonzosas, y más si son pobres, por no tener mejor alhaja para casarse que la buena opinión y fama.

Lo que no podréis huir del todo son los banquetes, usadísimos entre los de más calidad. No sé qué me diga en razón desto. Si os escusarédes, os tendrán por corto, por miserable y mal compañero; y así, si condescendiéredes, procurad sea raras veces, y que entonces no sucedan escándalos.¹⁰¹²

On trouve un exemple analogue à travers l'éloge de la sobriété auquel se livre le Docteur et qui est suivi d'une évocation des duels :

ISIDRO. En esta conformidad, os ruego paséis adelante, sin deteneros más en reprehender vicio que naturalmente aborrezco y de quien con cuidado he huido toda mi vida.

DOCTOR. No ha sido mi pretensión condenar lo moderado en vos y otros, que eso sería locura, sino los excesos que cometen muchos nobles casi todos los días.

Convendrá sacar la espada en algunas ocasiones, aunque sea con título de meter paz, procurando sea, siendo posible, en lugares públicos.¹⁰¹³

On peut objecter toutefois ici que le changement de thématique, dans ce cas précis, émane d'une demande explicitement formulée par son interlocuteur. Quoi qu'il en soit, la cassure thématique reste indéniable puisqu'on passe de l'évocation d'un vice à la pratique des duels. Il est assez fréquent, qui plus est, que les locuteurs changent complètement de sujet sans qu'aucun indice, dans l'espace textuel, n'ait laissé pressentir de tels virages. L'absence totale de lien entre la fin du chapitre VIII et le début du chapitre IX est, en ce sens, assez remarquable. Le chapitre VIII de *El Pasajero* s'achève sur une série de compositions poétiques déclamées par les différents locuteurs, des compositions qui traitent quasiment toutes d'amour. Outre le fait de satisfaire un souci de variété formelle, ses compositions sont, par conséquent, en prise directe avec l'une des thématiques amplement abordée dans cette section de l'ouvrage. Néanmoins, il en va tout autrement pour la première intervention prise en charge par le Docteur au chapitre IX :

DOCTOR. Hállase perdida en estos tiempos aquella antigua prez de caballería tan observada en los pasados. Gozaba España entonces, si de menos riquezas y ostentación, de más valor y virtud. Hoy están totalmente puestas en olvido las obligaciones de noble: mas ¿qué mucho, si casi todos

¹⁰¹² SFGDO, 2004, p.362-363.

¹⁰¹³ SFGDO, 2004, p.359-360.

posponen al deleite y vicio el amor y temor de Dios, mediante cuyos dos efectos se alcanza en este mundo gracia y en el otro gloria?¹⁰¹⁴

Le Docteur dresse, sur un ton qui n'est pas dépourvu d'une certaine emphase, un constat désabusé à propos de la société de son temps : une thématique qui n'entretient aucun lien avec l'amour mais qui, on le verra, joue néanmoins une fonction structurante dans l'œuvre¹⁰¹⁵. De la même manière, toujours dans l'*alivio* IX, cette discontinuité se manifeste également dans une intervention où, contre toute attente, le Docteur formule un premier conseil à propos de la conduite que se doit de tenir un noble :

Siendo la liberalidad hermana de la caballería (ya que ningún miserable podrá ser estimado jamás), el acto más generoso es, sin duda, el de la limosna¹⁰¹⁶

Bien qu'en cohérence avec la demande formulée à plusieurs reprises par Isidro, ce premier conseil relatif à la charité est inséré sans que son interlocuteur (pas plus que le lecteur, par conséquent) n'en soit avisé au préalable. Compte tenu de la clarté d'exposition qui caractérise par ailleurs le discours du Docteur dans ses interventions à contenu plus théorique, ce manque de transition est assez remarquable. Ces incursions impromptues et changement inopinés tendent indéniablement à augmenter dans les deux chapitres conclusifs de l'œuvre. À ce propos, il est tout aussi éloquent que le passage de l'*alivio* IX à X s'effectue sans que ne soit assurée une véritable transition. Toutefois, contrairement à ce qui a été signalé à propos de l'exemple précédent, l'absence de transition se justifie pleinement dans ce cas. En effet, l'intervention agacée d'un Isidro désireux d'obtenir des réponses à ses demandes apporte précisément le motif de ce changement de cap. Dès lors, la désorganisation apparente qui résulte de la réplique de l'orfèvre répond à des motivations en cohérence totale avec la fiction conversationnelle :

ISIDRO. Cerca de Barcelona, ya casi puesto fin al viaje de tierra, deshecha la conversación que ocasionaba el rigor del estío sin haber dado a mi deseo la entera satisfacción que tan debida le era de atrás por palabra y promesa, ¿qué sentimiento no podré tener? ¿Qué queja no será razón formar?¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁴ SFGDO, 2004, p.342.

¹⁰¹⁵ Sur la fonction structurante du discours sur le mérite, cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre II, « A. Le mérite : une notion clé », p. 380-413.

¹⁰¹⁶ SFGDO, 2004, p.343.

¹⁰¹⁷ SFGDO, 2004, p.381.

S'il est assez commun d'insister sur la fin proche de l'échange ou sur l'urgence à conclure dans les œuvres qui se présentent sous la forme dialoguée, cette référence à l'échéance sert aussi pleinement l'insistance manifeste du personnage et l'absence de transition avec les points développés à la fin de la section précédente. Ce revirement est d'autant plus justifié qu'une intervention de don Luis avait déjà contraint le Docteur à repousser son exposé. Au-delà de cet alibi fictionnel pseudo-psychologique, il va sans dire que le texte cherche à renouer un contrat de vraisemblance avec le lecteur qui pourrait être fort dérouté par ces changements de cap. Il s'agit d'exhiber le « défaut d'enchaînement » pour mieux le masquer. De fait, la suite de cette étude¹⁰¹⁸ montrera que chez Figueroa, l'introduction de ces éléments de contextualisation de la conversation¹⁰¹⁹ va souvent de pair avec des phases clés de l'échange.

Le chapitre IX offre un dernier exemple révélateur du manque relatif de transition entre les thématiques à travers la question des femmes. Celle-ci est par ailleurs, amplement traitée dans le reste de l'œuvre et plus particulièrement dans l'*alivio* V où sont longuement abordées les thématiques connexes de l'amour et du mariage. Or, dans l'avant-dernier *alivio*, elle est à nouveau envisagée de manière très succincte – quelques lignes, en l'occurrence- dans un passage que nous rappelons ici¹⁰²⁰ :

Siendo la honestidad y vergüenza el principal decoro y ornamento de las mujeres, debéis respetar y tener sobre la cabeza el honor de las honestas y vergonzosas, y más si son pobres, por no tener mejor alhaja para casarse que la buena opinión y fama.¹⁰²¹

Cette brève remarque ne présente, qui plus est, aucun lien avec l'anecdote qui la précède immédiatement et qui met en scène un personnage qui avait pour habitude de se faire passer pour sot auprès de ceux qui ne le connaissaient pas¹⁰²². Cette absence totale de lien est, en partie, compensée par la démarche globale dans laquelle s'inscrivent les deux derniers chapitres de *El Pasajero*, à savoir la formulation de conseils et de mises en garde sur la conduite à tenir à la Cour, qui constitue, en soi, un axe fédérateur. De la

¹⁰¹⁸ Le passage dans lequel le Docteur annonce ne plus vouloir se montrer rétif à la littérature et exprime son souhait de soumettre ses propres compositions à ses interlocuteurs marque une étape décisive de l'interlocution. Or, cette intervention est précisément accompagnée d'une référence au voyage. (Sur ce point, cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre II, « A. Le mérite : une notion clé », « 3.3. Au-delà du discours sociétal : littérature et mérite », p. 409-410).

¹⁰¹⁹ Au-delà de sa conformité avec la dématérialisation du voyage-cadre dans le genre dialogué, s'entend.

¹⁰²⁰ Pour la citation précédente de cet extrait, cf. p.348.

¹⁰²¹ SFGDO, 2004, p.362.

¹⁰²² SFGDO, 2004, p.362 : « En la Corte conocí a cierto gracejante, único en hacerse bobo con quien no le conocía ».

même manière, certaines techniques d'écriture ou de présentation des idées contribuent à l'harmonie ou tout au moins à la cohérence de l'ensemble. C'est le cas notamment de la stratégie qui consiste à décrire un usage avant de le vilipender qui va d'ailleurs souvent de pair avec un autre trait récurrent : présenter un conseil comme superfétatoire au regard de la conduite exemplaire que manifestent les interlocuteurs. La citation suivante illustre la mise en application de ce procédé chez Figueroa :

Algunos juzgan por dicha carecer del conocimiento de grandes ministros, pareciéndoles viven con más quietud cuanto más distantes de su presencia. No apruebo semejante opinión; antes siguiera la contraria, así por lo que es posible suceden en la propia persona (quién es tan justo que no pueda incurrir en algún delito?) como en la autoridad y crédito que conviene tener para favorecer a otros.¹⁰²³

Cette pratique n'est certes pas d'une spécificité de l'œuvre de Figueroa mais bien un élément que l'on retrouve dans d'autres ouvrages de l'époque et qui est en totale conformité avec les exigences d'*urbanitas* qui président à ce type de situation d'interlocution.

Les différents éléments qui viennent d'être commentés attestent bien du caractère discontinu de l'espace textuel figuéroen et plus particulièrement de sa variété thématique et de l'absence de transition entre certaines sections de l'œuvre. Toutefois, *El Pasajero* offre également l'illustration parfaite de la fonction fédératrice que peut jouer cette discontinuité.

2. UN EDIFICE TEXTUEL SAVAMMENT AGENCE

2-1. La dette envers l'hypotexte mexien

Le manque de transition transparaît bien dans certains extraits qui inscrivent *El Pasajero* dans le prolongement des miscellanées. Par cette absence de transition, l'œuvre de Figueroa s'inscrit, de fait, dans le sillage des *Silvas* et des *Jardines* et à leur « variedad desorganizada »¹⁰²⁴ dont elle reproduit certains procédés d'écriture. Le caractère aléatoire de l'introduction des éléments et la nécessité de respecter le principe de brièveté sont réaffirmés maintes et maintes fois chez Mexía ; autant de traits que l'on retrouve également chez Figueroa. À ce propos, la réflexion menée par Antonio Castro dans son édition critique de la *Silva de varia lección* est particulièrement éclairante pour notre propos :

¹⁰²³ SFGDO, 2004, p.375-376.

¹⁰²⁴ ALCALÁ GALÁN, 1996, p.12.

Esta labor de exhumación, crítica textual y divulgación de la cultura antigua fue una de las misiones que más ejemplarmente se arrogó el humanista del Renacimiento. Pero Mexía avanza un paso más: él pretende recopilar esa cultura recién recuperada y revisada, que se encuentra dispersa en libros latinos, y hacerla accesible a un público mayoritario que sólo conoce su lengua materna. Para rendir ese servicio, como el mismo Mexía reconoce, hacía falta gastar media vida leyendo y repasando libros. La *Silva* se presenta, pues, como una gigantesca recopilación de lo escrito por otros autores.¹⁰²⁵

L'évocation des sources multiples dont s'abreuve l'hypotexte de Mexía¹⁰²⁶ est, on l'a vu, également vérifiable chez Figueroa. Au-delà de cette démarche indéniablement commune, il convient toutefois de signaler que, dans *El Pasajero*, vient s'ajouter tout un travail autour de la fiction. Les emprunts, distillés dans l'espace textuel, alimentent, à plusieurs reprises, la fiction des locuteurs comme on a pu le voir à travers l'exemple d'Isidro mais aussi et surtout à travers celui du Docteur. Qui plus est, certains emprunts, chez Figueroa, se font plutôt à la faveur d'exposés théoriques et/ ou moraux et d'autres, en revanche, servent davantage le volet des expériences passées des locuteurs. Dans cette constellation de collages, se présente, une fois encore, le cas spécifique de l'Italie qui fait, en quelque sorte, la synthèse des deux. En effet, on l'a dit¹⁰²⁷, les emprunts faits à la cosmographie de Giovanni Botero, *Relazioni Universali*, visent à renseigner les interlocuteurs du Docteur sur leur destination mais ils sont également présentés comme le fruit de l'expérience italienne du personnage du Docteur. Par conséquent, ils constituent à la fois des exposés théoriques à gageure didactique pour Isidro, don Luis et le Maître et des éléments de la biographie fictionnelle du meneur de l'interaction qu'est le Docteur.

En dépit de ce statut spécifique dont jouissent les emprunts chez Figueroa, la suite du développement consacré par Antonio Castro à l'ouvrage fondateur de Mexía pourrait également bien s'appliquer à *El Pasajero* :

La novedad no está, por consiguiente, en las ideas o en el contenido de la obra, sino en la escritura, en el texto, en cómo estas plantas cortadas "de muy buenos árboles" son seleccionadas y sembradas en un nuevo "jardín o huerta", esto es, en cómo las ideas recibidas y los autores copiados son insertados en una obra nueva, en donde las materias prestadas adquieren también una nueva significación. De esta manera, la imitación de los clásicos se nos presenta como principio vertebrador en la composición de la *Silva*.¹⁰²⁸

¹⁰²⁵ MEXIA, [1540], 1989, « Introduction critique », p.76-77.

¹⁰²⁶ Sur les sources de Mexía, CHERCHI, 1993 et COURCELLES, 2003, p.108-109.

¹⁰²⁷ Sur ce point, cf. *Supra*, Première partie, chapitre I, « C ; Réflexions autour d'un titre », p.67.

¹⁰²⁸ MEXIA, [1540], 1989, « Introduction critique », p. 77.

Les similitudes indéniables entre les œuvres de Mexía et de Figueroa invitent donc à une certaine prudence quant à la supposée désorganisation de *El Pasajero*, une prudence qui s'avère d'autant plus nécessaire que l'on retrouve, chez Figueroa, les traits structurants qui étaient déjà présents dans la *Silva de varia lección*. La structuration de ce propos passe notamment, chez Mexía comme chez Figueroa, par un bref rappel au début de certains chapitres des points abordés dans le chapitre précédent¹⁰²⁹. Ainsi, observera-t-on aisément les similitudes entre le début du chapitre II de la première partie de la *Silva* et les lignes initiales de l'*alivio* VI de *El Pasajero* :

Citation n°1 : *Silva de varia lección*

Pareciendo a algunos cosa imposible lo que tenemos dicho en el capítulo pasado, vivir los hombres novecientos años, tales y tan grandes como agora lo son, y no sabiendo o no acertando las razones o causas naturales, que también dijimos, que lo causaban: y no osando negar el número de los años con que contaban entonces, eran menores que ahora lo son: de manera que aunque en el número de los años hubiese tanta ventaja, en la edad y tiempo no fuese tanta: unos dijeron, que diez años de aquellos hacían uno de los nuestros, otros pensaron, que cada Luna hacía un año, y llamaron los años lunares.¹⁰³⁰

Citation n°2 : *El Pasajero*

MAESTRO. Bien será que, pues ayer se trató con tanto aviso de la guerra, no se ponga hoy en olvido el segundo punto, que es de justicia, tan importante en cualquier república bien gobernada para la salud y paz del género humano.¹⁰³¹

À noter néanmoins que bien que Mexía rappelle le contenu du chapitre précédent, il aborde dans la deuxième section de son œuvre un point qui s'éloigne considérablement de celui traité dans la première. En revanche, chez Figueroa, l'intervention du Maître entre en résonance directe avec un extrait du chapitre V où le Docteur pointait déjà l'importance de la guerre et de la Justice dans les questions de gouvernement :

Sobre tres puntos se ha de fundar este acto: milicia, justicia y provisión.¹⁰³²

La continuité par rapport à la tradition littéraire des miscellanées est donc aisément perceptible à travers la reprise de mécanismes d'écriture empruntés à ce

¹⁰²⁹ Les différents éléments qui, selon Antonio Castro, assurent la cohésion de la *Silva* sont d'ailleurs tous présents chez Figueroa : la variété, la brièveté, l'enchaînement, l'interconnexion, la simplicité, le didactisme et le recours à la rhétorique. MEXÍA, [1540], 1989, « Introduction critique », p.65-69.

¹⁰³⁰ MEXIA, [1540], 1989, I, 2.

¹⁰³¹ SFGDO, 2004, p.226.

¹⁰³² SFGDO, 2004, p.217.

modèle. Cependant, conformément aux préceptes littéraires édictés dans *El Pasajero*, l'espace textuel figuéroen semble s'affranchir de ce modèle ou, tout au moins, s'en émanciper. Cette émancipation passe par un effort de structuration du propos qui s'avère encore plus prononcé chez Figueroa qu'il ne l'était déjà chez son prédécesseur et que l'on peut aussi observer dans des œuvres qui ne relèvent pas forcément de la tradition miscellanée. L'effort supplémentaire de structuration, dans *El Pasajero*, se manifeste à travers l'instauration, en sous main, d'une série de renvois sans que ceux-ci ne prennent pour autant un caractère systématique, réaffirmant d'une part, la prégnance du canon de *varietas*, et d'autre part, le statut passager du texte figuéroen qui met en œuvre de multiples stratégies de mise en cohérence du discours.

2-2. Entre aléatoire et construction

El Pasajero se caractérise indéniablement par une oscillation perpétuelle entre discontinuité et continuité, discontinuité qui est d'ailleurs signalée dans le texte lui-même :

Hállanse (pasando a otro punto) algunos señores fáciles para creer cualquier cosa, y difíciles para remover dellos las impresiones una vez concebidas en sus entendimientos sean cuales fueren.¹⁰³³

À noter que le Docteur pointe lui aussi ces oscillations au hasard d'un échange un peu houleux avec Don Luis :

DOCTOR. Vengan muy enhorabuena, ya que todos **mis rodeos y digresiones** no son bastantes para que dejéis de sacar al teatro de mi ignorancia vuestras discreciones.¹⁰³⁴

L'emploi des termes « rodeo » et « digresión » qui renvoient explicitement aux différents excursus que connaît le discours est, en ce sens, particulièrement éloquent. On en trouve d'ailleurs un autre exemple plus tôt au cours de l'échange quand le Docteur déclare :

DOCTOR (...) Mas cese digresión tan larga y volvamos a lo del libro.¹⁰³⁵

En réalité, cette pratique étendue de la digression se manifeste à tous les niveaux du texte y compris dans l'absence apparente de lien entre les différents éléments dont se compose l'œuvre. Les connexions entre les épisodes

¹⁰³³ SFGDO, 2004, p.408.

¹⁰³⁴ SFGDO, 2004, p.184.

¹⁰³⁵ SFGDO, 2004, p.184.

autobiographiques et les matières érudites ne sont certes pas immédiatement observables dans la mesure où les passages susceptibles d'être rapprochés ne sont pas forcément dans une proximité immédiate. Les corrélations ne se vérifient pas systématiquement et, certains savoirs semblent effectivement intégrés de manière aléatoire et surtout artificielle dans la mesure où ces savoirs semblent « plaqués » dans le texte, conformément à la technique du collage qui sous-tend la rédaction des œuvres miscellanées. Il s'agit là d'un élément en cohérence absolue avec l'importance du motif du passage dans la structuration de l'œuvre et, une fois encore, il appartient certainement au lecteur d'effectuer lui-même les rapprochements. En effet, les liens entre matière érudite et vécu des personnages ou même entre aspects autobiographiques et déclarations de principe ne sont pas forcément évidents dans *El Pasajero*. La proximité idéologique ne se matérialise pas textuellement par une proximité dans l'espace textuel mais passe, le plus souvent, par une reprise dans un autre passage de l'œuvre qui permet d'instaurer des ponts. Ce phénomène est d'ailleurs observable dans la plupart des chapitres. La volonté de don Luis de devenir auteur justifie les leçons de poésie introduites par le Docteur dans les chapitres II et III, sections qui, on l'a vu, entretiennent des liens étroits avec les préceptives aristotélicienne et horatienne. De la même manière, le désir d'Isidro de devenir noble explique l'introduction, tardive certes, des conseils formulés dans les chapitres IX et X par le Docteur sur la conduite à tenir pour être un gentilhomme¹⁰³⁶.

La présence de digressions et de détours, aussi bien dans les passages narratifs que dans les excursus plus théoriques ou érudits, est donc indéniable. Néanmoins, le texte abonde de structures qui permettent au discours de reprendre son cours normal. C'est ainsi qu'il convient d'interpréter la présence de certains éléments textuels tels que « *Prosiguiendo, pues, lo comenzado* »¹⁰³⁷ qui répondent à un souci de cohérence. Tantôt, ces retours au propos initial résultent d'une initiative du locuteur lui-même après avoir intégré une digression de son propre chef, tantôt ils émanent d'une demande des interlocuteurs désireux de connaître la suite d'un récit par exemple comme on peut clairement l'observer dans les exemples commentés ci-dessous :

¹⁰³⁶ Il en va de même pour le passé et la pratique de prédicateur du Maître et sur l'expérience de l'Italie qui sont, eux aussi, le fruit de réécriture d'ouvrages plus ou moins connus. À ce propos, on remarquera que chez les personnages expérimentés, leur passé donne lieu à l'introduction de matière érudite alors que, dans le cas des *domandatori*, elle est placée au service de leurs projets. Autrement dit, la matière érudite a une portée rétrospective dans le cas des personnages savants et une visée prospective pour les locuteurs demandeurs de connaissances.

¹⁰³⁷ SFGDO, 2004, p.255.

Un riesgo sólo corre esta determinación, y es que los superiores conceden de mala gana licencia para la impresión destes libros, y, si va a decir verdad, muévense con justísima causa, por haberse publicado algunos merecedores de hoguera.¹⁰³⁸

Les conditions d'impression d'un ouvrage constituent le fil conducteur qui assure la cohérence de ce passage est; or, l'évocation de la sévérité qu'auraient méritée certains ouvrages publiés indûment débouche d'abord sur un éloge de Garcilaso et de Camoes qui va de pair avec une critique adressée aux autres hommes de lettres de l'époque, contestée par un don Luis qui taxe le Docteur de sévérité excessive. La mise en accusation formulée par le Docteur à l'égard de la présomption de certains auteurs qui se poursuit encore quelque peu s'éloigne donc bel et bien du sujet de conversation initial ainsi que le confirme d'ailleurs le personnage lui-même :

Mas volvamos a cobrar el hilo de lo que íbamos diciendo.¹⁰³⁹

La volonté de satisfaire la cohérence du discours, ou tout au moins de ne pas trop s'éloigner de la question première n'est pas l'apanage seul du locuteur. Le retour au thème initialement traité incombe parfois aussi à l'auditoire. Même si, on le sait, étant donné la nature dialoguée du texte, tous les locuteurs sont susceptibles de jouer tour à tour les fonctions d'émetteur ou de récepteur du message. Ces rappels à l'ordre n'interviennent pas seulement dans les excursus théoriques et/ ou moraux mais peuvent d'ailleurs tout aussi bien surgir dans des passages à caractère narratif dans lesquels les autres personnages demandent au narrateur du moment de reprendre le cours de l'histoire. A titre d'exemple, on citera le récit de l'emprisonnement du Docteur à Cuéllar où le cours de l'histoire est interrompu à la suite d'un commentaire à première vue anodin de don Luis :

Destos y otros daños carecía mi amado conductor siendo visitado de mí por instantes: **de modo que con razón se podía decir de mí lo que de un caballero de cierta titular, que presumía ser posible engordar con industria las bestias.**¹⁰⁴⁰

L'anecdote qui met en scène une femme noble s'étend sur près de deux pages¹⁰⁴¹ et ne prend fin que lorsque le Maître, soucieux de connaître le dénouement, intervient :

¹⁰³⁸ SFGDO, 2004, p.79.

¹⁰³⁹ SFGDO, 2004, p.80.

¹⁰⁴⁰ SFGDO, 2004, p.255.

¹⁰⁴¹ L'interruption est occasionnée par don Luis qui, conformément à son statut de *domandatori*, demande un éclaircissement qui débouche sur deux contes mais aussi sur un excursus sur les dépenses inconsidérées de la noblesse : « ¿Ahora ignoráis ser especie de grandeza en casa de cualquier señor tener cumplidas las plazas de criados, aunque no sean menester? Titulado he conocido con tesorero y sin un

MAESTRO. Sepamos qué fin tuvo la deslumbrada prisión de Cuéllar, y qué salida pudo dar aquel juez de tan gran yerro. Porque si fuese lícito prender por simple denunciación de cualquiera, no corroborada con otros indicios y circunstancias, nadie pasaría seguro de muchas molestias, y más si tuviese enemigos.¹⁰⁴²

Dans *El Pasajero*, l'information est distillée à travers différents extraits au-delà des renvois dont on a signalé la présence plus haut. En effet, chez Figueroa, les transitions ne se situent pas exclusivement dans le passage d'un *alivio* à un autre. Là encore, une étude consacrée à la double thématique Guerre-Justice dont on a signalé l'importance à l'instant s'avère pertinente pour notre propos. Le phénomène de reprise ne se limite pas, dans ce cas, aux seules lignes initiales de l'*alivio* VI. Cette double thématique a déjà été mentionnée dans le chapitre V et fait certes l'objet d'une reprise au début du chapitre VI, mais pas seulement. On la retrouve aussi plus loin dans cette même section :

Paréceme que no tenemos en mal punto los dos requisitos del buen gobierno: guerra y justicia; resta ahora tocar brevemente el de provisión, no menos importante que los dos primeros.¹⁰⁴³

Les similitudes de construction entre ces trois extraits attestent de la minutie dont fait preuve l'auteur dans la structuration de l'ensemble. La transition entre les chapitres V et VI repose, par conséquent, sur une reprise thématique mais aussi sur une réutilisation des techniques d'exposition. Le renvoi consiste donc ici à exploiter à nouveau l'un des axes annoncés dans l'exposé érudit. L'effort de structuration du propos est d'ailleurs présent dans les autres œuvres de Figueroa mais sous une forme moins aboutie. En effet, on a déjà fait remarquer que le texte de *Pusílipo* semblait plus décousu que celui de *El Pasajero*. De là à en tirer des conclusions sur la désorganisation ou la déstructuration totale du propos, il y a un pas qu'il convient de ne point franchir. Dans *Pusílipo*, un élément qui a souvent été critiqué participe, en effet, de la cohérence. La communauté scientifique a très souvent insisté sur le panégyrique du Vice Roi inclus dans cette œuvre. Ce discours élogieux qui revient de façon presque obsessionnelle dans l'œuvre a d'ailleurs souvent été mis en avant par les philologues pour expliquer la qualité moindre de cet ouvrage. Toutefois, si la représentation dithyrambique et les

cuarto, sin caballos y con caballerizos, sin recámara y con camarero, con repostero y sin plata; que así no se pueden perder las preeminencias de señor, vinculadas en la exterioridad solamente.» SFGDO, 2004, p.258.

¹⁰⁴² SFGDO, 2004, p.258.

¹⁰⁴³ SFGDO, 2004, p.233.

éloges répétés constituent indéniablement un moyen de s'attirer les faveurs des puissants, ils confèrent aussi, malgré tout, une forme d'homogénéité et de cohérence à l'œuvre. Par leur entremise, le texte se voit indubitablement doté d'un axe fédérateur. L'effort de structuration du propos, mis en œuvre dans *El Pasajero*, est d'ailleurs également perceptible dans *Varias noticias*. Là encore, parmi les reproches communément formulés à l'encontre de cet ouvrage on trouve ses accents didactiques trop prononcés, et sa tendance, en lien avec cette gageure didactique, à verser dans le catalogue. En dépit de l'apparente désorganisation de l'espace textuel de *Varias noticias*, comme dans *El Pasajero*, un effort de mise en cohérence du discours est indéniablement fourni. Le début du chapitre VII constitue en ce sens un exemple tout à fait intéressant :

VARIEDAD SÉTIMA.

El otro extremo falta por referir, sucedido tras el feliz Imperio de Otaviano, apuntado arriba, y casi olvidado con la pasada digresión.¹⁰⁴⁴

Le discours précédent est effectivement réamorcé. Finalement la question d'Octavien a en effet été négligée dans le chapitre précédent puisqu'au chapitre VI la dernière référence remonte à la page 149 :

Según esto falta tocar ahora la declinación del feliz gobierno de Otaviano, puesto que todo padece mudanza.¹⁰⁴⁵

Le sujet a bel et bien été laissé de côté pour traiter d'autres questions et est donc repris au début du chapitre suivant. L'ensemble de la production figuéroène se caractérise donc par un effort indéniable de structuration du discours qui est probablement le fruit de la démarche didactique dans laquelle ses œuvres sont, tout au moins partiellement, inscrites. Toutefois, dans *El Pasajero*, les mécanismes ne sont pas repris de manière systématique au début de chaque section à la différence de ce que l'on peut observer chez d'autres auteurs dont les œuvres mêlent, à l'instar de celles de Figueroa, érudition et narration. Liñán y Verdugo, par exemple, veille lui aussi à ménager des transitions entre les différentes sections dont se compose son œuvre. Chez l'auteur de la *Guía*, le lecteur identifie sans aucun doute le passage d'un conseil à l'autre de façon plus évidente. Cette aisance à repérer les transitions et les connexions tient indubitablement à la construction même de l'œuvre qui répond à une structure plus compartimentée. Au-delà de la distinction nette qui se manifeste entre les *avisos* et les

¹⁰⁴⁴ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.158.

¹⁰⁴⁵ SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.149.

novelas, le lecteur assiste à une reprise plus systématisée des avertissements précédents même si on observe quelques différences¹⁰⁴⁶. Dès lors, les mécanismes stylistiques qui assurent les transitions revêtent un caractère plus artificiel. La reprise de la teneur de l'avertissement précédent n'est pas toujours explicitement formulée ; il ne peut s'agir parfois que d'une simple référence à la formulation d'autres conseils. On pourra citer, à titre d'exemple, le début de l'*Aviso segundo* de la *Guía* :

Una de las cosas —prosiguió el Maestro— de más consideración y en que primero ha de poner los ojos **después de haberse hospedado el forastero** es en mirar a quién admite a su amistad y con quién comienza a comunicar familiarmente.¹⁰⁴⁷

L'expression mise en relief dans la citation ci-dessus est un rappel évident du premier conseil adressé aux nouveaux arrivants à la Cour : « Donde se le enseña y advierte al forastero recién venido a la Corte el peligro que corre en el tomar posada en ruin vecindad. ». Or, on retrouve exactement le même mécanisme mis en pratique au début de l'*aviso tercero*¹⁰⁴⁸ :

Ha ponderado tan bien —prosiguió el Maestro— **el peligro de las malas y ruines amistades** don Antonio, que confieso que me deja satisfecho.¹⁰⁴⁹

Il ne semble pas non plus hasardeux de suggérer que cette lisibilité des transitions tienne au fait que les conseils et les narrations chez Liñán y Verdugo sont resserrés autour d'une seule thématique : la formulation de conseils destinés aux nouveaux venus à la Cour. En ce sens, la *Guía* se distingue de *El Pasajero* qui développe de multiples thématiques. Chez Figueroa, l'absence de systématisme s'apprécie clairement dans les différentes modalités de passage d'un *alivio* à un autre. En effet, entre les chapitres I et II, comme on l'a montré, il existe une connexion manifeste puisqu'il existe un rapport de subordination très net entre la dernière intervention du Docteur et la première intervention d'Isidro. Ce dernier vient en quelque

¹⁰⁴⁶ Le texte de Liñán en offre différents exemples : c'est le cas à la fin de la primera *novela* notamment à travers l'expression « pasemos al aviso segundo » ; LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.60. On pourra également citer l'extrait suivant : « Volvamos a lo que importa, que es a que el señor Maestro prosiga con sus avisos adelante. » ; LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.89, ou encore « —Ya lo veréis ahora —dijo el Maestro— en los avisos que os restan por oír » ; LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.106.

¹⁰⁴⁷ LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.90.

¹⁰⁴⁸ Plus rares sont les sections où ce phénomène de reprise n'apparaît pas chez Liñán y Verdugo. C'est néanmoins le cas de l'*aviso cuarto* qui ne débute pas sur une référence aux éléments développés dans la mise en garde précédente : « Después de los avisos vistos y oídos —dijo el Maestro—, una de las cosas de consideración para el forastero que viene a negocios, suyos o ajenos, es el evitar que no se pase el tiempo vanamente » ; LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.129.

¹⁰⁴⁹ LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.90.

sorte apporter la preuve par l'expérience de ce qu'affirme, dans un excursus plus théorique, son interlocuteur à la fin de l'*alivio* I. De la même manière, il existe entre les *alivios* II et III un lien direct, les premières leçons de poétique formulées par le Docteur étant complétées dans cette nouvelle section. Dès lors, il ne s'agit plus d'un rapport de subordination mais bien de coordination. La continuité entre ces deux chapitres passe aussi par le personnage de don Luis à qui revient l'initiative de clore le chapitre II mais aussi celle de prendre la parole au chapitre suivant ainsi qu'on peut l'apprécier dans les citations ci-après :

Citation n°1: dernière réplique de l'*alivio* II

DON LUIS. Con quanto advertís me dejáis por extremo obligado;
mas por lo menos un libro, es imposible escusarle.¹⁰⁵⁰

Citation n°2: première réplique de l'*alivio* III

DON LUIS. En la siesta pasada deprendi el modo de **componer un libro**; fáltame por saber ahora el estilo que tengo de seguir en la comedia.¹⁰⁵¹

Dans la seconde citation, don Luis fait la synthèse de ce qui a déjà été abordé au chapitre précédent et annonce les points qui restent à traiter. De manière plus ténue, la transition entre ces deux citations est également assurée par l'utilisation qui est faite, dans chacune d'entre elles, du substantif « libro ». Mais au-delà de cette reprise lexicale, des réminiscences évidentes existent entre cette réplique et la demande formulée plus tôt par don Luis dans un extrait dont l'importance a déjà été commentée dans la première partie du présent travail¹⁰⁵² :

Dos cosas no aparto de la memoria, en que tengo depositado mi gusto: componer un libro y hacer una comedia.¹⁰⁵³

En d'autres occasions, il s'appuie plutôt sur des éléments de la biographie de l'un des locuteurs comme c'est le cas entre les chapitres III et IV. Un nouveau cas de figure se présente à travers les *alivios* III et IV puisqu'à l'inverse de ce qui a été observé entre les chapitres I et II, le Docteur rebondit sur le récit autobiographique qui s'est achevé quelques pages plus tôt pour enchaîner sur un développement plus théorique consacré à la question des sermons :

¹⁰⁵⁰ SFGDO, 2004, p.93.

¹⁰⁵¹ SFGDO, 2004, p.94.

¹⁰⁵² Pour cette citation, cf. *Supra*, Première partie, chapitre III. « A. Entre théorie et praxis littéraires », p.124.

¹⁰⁵³ SFGDO, 2004, p.69.

DOCTOR. Paréceme haber entendido en lo último de la relación pasada habíades ya comenzado el grande y apostólico ministerio de predicador¹⁰⁵⁴.

Par l'expression « en lo último de la relación pasada », c'est un passage précis de l'*alivio* III qui est convoqué et qui se situe précisément dans les dernières lignes du récit autobiographique de l'homme d'Eglise :

Llegose ocasión de oponerme a un beneficio, tenue, por ser de corto lugar. Diéronmele, según voz, de justicia; negocio que pudo ser, por carecer de todo favor. De aquél pasé a otro de más provecho, por sus muchos feligreses, entre quien **solté la voz en púlpito la primera vez.**¹⁰⁵⁵

L'évocation, au chapitre III, de la voix mais aussi de la chaire (« púlpito »), comme espace associé au prêche trouve indéniablement un écho dans l'utilisation du vocable « predicador ». La mention faite de la fonction qu'assume le Maître sert en quelque sorte de prétexte à l'introduction d'une demande spécifique du Docteur quelques lignes plus bas :

DOCTOR. (...) Quisiera, pues, que para mi utilidad, antes para apartar de mí cualquier escrúpulo, me hiciera vuestra lengua capaz del método y arte digno de ser observado en este linaje de oración.¹⁰⁵⁶

La requête du *letrado* débouche sur une série de conseils et d'avertissements formulés par le Maître qui, comme on l'a vu dans la première partie, sont en grande partie le fruit d'une réécriture d'un traité italien de Panigarola¹⁰⁵⁷. À noter que ces deux passages de l'*alivio* IV, quoiqu'assez proches textuellement, sont néanmoins séparés par un bref échange entre les deux meneurs de l'interaction sur les égarements des hommes d'église et notamment sur une diatribe assez commune à l'époque à l'encontre des prêtres incultes. Qui plus est, il est intéressant de constater que cette mise en accusation vienne introduire une des multiples marques d'érudition incluses dans *El Pasajero*. A la fin du chapitre III, la narration du Maître s'était certes quelque peu diluée dans deux compositions poétiques mais ces dernières restaient néanmoins liées au récit qui venait d'être fait par les circonstances dans lesquelles elles avaient été composées. Comme l'explique le Maître, ces compositions avaient été réalisées à la suite de deux éléments développés dans son récit. La première entre en résonance avec son inclination pour le jeu, vice sur lequel le personnage revient assez fréquemment aussi bien dans sa narration autobiographique que dans d'autres répliques de l'échange. La seconde, quant

¹⁰⁵⁴ SFGDO, 2004, p.139.

¹⁰⁵⁵ SFGDO, 2004, p.132.

¹⁰⁵⁶ SFGDO, 2004, p.140.

¹⁰⁵⁷ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre II, « B. L'importance des sources italiennes », p.90-93.

à elle, a été écrite à la suite de la mort de son père qui constitue, elle aussi, une étape décisive de son récit :

Citation n°1 :

MAESTRO. Lo que os causará más admiración es que, sin haber arrimado jamás los labios al licor cabalino, escribí un romance, donde, reconociendo mis culpas, les imploraba del Cielo perdón con devota humildad.¹⁰⁵⁸

Citation n°2 :

MAESTRO. Entiendo se me acordará sólo el uno, por ser escrito a la muerte de mi padre, causa de no perderle de la memoria.¹⁰⁵⁹

Son addiction passée, tout comme le décès de son père, ont lourdement influencé, on le sait, son choix de carrière puisque dans son récit, le Maître signifie à ses interlocuteurs comment le jeu a conditionné sa pratique en tant que prêtre. De manière plus pragmatique pour ne pas dire terre-à-terre, les difficultés financières auxquelles est exposé le Maître, à la mort de son père, conditionnent son choix d’embrasser la carrière religieuse¹⁰⁶⁰.

Il ne semble pas y avoir, à première vue, de véritable lien entre la fin du chapitre IV et le début du chapitre V. En effet, le chapitre IV se clôture sur une évocation compatissante de la condition des galériens et don Luis reprend la parole au chapitre suivant, désireux de voir à nouveau la Poésie au cœur de la conversation. Si l’essentiel de l’*Alivio* V est consacré aux questions amoureuses et sociétales et/ ou politiques, on ne saurait négliger le rôle décisif qu’y joue la littérature et ce, même si cette dernière y est traitée de façon plus tangentielle pour des raisons assez évidentes. Il a déjà été amplement question de littérature dans les chapitres précédents qui ont donc apporté de nombreuses réponses aux points soulevés. En revanche, comme on l’a observé au sujet de l’*alivio* III qui reprenait presque à l’identique un extrait du chapitre précédent, le début du chapitre V fait allusion à des développements antérieurs. Au niveau textuel, cette reprise se manifeste précisément par le recours à des expressions signifiant la continuité, la réitération :

¹⁰⁵⁸ SFGDO, 2004, p.134.

¹⁰⁵⁹ SFGDO, 2004, p.137.

¹⁰⁶⁰ Sur l’importance du jeu dans le récit du Maître et dans la caractérisation de ce personnage, cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre II, « B. Sujets parlants », p. 275-276.

Citation n°1: *alivio V*

DOCTOR (...) Sólo de versos querríades tratar siempre. **Ya os significué al principio** no ser esta materia de ganancia ni reputación; y apenas da lugar un oído al **advertimiento**, cuando se abre el otro para excluirle de la memoria. (...)

DON LUIS. ¿Todavía no desamparáis **el primer tema**?¹⁰⁶¹

Par les expressions « al principio » et « el primer tema », les personnages convoquent explicitement des réflexions menées plus tôt au cours de l'interaction. Par l'expression « al principio », le Docteur se rapporte clairement au fragment tiré de l'*alivio II* où il invite Don Luis à renoncer à cette activité qui ne peut lui causer que du tort. L'usage de cette expression est des plus intéressants dans la mesure où le texte joue sur la pluralité des référents : en effet, ce substantif renvoie les interlocuteurs à l'étape initiale de l'échange, mais pour les lecteurs, il constitue une référence aux premières pages du dialogue en tant qu'ouvrage. Il ne semble d'ailleurs pas non plus hasardeux d'y lire, dans un troisième niveau d'analyse, une allusion au début du voyage. A travers la dématérialisation du voyage, le chemin physique, dont la fonction reste anecdotique, se voit supplanté par un autre chemin nettement plus important. Il s'agit du chemin du discours entendu comme conversation ou comme raisonnement déployé à des fins argumentatives. L'échange entre don Luis et le Docteur enferme donc bel et bien une référence aux propos tenus par le Docteur, au cours de l'*alivio II*, après que le jeune don Luis a exprimé sa passion pour la Poésie :

Citation n°2 : *alivio II*

¡Cuán cierta ruina os promete una y otra pasión! (...) Soy, pues, de opinión os desviéis con todo cuidado de lo que por ningún caso ocasiona **utilidad ni reputación**.¹⁰⁶²

La reprise à l'identique du substantif « reputación » ainsi que l'emploi du terme « utilidad » qui possède un sens très voisin du substantif « ganancia » (cf. citation n°1), sont autant d'indices de la parenté sémantique et idéologique qui unit ces deux extraits situés respectivement dans les chapitres II et V (cf. citations n°1 et 2). Ces deux expressions renvoient, qui plus est, à l'agencement des arguments et au moment de l'interaction où ceux-ci ont été formulés. De la même façon, le terme « advertimiento » exprime la formulation de conseils. Dès lors, ces trois éléments peuvent être lus comme autant de transgressions des frontières entre la fiction et le réel dans la mesure où

¹⁰⁶¹ SFGDO, 2004, p.181.

¹⁰⁶² SFGDO, 2004, p.62-63.

chacun d'entre eux peut aussi bien se référer/ se rapporter à la conversation qu'au texte en lui-même. On peut donc y voir une forme de métalepse dans la mesure où les personnages renseignent leurs interlocuteurs mais aussi le lecteur sur les connexions qui existent entre les différents éléments constitutifs de l'ouvrage. De fait, ces deux commentaires de don Luis et du Docteur réaffirment le statut *pasajero* du texte dans le sens où les acteurs de la fiction pointent les liens d'une phase de leur conversation à une autre. A un niveau méta-fictionnel, les liens d'un passage de l'œuvre à un autre sont également signalés. C'est d'ailleurs un procédé dont l'utilisation se file tout au long de l'échange puisqu'on en trouve une dernière manifestation à la fin de l'*alivio* VIII lorsque le Docteur s'exclame :

DOCTOR. ¿Es posible que aún no desistís de Igual (*sic*) tema? Entendí teníades ya olvidados los versos, y sacáislos al presente en público, para que hagan oficio de montante en lo que pensábamos decir? Convendrá, señor Isidro, si queremos tener quietud en lo de adelante, complacer a don Luis en lo que pretende.¹⁰⁶³

La question rhétorique qu'adresse le Docteur à son jeune interlocuteur entre en résonance avec l'interrogation formulée par ce dernier et qui vient d'être commentée : « ¿Todavía no desamparáis el primer tema? »¹⁰⁶⁴. Outre la nature interrogative de chacun de ces deux énoncés, il convient de signaler des jeux intéressants de répétition et de synonymie qui assure la cohésion de l'ensemble. En effet, la similitude la plus évidente est la reprise du substantif « tema » que l'on retrouve à l'identique dans les deux questions. De plus ; les deux adverbes de temps « todavía » et « aún » assurent la continuité entre ces deux passages. Enfin, les verbes *desistir* et *desamparar*¹⁰⁶⁵ renvoient tous deux à l'entêtement que manifestent les deux locuteurs en restant campés sur leur position initiale. Par leur entremise, ce sont aussi la confrontation d'idées et la notion de débat qui sont replacées sur le devant de la scène ; un débat où elles trouvent pleinement leur place compte tenu de la nature dialoguée du texte. En plus d'assurer des transitions entre les *alivios* de *El Pasajero*, les différentes sollicitations de don Luis participent également de la caractérisation de ce personnage : la représentation que se forge le lecteur de don Luis est celle d'un personnage impétueux, impatient, insistant. Cette

¹⁰⁶³ SFGDO, 2004, p.338.

¹⁰⁶⁴ SFGDO, 2004, p.181.

¹⁰⁶⁵ La proximité sémantique entre les deux verbes se perçoit aisément à travers la confrontation de leur définition respective. Pour la définition du verbe DESAMPARAR., cf. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.306. Covarrubias ne propose pas de définition pour le verbe DESISTIR. En revanche, une recherche sur l'étymologie latine de ce verbe confirme l'interprétation de la parenté lexicale puisque sa racine latine, *anteponere*, dit la préférence accordée à quelque chose, cf. GAFFIOT, 2000, p.133.

insistance participe d'ailleurs de l'élaboration du profil du Docteur qui finit par apporter des réponses ulcérées à chaque nouvelle sollicitation de son jeune interlocuteur :

Estoy bien con eso; mas, para consuelo mío, quisiera nos dejaran primero sabrosos algunas breves poesías, que **ha un siglo que las tenemos olvidadas, siendo el mayor tormento que en el mundo puede haber para mí**. Tras ellas, se podrá tomar la mano cuanto fuere menester; que empeño mi palabra de no ocasionar algún estorbo, como reciba ahora la merced que deseo.¹⁰⁶⁶

Cette citation illustre parfaitement l'emphase caractéristique du jeune poète lorsqu'il est question de sa passion. En effet, l'exagération de son propos transparait bien à travers l'hyperbole « ha un siglo que las tenemos olvidadas » mais aussi dans la forme superlative « el mayor tormento que en el mundo puede haber para mí ». Ces tournures prennent un caractère d'autant plus disproportionné que son commentaire intervient dans l'espace textuel une quinzaine de pages seulement après que la dernière composition versifiée a été déclamée. Outre la relative proximité textuelle de la dernière composition poétique, la remarque du jeune homme se situe au chapitre VIII qui constitue précisément une sorte de climax en la matière. En effet, cette section ne réunit pas moins de huit compositions versifiées. Or, l'une des spécificités de *El Pasajero*, par rapport à *Pusilipo*, est précisément le resserrement des compositions poétiques qui se trouvent concentrées dans certains passages à la teneur poétique plus prononcée comme le fait très justement remarquer Henri Ayala qui signale que, dans *El Pasajero*, les compositions poétiques :

(...) étaient plus groupé[e]s que dans *Pusilipo* où [elles] émaillent l'œuvre tout entière et apparaissent à chaque instant pour marquer un temps de repos.¹⁰⁶⁷

Toutefois, le comportement excessif du jeune homme trouve une explication dans un indice que celui-ci avait énoncé très tôt au cours de l'échange :

Concluyo con afirmar que en lo discurrido hasta aquí de mis años sólo tuve por inclinación amor y poesía, **viniendo a ser melancolía para mí lo que no tratare desto**.¹⁰⁶⁸

La place occupée par cette phrase dans le récit autobiographique du jeune est lourde de signification puisque c'est en ces termes que la narration de don Luis se clôt. Cette phrase est, par conséquent, le dernier élément que ses interlocuteurs, mais aussi le lecteur, retiennent de son récit. De fait, la confrontation entre cette dernière phrase et

¹⁰⁶⁶ SFGDO, 2004, p.381.

¹⁰⁶⁷ AYALA, 1983, p. 356-357.

¹⁰⁶⁸ SFGDO, 2004, p.62.

l'intervention du chapitre VIII laisse, là encore, entrevoir des similitudes entre deux expressions :

Expression n°1 : « viniendo a ser **melancolía** para mí lo que no tratare desto.»

Expression n°2 : « ha un siglo que las tenemos olvidadas, siendo **el mayor tormento** que en el mundo puede haber para mí.»

Il est intéressant en effet de constater que ces deux expressions mobilisent non seulement des éléments lexicaux mais aussi des constructions grammaticales similaires. On retrouve dans chacune des propositions une forme gérondive ainsi que le complément d'attribution « para mí ». De la même manière, on décèle aisément les convergences sémantiques entre « lo que no tratare desto » et « ha un siglo que las tenemos olvidadas », ces deux expressions étant utilisées pour faire référence au fait de ne point traiter de poésie. Enfin et surtout, les connexions lexicales entre « melancolía » et « el mayor tormento » sont évidentes. On a déjà signalé la tendance à l'emphase caractéristique des propos du jeune homme mais l'on peut, en réalité, identifier une gradation dans ses dires. En effet, au seul substantif utilisé dans la citation initiale vient se substituer tout un groupe nominal dans la composition duquel intervient, de surcroît, un superlatif. La souffrance éprouvée par le jeune homme semble donc se concrétiser au niveau de l'espace textuel qui est envahi, à l'instar de don Luis, par ces sentiments négatifs. La forme semble épouser le fond.

Le statut *pasajero* du texte figuéroen est donc réaffirmé à travers la mise en œuvre de mécanismes d'enchaînement des idées dans l'espace textuel. En effet, le passage d'une thématique à l'autre ne se situe pas forcément dans les espaces traditionnellement propices à la transition que sont les fins et les débuts de chaque chapitre. Au contraire, chez Figueroa, ces transitions semblent s'appuyer sur une pratique étendue à l'ensemble de l'espace textuel des renvois entre les chapitres. Qui plus est, ces renvois connaissent un enrichissement substantiel dans la mesure où, par leur truchement, certains éléments de la caractérisation des personnages qui prennent part à l'échange sont réaffirmés. C'est pour cela qu'il convient de se demander si, outre les différents systèmes de renvois qui viennent d'être analysés, on ne peut pas identifier dans le texte d'autres mécanismes qui reposent également sur les motifs du passage et de l'« entre-deux ».

2-3. L'oscillation entre des pôles opposés

Afin de mieux percevoir les spécificités du texte figuéroen en termes de structuration du propos, il s'est encore avéré intéressant de confronter les articulations déployées par Figueroa et celles mises en œuvre par certains de ses contemporains dans des ouvrages comme *Noches de invierno* ou *Guía y avisos*. L'intérêt d'une telle mise en regard n'a d'ailleurs pas échappé à Jesús Gómez. Celui-ci signale, à juste titre, que chez Eslava, ce sont les narrations qui débouchent sur les réflexions plus théoriques là où chez Liñán y Verdugo, la réflexion théorique précède systématiquement le récit qui sert d'illustration au propos défendu dans l'*aviso* :

Los diferentes relatos sirven para introducir la discusión teórica como en las *Noches de invierno* o para ejemplificarla en ocasiones con propósito satírico como en la *Guía y aviso*.¹⁰⁶⁹

Là encore, le cas figuéroen se définit par une absence de systématisme : dans *El Pasajero*, les deux cas de figure alternent. Tantôt l'expérience ou le récit dévie vers une réflexion, tantôt la réflexion est suivie d'une narration qui a pour fonction de la vérifier par l'expérience. Si Jesús Gómez fait remarquer cette spécificité figuéroène, en revanche, il n'a pas mesuré que celle-ci s'inscrivait dans une stratégie d'écriture bien plus vaste qui érige l'« entre-deux » en élément de structuration. En ce sens, il est d'ailleurs tentant de rebondir sur l'interprétation que Gómez fait des intentions respectives d'Eslava et de Liñán et d'ajouter que Figueroa offre la synthèse de ces deux projets. Une telle lecture est d'autant plus séduisante compte tenu de la date de publication de chacune de ces œuvres puisque *Noches* a été publiée en 1609 et la *Guía* en 1620. Dès lors, *El Pasajero* semble jouir d'un statut de charnière ou pour filer la métaphore utilisée par Figueroa, de lieu de passage. Parmi les conseils formulés par le Docteur, celui-ci invite Isidro à ne pas reproduire le comportement adopté par certains de leurs contemporains à l'égard des membres de l'Eglise :

Una cosa se me ofrece decir, que, si bien en vos parecerá, por vuestra virtud, superflua, debería generalmente ser abrazada de todos, y en particular de los nobles. Ésta es la honra y respeto que se debe hacer y tener a los sacerdotes y religiosos.¹⁰⁷⁰

Un principe qu'il s'empresse de faire suivre par une série d'exemples qui viennent corroborer son point de vue. Le premier de ces exemples reste très général puisqu'il concerne un noble qui n'est identifiable qu'à travers son titre de noblesse :

¹⁰⁶⁹ GÓMEZ, 1993b, p.80.

¹⁰⁷⁰ SFGDO, 2004, p.376.

Notables descuidos he visto cometer en razón desto a grandes señores. Admirome cierto día ver hablar a un titulado con su capellán, permitiendo tuviese el bonete en la mano. Tanto más abominé acto semejante, cuanto supe después ser estilo de su altiva y soberbia condición no dejarle cubrir en su presencia.¹⁰⁷¹

Dans les deux exemples qui suivent, il est fait appel à deux personnages historiques dont l'identité est explicitement mentionnée ; le premier d'entre eux est le comte de Lemos :

En razón desto, no ceso de loar al conde de Lemos, padre del que hoy es meritísimo presidente de Italia. Siendo virrey de Nápoles, en audiencias públicas y secretas no dejaba decir palabra a cualquiera que trujese hábito clerical, hasta saber si era de misa, o se hallaba con órdenes sacros. Hacía se cubriese en sabiendo que los tenía. Respondíale con amorosas y corteses palabras, mandándole despachar brevemente.¹⁰⁷²

Le dernier exemple exploité par le Docteur met en scène le conquistador Hernán Cortés :

Ya es común y sabida de los más, a este propósito, la ejemplar y cristiana costumbre de aquel valeroso español Hernando Cortés, milagroso conquistador de México. Arrojábase del caballo en encontrando algún sacerdote, y prostrado a sus pies, besaba sus vestidos. Dejaba con la frecuencia desta sumisión y humildad atónitos a los indios, y sobremanera obedientes y devotos de tales hombres, a quien tenían por deidades. El peor déstos (estoy por decir) es mejor que el más perfeto secular, por la ocasión que tiene de levantarse al paso que cae.¹⁰⁷³

L'intervention du Docteur est intéressante à plusieurs égards. Cette citation illustre encore une fois l'oscillation perpétuelle entre différents pôles qui structure l'œuvre. A travers les trois exemples qui sont introduits, sont mobilisés aussi bien le pôle négatif (« un titulado ») qui est décrié que le pôle positif qu'il convient de prendre en modèle (le comte de Lemos et Hernán Cortés). Le lecteur a déjà eu l'occasion d'apprécier plusieurs exemples qui témoignent de la prégnance des constructions antithétiques dans l'espace textuel figuéroen¹⁰⁷⁴. Qui plus est, il s'agit d'un modèle qui jouit d'une symbolique importante par rapport à la teneur globale du discours du Docteur. En effet, en prenant pour référence Hernán Cortés, le texte convoque un des symboles de la colonisation de l'Amérique qui est, de fait, érigé en symbole de la grandeur de l'Espagne de Charles Quint. Le même constat peut d'ailleurs être dressé à propos du comte de Lemos dont la figure est également rattachable à cette étape

¹⁰⁷¹ SFGDO, 2004, p.376.

¹⁰⁷² SFGDO, 2004, p.376-377.

¹⁰⁷³ SFGDO, 2004, p.376-377.

¹⁰⁷⁴ Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre III, « A. Renvois, répétitions et autres formes de l'« entre-deux » », « 1. Diverses formes de la répétition et de l'opposition », p. 435-443.

florissante de l'Histoire de l'Espagne. A travers l'évocation de ce passé glorieux, c'est aussi probablement l'image d'une noblesse qui tenait son rang que le texte convoque ici¹⁰⁷⁵.

Cette oscillation entre deux pôles opposés coïncide, en outre, avec les théories développées par Emilietta Panizza¹⁰⁷⁶ et plus récemment par Jesús Gómez¹⁰⁷⁷ sur le rôle charnière du texte figuéroen dans la caractérisation du courtisan. Les deux philologues ont effectivement identifié des traits qui tendent à rattacher l'œuvre de Figueroa aussi bien au texte fondateur de Castiglione qu'aux écrits de Gracián. En ce sens, la citation qui vient d'être commentée est particulièrement représentative de la fusion de ces deux tendances dans la mesure où à travers les trois exemples figurent à la fois la conduite idéale et celle à proscrire. A travers l'évocation de nobles modèles, le discours s'inscrit plutôt dans la veine de Castiglione qui prétendait ériger un courtisan idéal. En revanche, l'insistance sur les écarts de conduite est un élément que l'on retrouve chez Gracián. En ce sens, la définition qui est proposée du *cortesano* dans *El Pasajero* témoigne largement de l'évolution de ce paradigme. Si ce phénomène se manifeste plus particulièrement à travers la thématique courtisane, il ne semble pas excessif de dire que cette oscillation est mise en application à travers bien d'autres thématiques. Ainsi, la dénonciation de certaines erreurs permet de reconstruire en sous main l'idéal qu'il convient de suivre. Ce constat est plus particulièrement observable à travers le traitement de la thématique littéraire. Les différents portraits des mauvais hommes de lettres dessinent en filigrane un idéal. Mais là encore, point de systématisme dans le traitement puisque, à l'inverse, le discours laudatif permet d'identifier des reproches qui s'expriment non plus de manière directe mais sont plutôt sous-entendus. Là encore l'étude de la thématique littéraire s'avère porteuse et éloquente à travers le portrait élogieux qui est fait d'un auteur comme Luis Carrillo. L'évocation répétée des qualités de Carrillo y Sotomayor portent en germe la mise en accusation de quiconque n'adopterait pas le même comportement ainsi que le texte le revendique lui-même :

DOCTOR. (...) Calidades tan raras y perfetas, **que hoy se veen en tan pocos**, y que en él abundaban con tanto extremo, pueden dignamente servir de ejemplar (...) ¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁵ La suite de cette étude reviendra sur l'importance des rapports entre mérite et noblesse et sur la fonction structurante que joue le concept de mérite dans le discours des différents locuteurs et du Docteur en particulier. Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre II, « A. Le mérite : une notion clé », « 2. La notion de mérite, un vecteur de continuité », p. 382-398.

¹⁰⁷⁶ PANIZZA, 1987.

¹⁰⁷⁷ GÓMEZ, 2010.

¹⁰⁷⁸ SFGDO, 2004, p.327.

L'oscillation entre deux pôles opposés est ici synthétisée dans un seul énoncé au sein duquel les jeux d'oppositions jouent une fois de plus une fonction déterminante. Comme on l'a déjà observé dans d'autres exemples, la mise en regard dans le discours du Docteur entre le comportement de son ami jugé irréprochable par le personnage avec la conduite de certains de ses contemporains se manifeste de manière assez diffuse à travers un élément qui aurait pu passer totalement inaperçu parmi les multiples éloges dont Carrillo y Sotomayor fait l'objet¹⁰⁷⁹. En effet, dans le discours du Docteur, l'expression « que hoy se veen en tan pocos » est encadrée par les références aux multiples qualités que réunissait, selon lui, son ami. Cet énoncé, assez bref, permet d'apprécier encore une fois l'art littéraire de Figueroa dans la mesure où l'extrait est structuré par un jeu autour du caractère exemplaire et unique de Carrillo et l'unanimité des jugements émis à son sujet :

No me obliga la afición a detenerme en sus alabanzas, por saber con certeza fue su valor tenido por único en opinión de todos.¹⁰⁸⁰

À ce propos, on soulignera l'habile synthétisme de la formule finale « único en opinión de todos » par laquelle le texte met, à nouveau, en exergue le caractère exemplaire de Carrillo qui était déjà insinué à travers l'utilisation de l'adjectif « ejemplar ». L'emploi conjoint des champs lexicaux de la perfection et de la rareté mais aussi celui de la complétude participe à la création de ce portrait idéal mais aussi unique en contraste total avec l'attitude générale des contemporains. De fait, l'inventaire des qualités de ce modèle présenté comme unique pose irrémédiablement la mise en accusation du pan restant de la société qui, au contraire, se voit totalement dépourvu de points positifs. Un mécanisme analogue est mis en œuvre dans le traitement du binôme Italie-Espagne. On reviendra sur cette question plus loin dans ce travail¹⁰⁸¹ mais on peut d'ores et déjà signaler que l'éloge de l'Italie va de pair avec la critique de l'Espagne qui est exprimée avec plus ou moins de virulence et de clarté selon les extraits de l'œuvre.

¹⁰⁷⁹ Le Docteur consacre une grande partie de son intervention à cette évocation élogieuse du poète andalou qui se développe sur près de 20 lignes. Pour la version complète de la citation, cf. SFGDO, 2004, p.327.

¹⁰⁸⁰ SFGDO, 2004, p.327.

¹⁰⁸¹ Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre II, « A. Le mérite : une notion clé », « 3. Entre apologie du mérite et dénonciation », « 3.2. Une variante du discours sur le mérite : promotion de l'Italie et vision de l'Espagne », p. 402-407.

L'espace textuel figueroen se caractérise par de multiples formes d'oscillations qui se manifestent non seulement dans l'agencement des exposés théoriques et des *exempla* mais aussi dans l'élaboration du message que, bien souvent, le lecteur doit deviner en filigrane. Ces différents mécanismes accordent une place privilégiée aux oppositions ainsi qu'aux alternances. Ils offrent également une nouvelle variante du motif de l'« entre-deux » dont la prégnance a déjà été pointée à bien des niveaux. En outre, dans *El Pasajero*, l'écriture de l'« entre-deux », permet d'associer des éléments de natures très diverses, ou au contraire de nature analogue mais présentés en des passages éloignés de l'espace textuel. Dans les exemples antérieurs, les mises en rapport soulignent la rupture, la discontinuité. On va à présent étudier comment ces mises en rapport vont également signifier la continuité puisque sur le plan étymologique, le texte est un « tissu ». Il s'agit d'ailleurs d'un élément mentionné par Roland Barthes dans sa définition :

(...) c'est un *tissu* mais alors que précédemment la critique (seule forme connue en France d'une théorie de la littérature) mettait unanimement l'accent sur le « tissu » fini (le texte étant un « voile » derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le *sens*) , la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile. L'amateur de néologismes pourrait donc définir la théorie du texte comme une « hyphologie » (*hyphos*, c'est le tissu, le voile, la toile d'araignée).¹⁰⁸²

Or, comme on va le montrer, dans *El Pasajero*, la continuité se trouve dans le tissage du texte et non pas dans ses coutures.

3. LES MECANISMES DE GLISSEMENT AU SERVICE DE LA CONTINUITÉ

3-1. De l'ermitage au récit de l'anachorète

On a déjà pu apprécier comment l'introduction, à première vue, aléatoire de matériaux littéraires variés contribue à l'harmonie de l'ensemble. De la même façon, certains indices sont intégrés dans le texte pour préparer des développements plus conséquents. Si certains se manifestent de manière assez diffuse, leur présence, dans l'espace textuel, n'en est pas moins indéniable. L'allusion faite à *la ermita de Nuestra Señora del Henar* dans le récit autobiographique du Docteur, au chapitre VI, fait partie

¹⁰⁸² BARTHES, 1992, p. 372 C-373 A. Sur ce point, on pourra également consulter TODOROV, 1972, p.442-448.

de ces indices. L'évocation de ce lieu de culte prépare en quelque sorte l'introduction, quelques pages plus loin, de la figure de l'ermite dont la fonction centrale, dans l'œuvre, a déjà été abordée dans le présent travail :

Convidome la disposición del sitio a detenerme un rato, templando el rostro con la frescura de las aguas. Antes de todo, hice oración en la iglesia, abierta de par en par, y sentí al hacerla no sé qué de íntima compunción; como que allí dentro se ocultase algún gran misterio. Quedárame a vivir siempre en aquella soledad, si a mi elección estuviera: tan crecida fue la devoción que cobré a la imagen de quien tomaba la ermita nombre. Allí dejé el alma al partirme, y en mucho tiempo ni perdí de la memoria el lugar ni se apartó del corazón el cariño.¹⁰⁸³

On note, dans ce passage, une accumulation d'expressions qui disent les sentiments qu'éveille la découverte de Nuestra Señora del Henar chez le Docteur. L'emploi du substantif « cariño » placé en fin d'énoncé est, en ce sens, particulièrement révélateur mais d'autres expressions, comme « devoción » par exemple, sont accompagnées des formes superlatives (« tan crecida ») qui donnent à l'extrait une tonalité nettement emphatique. Deux autres constats s'imposent à propos de cet extrait. Dans la description de Notre Dame de l'Henar, l'accent est mis sur « la frescura de las aguas », élément topique de l'évocation des *locus amœnus*, procédé qui réaffirme la prégnance des codes littéraires dans la caractérisation des lieux évoqués dans *El Pasajero*. Au-delà de cette parenté sémantique/ thématique, le personnage adopte un comportement similaire dans ces deux extraits. Au chapitre VI, le Docteur explique qu'il aurait souhaité rester à *Nuestra Señora del Henar* mais il ajoute que ses obligations l'ont contraint à quitter cet espace de recueillement¹⁰⁸⁴ :

¹⁰⁸³ SFGDO, 2004, p.255.

¹⁰⁸⁴ L'évocation de Notre Dame de l'Henar se poursuit encore un peu dans le discours du personnage :

« Hízose dentro de dos o tres años la casa desta señora el mayor santuario que tiene Castilla la Vieja, obrando allí Nuestro Señor, por intercesión de su purísima Madre, tantos milagros, cuales nunca se han dicho de las casas de más antigua devoción que tiene España; y así, es indecible el concurso de varias partes. » SFGDO, 2004, p.255.

La fortune connue par ce sanctuaire à l'époque a d'ailleurs un fondement historique puisque de récents travaux ont montré l'importance en tant que lieu de culte prise par cet ermitage de la province de Ségovie au XVII^e siècle. BALBINO VELASCO BAYON, 2012 ; à ce propos, on consultera avec profit l'article de Balbino Velasco Bayon et plus particulièrement les pages 559 et 560.

Le Maître revient une dernière fois sur la question quelques pages plus loin :

« MAESTRO. (...) Mas ¿pasó adelante la memoria de la ermita? Púsose en ejecución lo que deseábades? DOCTOR. No quedó por mí, puesto que en menos de quince días di la vuelta a insistir de nuevo. Ofrecí de mi parte cuanto era posible a mi pobreza para la fábrica. Alcancé cartas del obispo de Segovia (por ser el término de su diócesi) para los curas de los lugares circunvecinos, a fin de que alentasen sus feligreses para la contribución siquiera de alguna piedra y cal; mas todas mis diligencias salieron vanas. Es la tierra pobre, y aunque devota y sana su gente, ojúpase de continuo en granjear el sustento. » SFGDO, 2004, p.271.

Sin duda era aquella mi vocación, y allí parece quería el Cielo esperase el punto de pagar lo que se debe a la tierra; mas de continuo se elige lo peor, excluyendo lo que está más bien. Fuera de que, muchas veces, apretadas ocasiones y urgentes necesidades detienen la voluntad dentro de su deseo, atando las manos a la ejecución.¹⁰⁸⁵

Sa déclaration d'intention doit certainement être lue avec prudence puisque, au chapitre suivant, le Docteur reprend exactement la même argumentation pour repousser l'offre de l'ermite qui lui propose de rester à ses côtés. La confrontation de ces deux extraits laisse, là encore, apparaître d'évidentes ressemblances :

Combátenme profundas melancolías **en viéndome solo**, y diviértolas en gran manera con la conversación. (...) He tenido a suma dicha reconocer en vos un perfeto **anacoreta**, un acérrimo despreciador de las riquezas del mundo, **a quien, mientras viviere, no perderé de la memoria, para quererle y venerarle**¹⁰⁸⁶.

Au-delà de l'indéniable parenté idéologique¹⁰⁸⁷ entre le lieu évoqué dans l'*alivio* VI (« ermita de Nuestra Señora del Henar ») et le statut d'ermite du personnage rencontré par le Docteur au chapitre VII (« ermitaño » // « anacoreta »), ces deux extraits mobilisent des champs lexicaux similaires : celui de la solitude (« soledad » // « solo ») et celui du souvenir que l'on retrouve à travers l'utilisation répétée de l'expression « perder de la memoria ». Néanmoins, le Docteur fait finalement le choix, dans un cas comme dans l'autre, de quitter ces deux espaces traités selon une tonalité élogieuse.

En dépit de leur éloignement relatif, ces deux épisodes présentent d'indéniables connexions thématiques et lexicales qui permettent de déceler des ponts entre les chapitres V et VI de *El Pasajero*. Mais l'espace textuel figuéroen noue également en sous-main des liens entre des sujets nettement plus disparates comme la littérature et la société ou l'amour. Il convient donc à présent d'analyser comment s'opère le glissement de l'une vers l'autre.

¹⁰⁸⁵ SFGDO, 2004, p.255.

¹⁰⁸⁶ SFGDO, 2004, p.277.

¹⁰⁸⁷ Les termes « ermita » et « ermitaño » sont, de fait, associés dans la définition qu'en propose Covarrubias dans son *Tesoro de la lengua* : « **ERMITA** (...) Y es un pequeño receptáculo con un apartado a modo de oratorio y capillila para orar, y un estrecho rincón para recogerse el que vive en ella, al qual llamamos **ermitaño**. Lat. eremita. Vide infra, yermo. Eeremitica, vale vida solitaria. ». COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.232. À noter que la notion d'isolement perdure aujourd'hui encore dans la définition qu'en propose la *Real Academia*.

3-2. Des glissements en cascade

Même si ce n'est pas un phénomène exclusif de cette section, le chapitre V offre un exemple intéressant de glissements en série dans la mesure où il y est tour à tour question de littérature, d'amour et de politique. Avant d'étudier les mécanismes de passage d'une thématique à une autre, il semble indispensable de s'arrêter sur la place occupée par ce chapitre. Il n'est en effet pas dénué d'intérêt que ces glissements multiples s'effectuent précisément au chapitre V, soit au cœur même de l'œuvre qui, on l'a vu, est composée de dix *alivios*. Qui plus est, l'*alivio* V constitue un point de basculement d'une phase de l'échange à un autre. Il assure le passage entre les deux grands mouvements de l'œuvre. Le premier volet réunit essentiellement¹⁰⁸⁸ des questions centrées autour de la littérature et les récits autobiographiques de trois des locuteurs, Isidro, don Luis et le Maître. Le second grand volet, quant à lui, regroupe trois récits de vie (celui du Docteur et ceux de l'ermite et de l'aubergiste militaire) mais aussi des considérations sur les usages que tout candidat au titre et au statut de courtisan se doit, ou tout au moins se devrait, de respecter. Dans cette seconde phase de l'œuvre, le traitement de la thématique littéraire ne s'interrompt pas pour autant mais sa présence se fait beaucoup plus diffuse. De plus, comme on l'a vu dans la première partie de la présente étude, certains genres littéraires évoqués dans les leçons de Poésie du Docteur sont mis en pratique dans les récits du chapitre VII. De la même manière, la thématique courtisane n'est pas absente du premier volet puisque les premiers chapitres renferment des récits qui mettent en scène des membres de la noblesse madrilène¹⁰⁸⁹. Pour en revenir à notre propos initial, la thématique littéraire ne disparaît pas de l'espace textuel. Ceci dit, elle y est traitée selon une autre perspective, celle de la mise en pratique.

Mais ce n'est pas là le seul glissement qui puisse être identifié dans l'*alivio* V puisque, après un début de l'échange consacré à la littérature amoureuse, le discours

¹⁰⁸⁸ Si l'essentiel de ces premiers chapitres est consacré aux récits de vie d'Isidro, de don Luis et du Maître, ils comportent en effet également des digressions moralisatrices et des digressions plus ou moins érudites dont l'exemple le plus représentatif est sans aucun doute le long exposé consacré à l'Italie.

¹⁰⁸⁹ Une telle lecture de la fonction du chapitre V est d'autant plus tentante que quelques années plus tard, on retrouve le même phénomène dans la *Junta Tercera* de *Puslipo*. Une étude plus fouillée montrerait qu'au-delà de la cause purement circonstancielle (la séparation puis les retrouvailles des locuteurs), ce chapitre III, chapitre central d'une œuvre composée de six *Juntas*, constitue un centre de symétrie qui organise, qui opère le basculement d'une phase du dialogue à une autre. L'analyse de ce phénomène à travers le cas spécifique de *Puslipo* pourrait faire l'objet d'une étude à venir qui nous éloignerait trop de notre propos s'il était traité dès à présent.

évolue vers la sphère de l'amour en général, c'est-à-dire par-delà ses liens avec la littérature :

Citation n°1 : étape 1

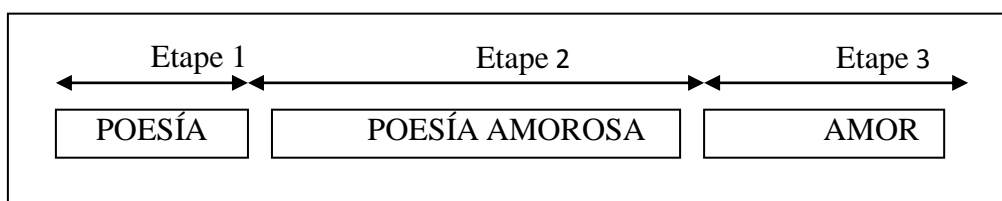
DON LUIS. Para haber manifestado la entrañable afición que tengo a la Poesía, poca merced recibe en las horas que tras el reposo nos toca conversar y discurrir. Favorezcamos, os ruego, a las que con su festividad son gozo del mundo, deleite de toda aflicción y alegría de la mayor tristeza.¹⁰⁹⁰

Citation n°2 : étape 2

DON LUIS (...) Serán los primeros catorce liras amorosas, como catorce corderillas, en que represento algunas tiernas pasiones: apercebíos; que ya trato de ponerlas en la estacada.¹⁰⁹¹

Citation n°3 : étape 3

DON LUIS. No, sino aguardar a que el íntimo dolor ahogue al enfermo de pasión amorosa.¹⁰⁹²



La translation d'une thématique à l'autre est effectivement nettement perceptible dans l'usage des expressions « Poesía » [étape1], « catorce liras amorosas » [étape 2] et enfin « pasión amorosa » [étape 3], la création littéraire étant précisément ce qui permet la fusion entre les deux thématiques¹⁰⁹³. À noter que ce que nous appelons la poésie lyrique et que les auteurs du XVII^e siècle avaient du mal à définir en tant que genre était liée à l'expression d'un sentiment amoureux. Ce glissement qui s'opère depuis la littérature amoureuse jusqu'à l'amour est d'autant plus intéressant qu'il dépasse le cadre du chapitre V. En effet, on le sait, ces thématiques sont amplement traitées dans d'autres sections de l'œuvre et plus particulièrement dans les *alivios* II et III. À ce propos, il est remarquable que ces deux thématiques apparaissent déjà de manière conjointe dans l'*alivio* II à travers le récit autobiographique de don Luis. Mais il y a davantage encore. Ces deux thèmes faisaient leur apparition dans l'espace textuel dans un ordre différent

¹⁰⁹⁰ SFGDO, 2004, p.181.

¹⁰⁹¹ SFGDO, 2004, p.184.

¹⁰⁹² SFGDO, 2004, p.188.

¹⁰⁹³ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre III, « A. Entre théorie et praxis littéraires » p.124.

de celui qui vient d'être identifié dans le chapitre V. En réalité, dans un souci de précision, il convient de préciser qu'ils y apparaissent dans l'ordre inverse : don Luis s'éprend de Celia, il décide de lui faire part de ses sentiments en lui écrivant et après le dénouement malheureux de ses amours le jeune homme choisit de s'adonner à la littérature :

Citation n°1 : étape 1

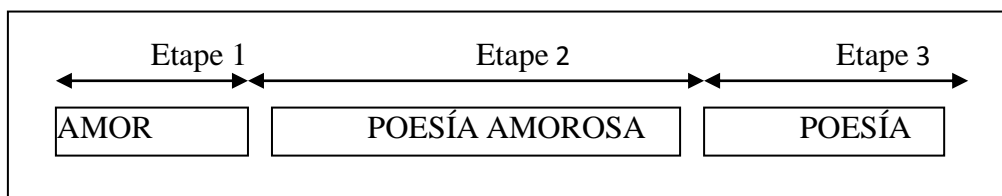
DON LUIS. (...) Eran hasta allí mis imaginaciones y pensamientos una idea sin forma, un caos confuso; a ninguna cosa me hallaba particularmente inclinado, cuando, sin pensar, me dejó sin pulsos aquel fuerte contrario, aquel valeroso combatiente que llaman Amor. Venciome, al fin, en virtud de pocos años y mucha hermosura.¹⁰⁹⁴

Citation n°2 : étape 2

DON LUIS (...) En suma, me determiné a escribirle; mas sobrevinieron algunas dificultades sobre si había de expresar mis sentimientos en verso o prosa. No me salía la prosa del alma; el verso, sí. Deseaba esplicar mis amorosos concetos con su dulzura y sonoridad; mas no sabía cómo, por no los haber hecho jamás.¹⁰⁹⁵

Citation n°3 : étape 3

DON LUIS. Con todo, determiné durase el sentimiento lo que la vida, sirviéndome la poesía para su expresión.¹⁰⁹⁶



D'aucuns pourraient arguer qu'en réalité, « poésie » et « amour » restent associées dans la dernière étape de son récit. Cependant, il convient d'objecter qu'un glissement se produit indéniablement entre les étapes 2 et 3. Dans l'étape 2, il y a effectivement une fusion entre les deux thématiques dans la mesure où le personnage est épris de sa bien aimée et que la littérature permet à Don Luis d'exprimer ses sentiments. Mais dans l'étape 3, l'expérience de l'amour n'est plus authentique puisque la relation entre les deux amants a pris fin. Ainsi que le personnage l'explique lui-même, sa Poésie devient l'outil qui lui permet de faire perdurer cet amour. Qui plus est, dans la suite de

¹⁰⁹⁴ SFGDO, 2004, p.59.

¹⁰⁹⁵ SFGDO, 2004, p.60.

¹⁰⁹⁶ SFGDO, 2004, p.60.

ses interventions, les projets de productions littéraires évoqués par le jeune homme ne sont plus directement en prise avec la littérature amoureuse puisque, faut-il le rappeler, il formule deux souhaits : écrire un livre et composer une *comedia*.

La confrontation avec le traitement qui est fait des rapports entre Poésie et Amour que ce soit dans l'*alivio* II ou dans l'*alivio* V atteste de la minutie qui caractérise le texte figuéroen. En réalité, ces oscillations entre les deux thématiques, dans le chapitre V, ne se limitent pas aux mécanismes qui viennent d'être identifiés. Après un long extrait sur l'amour qui s'inscrit dans le sillage des dialogues dits pédagogiques¹⁰⁹⁷, l'échange amorce alors un nouveau virage avec l'intervention de Don Luis qui, conformément à sa caractérisation, en revient à la littérature :

DON LUIS. Paréceme será no mal sello de lo que se trata un soneto que escrebí en cierta ocasión contra los ojos de mi Celia, prontos para el mal y tardíos para el bien.¹⁰⁹⁸

Le caractère inopiné de cette intervention est de fait signalé par le Docteur :

DOCTOR. **Si va a decir verdad, no llega el huésped muy a propósito**; mas vos deseáis tanto ingerir poesías en estos coloquios, que asís de cualquier hilo para introducirlas. Pedid lisamente que os las oyamos siempre que fuere vuestra voluntad; que sin duda hallaréis aplauso en las nuestras, y no les busquéis más achaque que el de quererlas decir.¹⁰⁹⁹

Mais cette nouvelle incursion de la thématique poétique scelle la construction du chapitre entier en renvoyant à ce qui était l'objet mentionné par don Luis dans la première réplique du chapitre V. Le propos de ce développement n'est pas de proposer une analyse linéaire de l'ensemble du chapitre V. Toutefois on peut signaler que cette intrusion poétique n'est pas si fortuite qu'il pourrait y paraître. Elle va permettre le basculement vers une autre étape de l'échange qui va prendre une coloration plus sociétale¹¹⁰⁰.

Ces allusions multiples aux questions littéraires et amoureuses, voire sociétales, que l'on retrouve tout au long du chapitre font que le texte semble s'ouvrir et se fermer sur lui-même grâce à différents jeux d'enchâssement. Il ressort bien d'ailleurs des cas qui viennent d'être étudiés que l'espace textuel *El Pasajero*, loin d'être une suite

¹⁰⁹⁷ Pour la définition que propose Ana Vian Herrero du dialogue pédagogique, cf. *Supra*, Première partie, chapitre I, « B. *El Pasajero* dans le panorama littéraire de l'époque », « 2. Du dialogue dans *El Pasajero* », p.50.

¹⁰⁹⁸ SFGDO, 2004, p.212.

¹⁰⁹⁹ SFGDO, 2004, p.212.

¹¹⁰⁰ Cet aspect fera l'objet d'une étude plus poussée dans le prochain chapitre ; cf. *Infra*, chapitre II, « Vers un « entre-deux » littéraire et sociétal », p.380 et ss.

d'éléments introduits sans la moindre rigueur, répond plutôt à un canevas extrêmement minutieux. Ce canevas permet de traiter différentes thématiques qui ne semblent pas connexes à première vue mais qui sont néanmoins mises en relation dans *El Pasajero* grâce à une pratique généralisée de l'écriture de l'« entre-deux » qui permet d'organiser un ensemble harmonieux.

Le caractère aléatoire qui semble présider à l'introduction de certains éléments textuels ne compromet nullement la cohérence de l'ensemble : tout au plus, brouille-t-il un peu la lecture d'autant que les transitions sont parfois présentes de manière très diffuse, réaffirmant la prégnance du motif du passage dans la structuration du propos. Dans ces cas-là, le texte passe d'un élément à l'autre sans véritable transition mais c'est précisément dans l'absence de transition, qui est de fait une forme de discontinuité, que se trouve la cohérence interne de l'œuvre. La discontinuité en vient à configurer une forme de continuité dans *El Pasajero*. Parallèlement, le texte s'appuie sur des phénomènes de reprises thématiques, lexicales voire narratives qui coïncident avec la gageure didactique dans laquelle s'inscrit, tout au moins partiellement, *El Pasajero*. Une impression infondée de désorganisation peut donc se dégager d'une lecture peu attentive de l'œuvre de Figueroa dont les mécanismes de structuration doivent beaucoup à la tradition des miscellanées. Nous allons donc étudier à présent les éléments de continuité et en particulier le concept de mérite que nous pouvons d'ores et déjà définir comme fédérateur.

CHAPITRE II : VERS UN < ENTRE-DEUX >

LITTERAIRE ET SOCIÉTAL

A. Le mérite : une notion clé

1. L'HOMME DU XVII^e SIÈCLE : ENTRE MÉRITE ET LIGNEE

La notion de mérite constitue donc un élément clé du discours figuéroen. Il convient toutefois de signaler que cette thématique n'est pas exclusive de cet auteur puisqu'on la retrouve des années plus tard chez López de Vega, dans les *Paradojas racionales* (vers 1655). À ce propos, l'argument développé dans le premier dialogue de la *Paradoja segunda* est particulièrement révélateur : « La diferencia de la sangre y de los nacimientos ni tiene verdad en la naturaleza, ni es más que una vanidad ridícula al verdadero filósofo »¹¹⁰¹. L'audace de certains points développés par l'auteur lisboète est évidente comme le fait remarquer Marie-Laure Acquier dans l'un de ses travaux :

Les propos que tient l'auteur sur la noblesse de naissance et sur la vertu militaire, des propos jugés hardis pour l'époque.¹¹⁰²

Le personnage qui sert de relai à cette hardiesse, rappelons-le, est celui du Philosophe¹¹⁰³ qui déclare, toujours dans la deuxième section de l'œuvre :

Ténganse lo lustre de su sangre, no por eso más colorada ni más pura, los insensatos de su siglo; y tengamos nosotros, los amantes de la filosofía, o del mediano, o sea del más ínfimo del orden civil, **la nobleza del saber y del obrar** como racionales; que con esta sola, aun a pesar de las introducciones políticas, se han sabido muchos hacer lugar decente, y podremos también, si no nos falta, los que para algún buen fin hiciéramos tal vez caso dello, ponernos con el mérito en el mismo grado que a ellos los tiene la estratagema de la política.¹¹⁰⁴

Au-delà de l'importance de la notion de mérite, la formule mise en évidence dans la citation ci-dessus introduit un élément fondamental dans le système de pensée des auteurs favorables à une forme de méritocratie : l'importance des connaissances

¹¹⁰¹ LÓPEZ DE VEGA, [1655], 2005, p.69.

¹¹⁰² ACQUIER, 2002, p.11.

¹¹⁰³ Pour rappel, les deux locuteurs qui interviennent dans les *Paradojas racionales* sont un philosophe et un courtisan. Ce dernier fonctionne comme garant de l'ordre établi alors que son interlocuteur défend un discours beaucoup plus audacieux quant à l'organisation de la société.

¹¹⁰⁴ LÓPEZ DE VEGA, [1655], 2005, p.84.

suggérée par l'utilisation de « *saber* » mais aussi des actes et de l'expérience que suppose « *obrar* ». Ce deuxième verbe apparaît d'ailleurs chez Figueroa dans plusieurs excursus où est évoquée la thématique du mérite¹¹⁰⁵. Si les propos d'un López de Vega relèvent d'une forme de hardiesse, il convient néanmoins de souligner que la rédaction¹¹⁰⁶ des *Paradojas* date du milieu du XVII^e siècle. En ce sens, il se distingue fondamentalement de Figueroa qui, quant à lui, développe ses questions dès le premier quart du XVII^e siècle. Figueroa est en ce sens précurseur mais on ne saurait négliger que des propos analogues avaient déjà été tenus par certains auteurs de dialogues militaires¹¹⁰⁷. Certaines des idées développées par Suárez de Figueroa trouveront d'ailleurs un écho dans la politique réformatrice d'Olivares, notamment dans son *Gran Memorial* (1624). On ne peut exclure que le *Conde Duque* ait pu lire l'ouvrage mais peut-être est-il plus probable qu'il se soit inspiré des œuvres de Santamaría. On ne peut certes pas se prononcer avec certitude sur les références livresques d'Olivares, en revanche, il est tout à fait possible d'identifier la parenté idéologique entre les œuvres des deux auteurs. Santamaría et Figueroa portaient un intérêt commun aux problèmes de l'Espagne et aux solutions qu'il convenait d'y apporter. Le souci de Santamaría pour ces questions se manifeste notamment dans le rapport qu'il remit en 1620 à Olivares intitulé « *Lo que SM debe executar con toda brevedad, y las causas principales de la destrucción de esta monarquía* »¹¹⁰⁸. Figueroa n'était pas le seul à condamner l'irresponsabilité de la noblesse et à envisager la nécessité de remédier à cette situation. De telles idées commençaient, de toute évidence, à se diffuser. Mais il ne s'agissait pas d'un phénomène généralisé, tant s'en faut. Les idées de Suárez de Figueroa, tout comme celles de López de Vega, étaient certainement partagées par d'autres *letrados*, qui étaient les concurrents directs de l'aristocratie en matière de gouvernement. En

¹¹⁰⁵ Sur l'importance du verbe *obrar* et ses liens avec la problématique du mérite, cf. *Infra*, « B. La notion de mérite, un vecteur de continuité », « 2. Le soldat : figure du mérite ou de son absence » ; on consultera plus particulièrement les pages 391-396.

¹¹⁰⁶ C'est volontairement que ce terme de rédaction est employé ici puisque l'œuvre n'a pas été publiée du vivant de l'auteur bien que celui-ci eût obtenu les licences pour l'impression. Le texte est resté à l'état de manuscrit jusqu'à sa publication au XX^e siècle par Buceta et a connu, depuis, une réédition moderne à l'initiative de Máximo Higuera qui est précisément celle qui est utilisée dans le présent travail comme édition de référence.

¹¹⁰⁷ ACQUIER, 2008, p.2. Le commentaire fait par Marie-Laure Acquier, à propos d'une originalité très relative du point de vue thématique, est également applicable à l'œuvre Figueroa : « L'introduction insiste sur le côté peu original des thèmes abordés, très discutés à l'époque il est vrai (opposition entre noblesse héréditaire et noblesse naturelle, signes extérieurs de l'honneur, repoussoir des carrières publiques, violence des armes, cercles de conversation et Académies littéraires où règnent la fatuité et l'ignorance), sur l'originalité de la forme mais aussi sur la démarche qui privilégie une approche rationnelle d'idées communément admises. »

¹¹⁰⁸ ELLIOTT, 1998, p.131.

revanche, leur vision de la société et leur proposition d'une nouvelle configuration des rapports sociaux –ou plus exactement de retour à une configuration plus acceptable sur le plan éthique – ne faisait probablement pas l'unanimité : les réactions virulentes de la noblesse au moment de l'arrivée au pouvoir d'Olivares et surtout face à certaines de ses propositions en apportent d'ailleurs la preuve. En ce sens, l'interprétation proposée par Marie-Laure Acquier des écrits de López de Vega est assez éclairante :

Si l'on y regarde de plus près, (...) ce qui avait pu être interprété par certains exégètes comme des critiques acerbes de la société du temps nous apparaît plutôt désormais comme un mécanisme de régulation et de maintien de l'équilibre social où chacun participe à un échange d'idées sans remettre en cause le système dont il fait partie¹¹⁰⁹.

Le commentaire sur la critique de son temps demande à notre avis à être nuancé car, on le montrera, la diatribe joue, elle aussi, une fonction essentielle du point de vue de la construction du sens et de la structuration du discours. Si une thématique comme l'amour néo-platonicien que l'on retrouve également chez Figueroa jouit d'une assise discursive et littéraire consensuelle, il n'en est pas de même pour l'idée de mérite qui avait pourtant une existence latente dans les productions écrites du Siècle d'Or. C'est ce que confirme d'ailleurs Manuel Borrego Pérez dans une de ses études :

Muchos se daban cuenta de la gravedad del problema y prodigaban sus consejos, repitiendo una y otra vez que gobernar no era cosa de aficionados: « el oficio de regir pide estudio y experiencia » decía el franciscano Santamaría, y no era otra cosa lo que pedía Olivares, cuando deseaba que los nobles se ejercitaran antes de pasar a cargos mayores, o cuando expresaba su deseo de que pasaran por academias donde recibieran la educación adecuada. Treinta o cuarenta años antes, Castillo de Bobadilla había expresado una opinión, todavía, si cabe, más radical: "el saber bien gobernar Repúblicas es ciencia y arte y la más dificultosa de todas"¹¹¹⁰

Quel qu'ait été le niveau de diffusion des idées sur le mérite, il est indiscutable que leur présence massive participe de la mise en cohérence de l'espace textuel figuéroen.

2. LA NOTION DE MERITE, UN VECTEUR DE CONTINUITÉ

2-1. Le mérite chez Figueroa

On a vu, dans le chapitre précédent, comment les réflexions littéraires des personnages pouvaient revêtir une dimension sociétale dans *El Pasajero*. Aussi bien

¹¹⁰⁹ ACQUIER, 2008 [en ligne].

¹¹¹⁰ BORREGO PÉREZ, 1992, p.100.

dans le domaine littéraire que dans le domaine sociétal, le mérite est érigé en idéal dans le texte figuéroen : si l'on retrouve cette notion principalement quand il est question de société et de gouvernement mais aussi de récompenses, elle est également mentionnée aussi parfois dans des interventions en relation avec la littérature. En réalité, ce concept traverse le texte de *El Pasajero* où il est employé de façon massive mais il ne figure pas seulement dans cette œuvre. En effet, il est aussi amplement traité dans d'autres œuvres de Suárez de Figueroa notamment dans *Varias noticias* ou encore dans *Pusílipo*. La confrontation de certains extraits de ces deux œuvres révèle d'ailleurs l'existence de nouveaux cas d'autocitation. L'un des développements consacrés à Cyrus dans *Pusílipo* est une reprise assez fidèle d'une réflexion menée au préalable dans *Varias noticias* :

Citation n°1 : *Varias Noticias*

Privaban con él todos los buenos, sabiendo en lo distributivo elegir siempre lo mejor. Repartía los premios entre los más beneméritos, atendiendo más a sus buenas partes, que a importunidades de intercesores.¹¹¹¹

Citation n°2 : *Pusílipo*

Privaban con él (decía) todos los buenos, sabiendo en lo distributivo elegir siempre lo mejor. Repartía los premios y cargos entre los más beneméritos; atendiendo más a sus buenas partes, que a la importunidad de intercesores.¹¹¹²

Les similitudes entre les deux extraits sont, pour le moins, éloquentes et viennent s'ajouter à la liste d'exemples d'écrits antérieurs que Figueroa exploite au service d'une création nouvelle. De nombreux arguments développés par les quatre sujets parlants de *El Pasajero* sont d'ailleurs repris dans *Pusílipo* assurant une cohérence idéologique au sein de la production figuéroène. En ce sens, la critique que formule le personnage de Silverio dans *Pusílipo* à propos du système ouvre des perspectives intéressantes :

Que los más indignos eran por sus inteligencias preferidos, y adelantados a los más beneméritos.¹¹¹³

Dans ce développement consacré à Gèvres, l'un des proches de Charles Quint, on retrouve des idées et des formules qui étaient déjà employées dans *El Pasajero* :

¹¹¹¹ SUÁREZ DE FIGUEROA, *VN* [1621], 2005b, p.101.

¹¹¹² SUAREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.71.

¹¹¹³ SUAREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.67.

Citation n°1 :

Colegiréis, pues, de lo referido haber en el mundo sobra de **beneméritos** si les diesen lugar los **indignos**; si no **usurpasen** los malos los **asientos** de los buenos.¹¹¹⁴

Citation n°2 :

Ocupan muchos por favor cargos que no merecían por su experiencia en aquel ejercicio. Claro es que donde ésta falta, no habrá servicios. “Nace (dice un docto) de aquí desesperarse los que los tienen, **por ver adelantar indignos, cuando a ellos es forzoso quedarse atrás**”. De modo, que la esperanza que antes les servía de remuneración (fundándola en sus méritos, hasta llegar el premio) se les acaba por la negociación de otros.¹¹¹⁵

Au-delà des reprises lexicales évidentes entre ces deux passages, on peut également signaler la présence de l’expression « usurpar los asientos » qui, à l’instar du participe « adelantados », renvoie à la notion de classement, de hiérarchie. Le même constat peut d’ailleurs être dressé à propos des *pretensiones* mentionnées très tôt dans *El Pasajero* puisqu’elles font l’objet d’un développement dès les premières répliques de l’œuvre :

MAESTRO. (...) Muchos se quedan atrás y renuncian cualesquier mejoras por no engolfarse en las descortesías, en las dificultades de audiencias, en las asperezas de ministros y en los profundos piélagos de pretensiones.

DOCTOR. Habeisme parecido lince sutil de mi pensamiento, pues de tal manera penetrastes mi inclinación como si fuera vuestra. **No puedo negar serme todo lo posible odioso el nombre de pretensor**, por carecer de dos incentivos, importantes mucho para conseguir grandes intentos; esto es: codicia y ambición.¹¹¹⁶

Cette critique réapparaît bien, une dizaine d’années plus tard, dans le texte de *Pusílipo* par l’entremise de Rosardo :

ROSARDO. ¿No os dejan **las pretensiones** aún bien **desengañado**?¹¹¹⁷

Même si la critique du système est traitée à travers des interventions prises en charge par les différents locuteurs, il semble important de signaler que ces deux citations, concrètement, incombent à deux personnages qui constituent les figures de projection de l’auteur, le Docteur et Rosardo, et qui expriment de façon réitérée l’absence de reconnaissance dont ils ont eux-mêmes eu à pâtir. L’absence de prise en

¹¹¹⁴ SFGDO, 2004, p.43.

¹¹¹⁵ SFGDO, 2004, p.403.

¹¹¹⁶ SFGDO, 2004, p.12.

¹¹¹⁷ SUAREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.119.

compte des mérites du Docteur et de Rosardo est présentée, par leurs interlocuteurs, comme injustifiée et incohérente au regard de leurs compétences respectives :

Citation n°1 : *El Pasajero*

MAESTRO. **¿Que faltase en España algún principe que os diese la mano, en virtud de vuestros estudios y experiencias?** Antigua queja es ésta en los más ingeniosos, opresos de continuo de excesiva penuria.¹¹¹⁸

Citation n°2 : *Pusilipo*

LAUREANO. No acumuléis más ejemplos de infortunios, y desgracias, que también esa regla vacila no pocas veces. **Siglos han de correr (y es uno por ventura el presente) en que se premien los méritos, y más tan bien fundados como son los vuestros, en letras y virtud. Por lo menos; dejasos conocer, que no habrá ojos tan ciegos, ni menos mano tan avara, que no os miren y premie.**¹¹¹⁹

La reconnaissance des mérites du Docteur est posée par le Maître comme une évidence. Si la dimension obvie de cette prise en compte est également perceptible dans le discours de Laureano, la perspective dans laquelle s'inscrit le commentaire de ce personnage semble plus optimiste dans la mesure où celui-ci envisage le siècle dans lequel ses interlocuteurs et lui évoluent comme celui d'une évolution possible. Au-delà de la courtoisie inhérente à ce type d'échanges, la reprise de cette thématique dans les propos de Laureano montre bel et bien la persistance de cette problématique dans les écrits de Figueroa.

Pour en revenir au seul cas de *El Pasajero*, il convient d'ajouter que si le discours sur le mérite incombe principalement au Docteur, ce concept figure également dans les dires de ses interlocuteurs puisqu'on le retrouve notamment chez le Maître dans l'extrait que l'on reproduit ci-après :

DON LUIS. Algunos conocí, escoria en calidad y **talento**, que tuvieron osadía para pretender, dicha para conseguir su pretensión y ánimo para ejercerla, quedando con riquezas y sin castigo. Déstos, pues, inferí ser fácil gobernar el mundo, y para esto superfluas las letras, inútil el entendimiento y poco necesaria la experiencia.

MAESTRO. Lejos os apartáis de la razón. Mal puede ser regido el bajel sin gobernalle. **Sin méritos ni estudios, todo será borrasca, todo perdición.**¹¹²⁰

Dans cet échange, la thématique du mérite pénètre dans le texte par l'entremise du substantif « talento » employé par don Luis qui se livre, comme en d'autres endroits

¹¹¹⁸ SFGDO, 2004, p.328.

¹¹¹⁹ SUAREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.120.

¹¹²⁰ SFGDO, 2004, p.41.

de l'espace textuel, à un raisonnement erroné que le Maître s'empresse de corriger par un énoncé dont la structure habilement construite repose sur une double opposition entre « sin...ni » et « todo...todo » et entre « méritos...estudios » et « borrasca...perdición » d'autre part. L'absence de talent et de connaissance va de pair dans le discours du Maître avec le triomphe de la confusion ; la corrélation entre les deux est, de fait, assurée par le recours au verbe *ser*. Outre cette intervention du Maître, l'importance de cette problématique du mérite ou plutôt de son absence est, on l'a dit, notamment perceptible dans un développement initialement consacré à la littérature dans le chapitre V. Elle est détournée de son usage habituel dans le sens où le Docteur l'utilise pour invalider le raisonnement défaillant de son jeune interlocuteur. L'intervention du Docteur est somme toute, assez audacieuse puisque dans son argumentation on peut lire une explicite remise en cause de la validité des jugements de la noblesse titrée. On pourrait synthétiser la prise de parole du *letrado* en ces termes : les membres de la noblesse titrée sont loin d'être des modèles à reproduire et leur appréciation des choses n'est pas toujours très pertinente. L'argumentation menée ici à propos de la littérature est à rapprocher du discours sur le mérite qui sous-tend l'œuvre. En effet, à plusieurs reprises, est prônée une refonte du concept de noblesse qui ne serait plus héritée mais méritée. La noblesse redeviendrait dès lors une notion intrinsèquement bonne car elle reposerait sur des critères justes et non plus arbitraires. Le concept de mérite jouit donc indéniablement d'une fonction déterminante dans la mesure où il conditionne également la définition qui est proposée de la noblesse. Et il est d'ailleurs intéressant que ce soit un personnage *letrado* issu d'une noblesse démunie qui émette ce jugement.

Allons plus loin et précisons qu'avant même que l'échange entre les quatre hommes ne commence, la question du mérite figure déjà dans l'espace textuel. Elle est en effet étroitement liée à l'amertume que nourrit le personnage du Docteur à l'égard de sa patrie puisqu'elle est fondée précisément sur la non-reconnaissance de ces mérites personnels. Or, cette acrimonie est posée comme trait définitoire du Docteur dès l'introduction :

Sólo el letrado, al despedirse los demás con lágrimas de la Corte, la miraba con ceño y ojos enjutos, casi como indignado contra la que de continuo es pródiga en favorecer a extranjeros y avarísima en beneficiar a sus naturales.¹¹²¹

¹¹²¹ SFGDO, 2004, p.10.

On a déjà signalé dans la deuxième partie du présent travail comment, dès l'introduction, le Docteur, à la différence des autres locuteurs, semble davantage se définir par sa véhémence et son rejet de la patrie¹¹²². Cette d'ailleurs là une thématique qui trouve assez rapidement un prolongement dans l'échange puisqu'elle est relayée à la fois par le Docteur et par le Maître :

Cuanto a la que vos llamáis ingratitud en la patria, o sea escaso conocimiento para premiar, creed no puede tener la misma contentos a todos. Es el poder humano de cortas fuerzas; y así, no es maravilla se hallen muchos quejosos y mal satisfechos, o por disfavor, por repulsa, o por ver adelantados en premio a los indignos dél **en su opinión**. Si lo consideráis como se debe, en la distribución de cargos mayores y menores sólo le queda al superior el trabajo de haberlos repartido y el escrúpulo de si la elección saldrá acertada. Ni es de creer corra el gobierno acaso, falto de acuerdo y consulta; antes está puesto en razón lo contrario, bien así como naturalmente la traza precede a la disposición.¹¹²³

L'intérêt de l'intervention du Maître tient aussi au fait que le lecteur retrouve un discours assez analogue dans les pages de *Varias noticias* :

La segunda causa que destruye las Repúblicas, es la ambición. Promuévense levantamientos cuando los indignos son adelantados y preferidos a los más capaces. Conviene pues en la distribución de cargos públicos, de premios y honras, tener consideración a la calidad y suficiencia de las personas. Siempre deben ser excluidos los deméritos, y los dignos antepuestos, para que la virtud abra la puerta a las honras, no el favor, no el dinero.¹¹²⁴

Si l'intervention du Maître joue une fonction décisive dans l'œuvre outre le fait d'introduire, dès les premières pages, une des thématiques essentielles de *El Pasajero*, c'est parce qu'elle instaure d'emblée un lien entre une réflexion à teneur moralisante sur le mérite et le vécu du personnage du Docteur :

Cuanto más que si **queréis dar lugar a la pasión que ahora os sujeta**, imagino **me confesaréis** habréis por ventura andado flojo en procurar acrecentamiento.¹¹²⁵

Le glissement de la réflexion plus théorique à l'expérience personnelle s'insinue de manière très subtile. À noter que l'argumentation du Maître, dans cette partie, répond à une parfaite maîtrise de la rhétorique puisque celui-ci conserve les arguments les plus percutants pour la fin¹¹²⁶. Après avoir quelque peu nuancé la teneur du discours du

¹¹²² Cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre II, « B. Sujets parlants », « 2.2. « Un personnage au statut spécifique : le Docteur », p. 265-266.

¹¹²³ SFGDO, 2004, p.12.

¹¹²⁴ SUÁREZ DE FIGUEROA, *VN* [1621], 2005b, p.212.

¹¹²⁵ SFGDO, 2004, p.12.

¹¹²⁶ PERELMAN, 2008.

Docteur dans une approche très générale, le Maître revient sur le cas personnel du *letrado*. C'est d'ailleurs une pratique d'écriture assez répandue dans le style employé par Figueroa dans *El Pasajero* où le discours passe du général au particulier avant de revenir au général :

Muchos se quedan atrás y renuncian cualesquier mejoras por no engolfarse en las descortesías, en las dificultades de audiencias, en las asperezas de ministros y en los profundos piélagos de pretensiones.¹¹²⁷

L'argumentation du personnage est habilement construite puisque celui-ci ne semble pas enclin, dans un premier temps, à écouter les plaintes du Docteur. C'est, du moins, ce que laissent supposer les énoncés « creed no puede tener la misma contentos a todos » mais aussi « no es maravilla se hallen muchos quejosos y mal satisfechos, o por disfavor, por repulsa, o por ver adelantados en premio a los indignos dél en su opinión. ». En effet, l'usage qui est fait de « en su opinión » met en évidence le caractère subjectif de l'interprétation. Ce n'est que dans un deuxième temps que la référence à l'expérience personnelle du Docteur fait son apparition dans l'espace textuel. Autrement dit, cet élément relatif au vécu du personnage vient s'insinuer dans le texte et aurait pu parfaitement échapper au lecteur. Or, c'est là une technique d'écriture assez fréquemment utilisée dans l'œuvre comme on a déjà pu l'observer plus tôt dans cette partie de l'étude. L'intervention du Maître le place toutefois dans une situation d'écoute à l'égard de son interlocuteur. En ce sens, la réplique du Maître coïncide avec les usages du genre dialogué, dans la mesure où les locuteurs s'expriment en cohérence avec leur statut ou leur fonction. Cette situation est, de fait, en totale conformité avec son rôle d'homme d'église puisque l'expression « si queréis dar lugar a la pasión que ahora os sujeta » possède d'indéniables résonances religieuses. Dès lors, la remarque de ce personnage semble constituer une véritable invitation à la confession. De fait, l'emploi du verbe *confesar* s'avère particulièrement révélateur puisque étymologiquement, ce verbe découle du latin *confessare* qui est le fréquentatif de *confiteor* et est donc directement rattaché à l'aveu, mais aussi et surtout au concept de vérité ; deux sèmes que l'on retrouve d'ailleurs dans la définition qui en est proposée par Sebastián de Covarrubias :

CONFESSAR, dezir uno la verdad, quando es preguntado, o el de suyo lamanifiesta., consiteri, confessar uno sus pecados sacramentalmente (...), confession, lo que declara con presupuesto de que es verdad.¹¹²⁸

¹¹²⁷ SFGDO, 2004, p.12.

¹¹²⁸ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.232.

Bien que la dimension religieuse de la confession n'intervienne qu'en deuxième position parmi les différentes acceptions, l'emploi de ce verbe est d'autant plus éloquent qu'il est associé au pronom complément d'objet indirect « me ». Ce pronom consacre donc le Maître en récepteur premier du témoignage du Docteur, là où par ailleurs, les différents récits et exposés s'adressent la plupart du temps, conformément aux usages du genre dialogué, au groupe dans son ensemble. En effet, le texte abonde de formes verbales conjuguées à la première personne du pluriel :

Citation n°1 :

DON LUIS. Pues si ha de tener semejantes requisitos, **pasemos** adelante; que me juzgo insuficiente para novelar.¹¹²⁹

Citation n°2 :

MAESTRO. Pasad adelante os ruego; que aunque a Isidro y a mí tiene tan poco lisiados la Poesía, **gustamos**, con todo, de oír a cuánto se alargan las fuerzas de su accidente en los a quien reconoce por súbditos.¹¹³⁰

Il n'est pas rare non plus de voir un des locuteurs interroger l'auditoire dans sa globalité ; ainsi le Docteur questionne-t-il Isidro et le Maître dans l'*alivio* III comme l'atteste l'usage qui est fait du pronom « os » :

DOCTOR. ¿Qué **os** parece del silencio de don Luis? Mudo le han vuelto los dos sentenciosos.¹¹³¹

De fait, il est tout à fait remarquable que le verbe *confesar* ne soit guère employé par ailleurs au cours de l'échange. L'appel à la confession formulé par le Maître permet, qui plus est, de poser d'emblée la thématique du mérite ; de fait, la confession ne signifie pas seulement dire la vérité mais aussi affirmer sa foi. Or, cette affirmation de la foi peut être rapprochée du topique religieux hérité du Concile de Trente et plus particulièrement du Décret sur la justification selon lequel « la fe sin obras es muerta » qui confère un rôle décisif aux actes¹¹³². En ce sens, un rapprochement séduisant semble possible entre la question de la foi et celle du mérite dans la mesure où l'une et l'autre accordent une place de choix aux actes. Au-delà de ces rapprochements, il convient de souligner que la thématique du mérite sert de fil conducteur à plusieurs excursus plus

¹¹²⁹ SFGDO, 2004, p.72.

¹¹³⁰ SFGDO, 2004, p.105.

¹¹³¹ SFGDO, 2004, p.112.

¹¹³² On consultera plus particulièrement le chapitre XVI dont le titre « *Del fruto de la justificación; esto es, del mérito de las buenas obras, y de la esencia de este mismo mérito* » est, pour le moins, éloquent et ouvre des pistes d'analyse très porteuses.

théoriques ou moralisateurs mais se matérialise également dans plusieurs narrations intercalées.

2-2. Le soldat : figure du mérite ou de son absence

Comme on vient de le voir, le mérite est non seulement traité à maintes reprises dans le récit autobiographique du Docteur. Mais il revient, au-delà du seul cas du *letrado*, de façon très récurrente dans le discours des différents locuteurs qui, on l'a vu, ont tous été confrontés à une forme d'injustice :

DOCTOR. (...) Siempre juzgué inútil sobre todo lo que no se emplea en lo forzoso. De aquí procedió mi negligencia en no haber dado sobre alguna pretensión ni un papel alegando servicios y estudios. De suerte, que debe hacer vana mi queja el no ser quizá conocido de quien pudiera darme la mano, ya que sobre menores fundamentos vemos suele levantar la fortuna grandiosos edificios; aunque cuando quiere favorecer de veras, obra más veloz que rayo.¹¹³³

Le mérite, ou plutôt son absence de reconnaissance, est aussi à l'origine de l'isolement de l'ermite. Ce dernier, se voyant également condamné à l'immobilisme social, fait le choix d'une vie de réclusion. Le traitement réservé à l'anachorète dans l'espace textuel est lourd d'implications. Le personnage de l'ermite permet de réunir deux facettes de cette problématique du mérite grâce à son passé de soldat. En effet, un intérêt tout particulier est porté à la figure du soldat dans *El Pasajero*, y compris parfois à travers des remarques assez anodines, à première vue :

DOCTOR. Decís bien; mas es de considerar no ser legítimos los más de esos, sino bastardos: no partos buenos, sino abortos. ¿Acaso juzgaréis por verdadero capitán al que no hubiere sido soldado, por buen piloto al que nunca hubiese entrado en la mar, o cuadraría bien al maestro su grado si careciese de estudios? Así, pues, no merecerán nombre de libros los en que no precedieren ciencia, erudición, experiencia, moralidad y lo demás que los puede hacer perfetos.¹¹³⁴

L'extrait ci-dessus atteste une fois de plus les étroites connexions qui existent entre le discours littéraire et le discours sociétal dans *El Pasajero*. Par l'entremise de la figure du soldat, ce passage, qui s'inscrit dans un *alivio* consacré à la littérature, prend une coloration autre. Deux des exemples sur lesquels s'appuie le Docteur concernent

¹¹³³ SFGDO, 2004, p.12-13.

¹¹³⁴ SFGDO, 2004, p.70.

des militaires dont l'expérience n'est pas avérée par des actes. De plus, ces exemples sont destinés à quelqu'un qui n'a, lui-même, jamais pris part à des combats. Par le truchement de cette interrogation rhétorique, la caractérisation de soldat du personnage de don Luis se trouve donc remise en cause puisque rien dans son expérience passée ne le rend digne, « méritant » d'un tel titre. Ces actes ne sont donc pas en conformité avec le statut qu'il revendique. À l'exception de l'ermite, les personnages « militaires », de don Luis à Juan¹¹³⁵, font un usage de dévoyé de leur statut puisque celui-ci ne se voit pas concrétisé par des actes. Or, on a vu que, dans le système de pensée préconisée dans l'espace textuel, le mérite est tributaire des actions de chacun. Cette idée traverse d'ailleurs la production de Figueroa puisqu'on la retrouve notamment dans *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* :

Toda Provincia es madre al valeroso. Vamos donde nos guía Dios; que quizá nos llama por aquí, para que **realcemos con dignas obras nuestra nativa calidad**. Los que carecen de algún esplendor de virtud, ponen delante las gloriosas empresas de sus mayores. Jáctanse de su nobleza: mas ¿cómo se pueden decir nuestras las cosas que nosotros no hicimos? La verdadera nobleza se adquiere mientras se vive, no mientras se nace.¹¹³⁶

Le départ dans le discours de don García est présenté comme une opportunité de démontrer sa noblesse, d'en apporter la preuve. Le jeune homme veut saisir l'occasion qui s'offre à lui de « *[realzar] con dignas obras [su] nativa calidad* ». A travers cette expression, le débat sur le caractère héréditaire de la noblesse ou son acquisition par des actes fait son apparition très tôt dans la production figueroène. Cette apparition précoce est d'autant plus intéressante que d'autres biographes de don García, comme Oña, éludent totalement cette question. Chez Oña, la caractérisation de don García en tant que noble est d'emblée posée comme acquise¹¹³⁷. Cet emploi spécifique du terme *obras* se généralise d'ailleurs dans les œuvres postérieures de Figueroa¹¹³⁸. En ce sens,

¹¹³⁵ Dans une certaine mesure, le Docteur lui-même est représentatif de ce phénomène puisqu'il a choisi les Armes car, à la différence des Lettres, elles lui garantissaient une subsistance.

¹¹³⁶ SUÁREZ DE FIGUEROA, *H de DG* [1613], 2006, p.25-26.

¹¹³⁷ DAGUERRE, 2015.

¹¹³⁸ Pour comparaison, on consultera avec profit les extraits suivants tirés de *El Pasajero* et de *Pusilipo* respectivement qui attestent encore une fois de la prégnance de la réécriture et du collage dans les écrits de Figueroa : « (...) Pues al valeroso puede servir toda parte de patria y habitación. » SFGDO, 2004, p.11.

« Quien en su tierra no nació cómodo, de necesidad ha de solicitar remedio en las extranjerías; donde se hará lugar con su valor: /Que toda parte al valeroso es patria » SUAREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.81.

l'utilisation qui est faite du verbe *obrar* et de ses dérivés, en plusieurs endroits du texte, est particulièrement éloquente :

Citation n°1 :

Serlo todos los deste jaez se infiere de que si aquello se llama superfluidad que, expelido de la Naturaleza, para nada es bueno, los que nacieron para sólo **vivir sin obrar**, acercándose a la muerte con la continuación de vasos vacíos, sólo sirvieron en la república de superfluidad¹¹³⁹

Cette première citation tirée de l'*alivio* IV mobilise une expression que l'on retrouve également dans les citations n°3 et 4 : en effet, dans chacun de ces trois exemples, le verbe *obrar* est employé adjoinct au privatif *sin* réaffirmant la prégnance de ce reproche. L'absence d'actions est donc clairement vilipendée. Cette mise en accusation transparait également à travers la citation n°2 :

Citation n°2 :

Sabed que, así como no se halla gente tan necesitada de todo como las personas más sublimes (hombres, al fin, criados en deleites, y menesterosos de gran número de ministros, a quien quitándose, quedan, sin duda, menos poderosos que los demás, por no estar enseñados a ejercitar los pies, las manos y las otras partes del cuerpo, sino a vivir por la mayor parte en un ocio perpetuo, **sabiendo mejor mandar que obrar**), así ninguno se halla tan lejos de oír lo que le importa como un príncipe, en quien, como se estima la felicidad más que la persona, todos procuran no desabrirle con desengaños, sino granjearle con lisonjas¹¹⁴⁰

La diatribe est exprimée ici sous une modalité sensiblement différente à travers une mise en regard entre *mandar* et *obrar*. Il est d'ailleurs indispensable de faire remarquer que dans la citation n° 3, située comme la citation précédente dans le centre de symétrie que constitue l'*alivio* V, la dimension privative s'intensifie puisque *sin* fait l'objet d'une réitération et que ces deux occurrences se voient accentuées par l'utilisation de *ni* :

Citation n°3 :

Es lástima no sólo que chupen como inútiles zánganos la miel de las colmenas, el sudor de los pobres, que gocen a traición tantas rentas, tantos haberes, sino que tengan osadía de pretender aumentarlas, **sin influir, sin obrar ni merecer**.¹¹⁴¹

¹¹³⁹ SFGDO, 2004, p.154.

¹¹⁴⁰ SFGDO, 2004, p.182.

¹¹⁴¹ SFGDO, 2004, p.182.

Citation n°4 :

Si se viese un soldado (dije) que, **sin obrar** las armas que posee, se ocupase todo en fabricar otras, ¿a quién no causaría risa? Della, pues, son bien dignos los que sin contentarse ni valerse de los que tienen, ponen suma fatiga en acaudalar más bienes.¹¹⁴²

Ce dernier exemple permet de renouer avec la thématique militaire qui, on l'a dit, joue d'une présence forte dans l'ensemble de l'œuvre et qui entretient des liens étroits avec la question du mérite et des œuvres. En effet, le militaire exemplaire c'est celui qui assume ses fonctions guerrières. Or, à l'exception du récit de l'ermite, le texte de *El Pasajero* propose, on l'a dit, des exemples de militaires qui ne se rendent pas dignes d'un tel titre par leurs actes (« obras »). Outre les récits de vie de « militaires » produits par don Luis, l'ermite et Juan, le métier de soldat apparaît également dans plusieurs excursus. Cette fonction donne lieu à un ample développement dans l'*alivio V* notamment à travers un extrait qui, on y reviendra, entretient des liens avec de multiples passages de l'œuvre. Il figure également de manière plus anecdotique à travers l'évocation du Capitaine Contreras à la fin du chapitre VIII :

Pasó puntualmente en esta forma. Embarcado el Duque de Maqueda en el galeón San Luis, vino una galeota de mar en fuera y tomó un barcón mastelero con mil y quinientos quintales de bizcocho. Sintiose como era razón semejante presa, hecha a los ojos de los nuestros. Así, partieron en su seguimiento algunos caballeros, capitanes y soldados, en una carabela que llevaban de conserva.¹¹⁴³

Le récit de cette disparition peut certainement être lu comme le contrepoint au récit des aventures prétendument épiques de Juan et il est d'ailleurs intéressant que cette narration soit prise en charge par don Luis. Ce personnage qui, par ailleurs, se refuse à ses obligations militaires évoque toujours cette carrière avec beaucoup d'emphase. En dehors des envolées lyriques auquel se livre ce personnage à propos de la poésie et de l'amour, le récit de la disparition du Capitaine Contreras est l'une de ses plus longues interventions. Son enthousiasme pour les Armes semble purement textuel pour ne pas dire littéraire. D'ailleurs, la figure du soldat est présente aussi bien dans son projet de *comedia* que dans la première de ses compositions qu'il soumet au jugement de ses interlocuteurs comme on peut le voir dans les extraits ci-dessous :

¹¹⁴² SFGDO, 2004, p.405.

¹¹⁴³ SFGDO, 2004, p.333-334.

Citation n°1 :

Haré que venga **un soldado de Italia** y se enamore de la señora que hace el primer papel (...) Descubrirase ser **el soldado** hermano del novio, que desde muy pequeño **se fue a la guerra**.¹¹⁴⁴

Citation n°2 :

Empuñe pica el soldado,
siga el rústico los bueyes,
no dejen al cortesano,
o sus males, o sus bienes.¹¹⁴⁵

Plus qu'une vocation, la fonction militaire, dans le discours de don Luis, est érigée en motif littéraire que le personnage déploie à l'envie. Mais il est remarquable qu'il s'agisse de soldats qui assument leur fonction puisque dans une citation comme dans l'autre, la dimension belliqueuse apparaît. Toutefois, dans le cas de la *comedia*, le soldat est aussi envisagé dans sa dimension théâtrale puisqu'il apparaît aussi dans ses rapports avec les autres personnages de la pièce (« la señora que hace **el primer papel** »// « hermano del novio »), il figure donc aussi en tant que *figura*, pour reprendre le concept de Christophe Couderc qui a déjà été évoqué au cours de ce travail. En ce sens, la seule véritable scène de combat proposée dans *El Pasajero* est précisément le récit que l'on vient de mentionner et dans lequel se lance don Luis. Cette narration se caractérise par une série d'expressions relevant du champ lexical de l'armée et du combat :

DON LUIS. Perdióse allí la de **un capitán**, llamado Contreras, **de los que en Flandes habían servido con entera satisfacción**. En diferentes **rencuentros y asaltos opuso animosamente el pecho a infinidad de balas y picas**. Postrado dellas mil veces, volvió, como nuevo Anteo, **a cobrar vigor y gallardía**, faltándole esta vez esfuerzo para resistir a las ondas, pues las eligió por sepultura.¹¹⁴⁶

Ce passage présente également un ensemble d'indications de quantités et une concentration de détails relatifs au déroulement de l'affrontement :

Descubrieron los demás, **como a media noche, el bajel que los turcos le habían quitado**, a quien pidieron los metiesen dentro, si eran cristianos, y si moros, los admitiesen por esclavos. Moviéronse a semejante oferta, por verse desnudos y sin esperanza de vivir. Fue la

¹¹⁴⁴ SFGDO, 2004, p.99.

¹¹⁴⁵ SFGDO, 2004, p.117.

¹¹⁴⁶ SFGDO, 2004, p.333.

respuesta **tirarles muchas piedras y palos**. Tras esto, quiso Dios les fuese calmando el viento, causa de persuadirse a volverle a embestir, no obstante **se hallasen con sola una espada y la mitad de otra**. **Púsose en ejecución, y habiendo asido un cabo, para no poderse desamarrar, comenzaron el asalto los diez con ánimo inaudito y gallarda resolución**. Hallaron **no menos obstinada defensa en cinco valientes turcos**, que, si bien **armados de escopetas**, les pareció superfluo usarlas contra gente tan inútil; y así, sólo **con hachas y alfanjes defendían la subida a los nuestros**. **Hirieron malamente a cinco o seis**.¹¹⁴⁷

Au regard de la multitude de termes techniques qui sont employés dans cet extrait et compte tenu de l'importance de la pratique du collage dans la composition de *El Pasajero*, il semble légitime de postuler que la narration de la disparition du Capitaine Contreras est une reprise de quelque chronique ou de l'autobiographie d'un soldat¹¹⁴⁸. Une piste séduisante pourrait être la *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos Quinto* puisque qu'on sait grâce à Marcel Bataillon que Figueroa connaissait ce texte et l'avait d'ailleurs mis à profit pour composer l'épithète de Juan Labrador¹¹⁴⁹. Une telle interprétation semble d'autant plus encourageante qu'elle semble en cohérence totale avec la représentation qui est faite du personnage de don Luis dans *El Pasajero*¹¹⁵⁰. Il ne semble d'ailleurs pas excessif d'affirmer que le discours critique à l'égard de la noblesse et son absence de mérite revêt dès lors une apparence résolument prismatique car il est traité à travers plusieurs personnages qui en sont les différentes facettes. A l'instar du Docteur qui n'était ni aubergiste ni ermite, don Luis n'est pas un charlatan mais il n'est pas non plus un soldat authentique puisque sa loyauté envers les armes n'est jamais validée par l'expérience. En ce sens, l'adhésion au pôle positif qu'incarne l'ancien soldat devenu ermite chez le *letrado* comme chez le jeune homme en reste à un niveau purement verbal. Don Luis propose un discours très laudatif et élogieux de la vie militaire mais sans pour autant franchir le pas de la pratique qui, on l'a vu, a une fonction déterminante aussi bien dans l'acquisition des savoirs que dans l'acquisition d'un titre. Là encore, la pratique et les actes ou « obras » se manifestent de manière très prégnante. Comme on vient de le voir, les valeurs martiales inhérentes à la vie militaire évoluent même chez don Luis vers un statut de motif littéraire. Le combat

¹¹⁴⁷ SFGDO, 2004, p.334.

¹¹⁴⁸ Pour des raisons évidentes de chronologie, il ne peut évidemment pas s'agir d'Alonso de Contreras.

¹¹⁴⁹ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre III, « A. Entre théorie et praxis littéraires », p.128-129.

¹¹⁵⁰ Nous n'excluons d'ailleurs pas de consacrer un travail à venir aux éventuelles sources de ce récit dans *El Pasajero*.

n'est réellement présent dans le discours de don Luis qu'à travers le récit épique d'exploits accomplis par d'autres que lui. Don Luis est donc un soldat en paroles mais pas en actes au sens de « obras ». L'hypocrisie langagière, comme on vient de le dire, trouve également son expression chez le Docteur qui félicite son interlocuteur- en l'occurrence l'ermite- pour son choix de vie mais refuse son invitation à rester. Le discours du Docteur se fait plus sévère à l'égard des nobles : le rejet de leur fonction est plus grave dans le cas de don Luis car c'est un noble. C'est d'ailleurs probablement ce qui justifie la présentation comique des dérobades de Juan. L'ermite, quant à lui, semble représenter un versant plus positif de la noblesse qui tient son rôle puisque, assez rapidement dans le récit, l'ermite précise son origine sociale :

Mucho antes de verse aquel distrito tan feliz y honrado con la real presencia, de que hoy goza, poseyeron mis mayores en él cuantiosa hacienda, de casas, viñas y heredades, que al paso que con el tiempo iba creciendo su estimación, **se pudiera formar de todo mayorazgo bien facultoso**. Destruyole con velocidad quien me dio el ser, no tanto con propios desórdenes cuanto con haber abonado a quien, metido en golfo de negocios, zozobró en ellos. Por manera, que, habiéndonos dejado pobrísimos ajena culpa, convino desterrarse de la patria voluntariamente¹¹⁵¹.

Le discours confère à l'ermite les traits du noble *de solar conocido*. De fait, le portrait de l'ermite semble réunir différents topiques puisque l'image de l'hidalgo pauvre transparait également à travers l'évocation de la figure paternelle. L'utilisation de l'imparfait du subjonctif « pudiera » virtualise indéniablement l'énoncé et la constitution du « mayorazgo ». Quoi qu'il en soit, certains des traits évoqués dans ce portrait tendent à convoquer l'image des « ricos hombres »¹¹⁵² puisque, dans les quelques lignes qui viennent d'être citées, on retrouve aussi bien les concepts de richesse que de noblesse militaire¹¹⁵³. Les remarques adressées à l'encontre de la

¹¹⁵¹ SFGDO, 2004, p.270.

¹¹⁵² Sur cette catégorie de la noblesse, cf. BAURY, 2011.

¹¹⁵³ À ce propos, la définition que propose le dictionnaire de Covarrubias pour l'adjectif « rico » est particulièrement éclairante : « Este nombre es godo, y tiene dos significaciones. La una es ser noble un hombre y de alto linaje: 2. La otra es ser bueno, que por su persona merece ser honrado y estimado; ambas la comprendió la ley de partida 6. Tit. 9, p.2 diciendo "Nobles son llamados en dos maneras, o por linaje o por bondad, y como quier que el linaje es noble cosa la bondad pasa y vence; mas quien las ha de ambas, éste puede ser dicho en verdad rico hombre, pues es rico por linaje e hombre cumplido por bondad... 3. Hoy día se han alzado con este nombre de ricos los que tienen mucho dinero y hacienda, y éstos son los nobles y los caballeros, y los condes y los duques porque todo lo sujeta el dinero »; COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.12.

Sur le plan de l'étymologie (cf. COROMINAS, 1980, IV, p. 12-13), on peut d'ailleurs signaler que l'origine gothique de cet adjectif puisque « reiks » était l'équivalent de « puissant ». Noblesse de sang, valeur morale personnelle, richesse matérielle mais aussi puissance : *rico* offre un condensé de tous ces aspects de la valeur nobiliaire. Dans le syntagme nominal « rico hombre » où il s'applique à la noblesse, la question du mérite affleure déjà sans pour autant remettre en cause les fondements de la

noblesse se font parfois de manière plus sous-jacente –on comprend mieux l’ironie dont fait preuve le Docteur en diverses occasions à l’égard de don Luis- mais celles-ci n’en gagnent que plus d’expressivité. Le caractère indirect de la mise en accusation contribue à conférer plus d’intensité à la diatribe qui prend, dans d’autres passages de l’œuvre, une tonalité nettement plus incisive. Quelles que soient les modalités de formulation de cette critique, la diatribe à l’instar de la réflexion sur le mérite, fonctionne comme élément de structuration de l’œuvre.

Compte tenu de l’importance du discours sur le mérite dans l’ensemble de la production figuéroène et plus particulièrement dans *El Pasajero*, la place de choix qui est accordée à la figure du soldat apparaît comme totalement logique. L’armée trouve en effet naturellement sa place dans cette réflexion dans la mesure où le mérite est un point largement traité dans les dialogues de thématique militaires. Qui plus est, la promotion sociale que le mérite est censé permettre va de pair avec tout un débat sur une noblesse qui ne tient plus son rang, qui ne joue plus la fonction qui est traditionnellement la sienne et dont le comportement est plus particulièrement décrié dans *l’alivio V*. Cependant, la figure du soldat n’est pas la seule qui soit rattachée à ce discours sur le mérite qui vient également se loger dans des développements consacrés à l’appareil judiciaire. À ce propos, dans la suite de cette étude, le terme « justice » sera employé dans un sens large : on l’utilisera indifféremment pour faire référence au concept de Justice et à l’appareil judiciaire. Cette thématique de la justice revient, de fait, elle aussi de façon récurrente dans le discours des différents personnages. C’est plus particulièrement vrai pour le discours du Docteur. En toute logique, par sa formation, celui-ci entretient des rapports étroits avec cette discipline. La réflexion sur la nécessité de prendre en compte les mérites de chacun se situe aussi dans des excursus où il est question d’autres catégories sociales qui sont traitées, quant à elle, selon une modalité beaucoup plus favorable. La thématique du mérite prend donc aussi son sens à travers une tension vers un Ailleurs qui réaffirme le statut passager du texte figuéroen, le texte est passage, transition vers un Monde Autre où le discours sur l’Espagne est tout aussi important si ce n’est plus que celui sur l’Italie. L’étude de ce discours sur la noblesse

valeur nobiliaire. Ces quelques précisions doivent beaucoup à la formation dispensée par Isabel Ibáñez à l’Ecole Doctorale de l’Université de Pau et des Pays de l’Adour en février 2017.

espagnole mais aussi sur d'autres classes sociales montrera d'ailleurs comment la diatribe constitue, elle aussi, un élément de mise en cohérence de l'espace textuel.

3. ENTRE APOLOGIE DU MERITE ET DENONCIATION

3-1. Critique de la société et mérite

L'étude consacrée aux personnages annexes dans la deuxième partie de ce travail a montré que leurs portraits donnent à voir une société dont les comportements sont vilipendés dans le texte dans des sections à caractère nettement plus moral pour ne pas dire moralisateur, et ce, même si la critique n'est pas forcément toujours explicite. En cela, l'exemple le plus représentatif est celui des laboureurs¹¹⁵⁴ :

De las cosas que me causan admiración más crecida es una el excesivo trabajo de los agricultores. Puedo decir que nunca gozan día bueno. **¿Qué fríos, lluvias y nieves no padecen de invierno? ¿Qué ardores y cansancios no sufren por estío?** A muchos, particularmente segadores, ahoga el demasiado calor en las mismas hazas. **Visten lo más humilde, lo de más bajo precio. Comen lo peor y más desechado, siempre con penuria y calamidad.** Toda su fatiga y sudor se va en pagar las rentas, y ¡ojalá que alcanzase! Cuando la cosecha del pan es razonable, es malísima la del vino. El año pasado vi, haciendo un viaje, ofrecer cincuenta arrobas de vino por un carro de paja. Habíase cogido en la Mancha casi ningún trigo, y menos cebada, y recelosos de que el ganado mayor se les muriese, salían a buscar sustento para él muchas leguas de sus casas¹¹⁵⁵.

Ce portrait, quoique très bref, est particulièrement éloquent et ce, même s'il ne donne pas lieu à une mise en accusation et propose plutôt même tout le contraire comme le prouve l'expression « De las causas que me causan admiración más crecida » placée stratégiquement en début d'énoncé. Néanmoins, cet éloge des laboureurs est d'autant plus éloquent qu'il reprend certains éléments lexico-sémantiques mais aussi certains éléments stylistiques qui figurent dans la diatribe adressée à d'autres membres de la société de l'époque dans des excursus moraux. L'évocation pleine de compassion des

¹¹⁵⁴ On rappellera avec Henri Ayala que *El Pasajero* n'est pas le seul texte de l'époque qui propose une vision élogieuse des laboureurs : « Le lecteur ne relèvera qu'une catégorie sociale qui échappant à la critique sera exaltée : ce sera la même que dans l'œuvre de Alcalá Yáñez ou Núñez de Velasco, celle des agriculteurs. » AYALA, 1983, p.342. De manière quelque peu anachronique, on pourrait ajouter que cette valorisation du peuple travailleur et contraint à de durs labeurs n'est pas sans rappeler, avec un siècle d'antériorité, le concept de physiocratie qui connut son essor au XVIII^e siècle. La question a été amplement traitée dans le travail de Noël Salomon à travers sa réflexion sur la figure du « paysan utile et exemplaire » dans les *comedias* d'ambiance rustique. SALOMON, 1965, p.167.

¹¹⁵⁵ SFGDO, 2004, p.399.

conditions de vie pénibles auxquelles sont soumis les laboureurs prend en effet tout son sens dans la mise en regard avec un extrait du chapitre V dans lequel le Docteur s'en prend violemment aux nobles :

Mas tú, indigno de la vida que gozas, ¿qué pretendes metido **en un coche, rodeado de cortinas, sobre cojines de terciopelo, albergue vil de exquisitos manjares, entre sedas, entre brocados, telas y perfumes?** Ídolo de criados, de súbditos a quien oprimes, a quien desuellas, ¿cuánto más apacible es para ti la suavidad de la holanda que la aspereza del arnés, la blandura de la cama que la dureza del suelo, la dulzura de la conserva que el amargor de la achicoria? ¿Tú armado **por estío?** ¿Tú en campaña **por invierno?** Dios nos libre: eso es morir.¹¹⁵⁶

Ainsi l'évocation des saisons est un élément que l'on retrouve dans les deux extraits (« ¿Qué fríos, lluvias y nieves no padecen de invierno? ¿Qué ardores y cansancios no sufren por estío? » /VS/ « ¿Tú armado por estío? ¿Tú en campaña por invierno? »). Certes, il s'agit d'expressions assez convenues pour parler de la division du temps mais leur reprise, à l'identique, dans ces portraits qui sont, par ailleurs, totalement antithétiques n'a rien de fortuit. Les allusions aux aliments (« Comen lo peor y más desechado » /VS/ « albergue vil de exquisitos manjares ») et les références aux tissus et au confort ou à son absence, dans le cas des laboureurs (« Visten lo más humilde, lo de más bajo precio » /VS/ « en un coche, rodeado de cortinas, sobre cojines de terciopelo » ou encore « entre sedas, entre brocados, telas y perfumes ») ont une fonction analogue. D'ailleurs, l'ampleur des richesses dont sont pourvus les nobles se manifeste également par un style accumulatif face à la simplicité des formules qui décrivent le quotidien des laboureurs. Les énumérations, dans le cas des laboureurs, ne sont mobilisées que lorsqu'il s'agit d'évoquer les difficultés qu'ils doivent affronter (« fríos, lluvias y nieves » ; « ardores y cansancios »). Il en va de même pour les formes superlatives qui sont employées pour accentuer les privations dont ils souffrent ; en ce sens, les trois occurrences de « lo más » sont particulièrement éloquentes. Le parallèle de construction est également décelable à travers les deux occurrences du verbe *gozar* mais aussi dans l'opposition « día bueno » /VS/ « vida » puisque « nunca » vient annuler le sémantisme positif de l'expression « gozan día bueno ». Enfin, le recours aux interrogations est commun aux deux passages et ce, même si leur utilisation ne répond pas à la même intention. Dans le cas des laboureurs, elle est l'expression de la compassion qu'exprime le Docteur à leur égard. En revanche, dans le passage consacré à la noblesse, l'interrogation devient l'outil de la mise en accusation, elle est mise au

¹¹⁵⁶ SFGDO, 2004, p.221.

service de l'expression d'un reproche. Le comportement des nobles, jugé inadmissible donne lieu à une véritable interpellation. Le Docteur feint, en effet, de s'adresser directement à l'un d'entre eux qui, par métonymie, désigne l'ensemble de la classe à laquelle il appartient pour l'intimer d'assumer ses fonctions. Le caractère incisif et péremptoire de son adresse passe par les formes impératives (« sirve tú ») et le tutoiement puisque le « tú » scande ce passage. Ces jeux de miroirs foisonnent dans *El Pasajero*. Figueroa crée tout un réseau spéculaire en mettant en regard des personnages, des récits qui tendent à donner une vision d'ensemble d'une seule et même problématique : celle du mérite ou plutôt de son absence. L'absence se matérialise textuellement par l'emploi de l'adjectif « indigno » dans l'extrait du chapitre V, adjectif qui jouit d'une grande visibilité dans le texte figuéroen. La présentation élogieuse consacrée aux laboureurs ne fait que renforcer la tonalité critique et la teneur globale des autres extraits de l'ouvrage. Cette recherche de mise en cohérence du discours est également perceptible dans le témoignage de don Luis qui, évoquant sa jeunesse, raconte :

Levantábame tarde, oía misa en la Trinidad, de quien vivía cerca, y hasta la una me entretenía parlando con otros mozuelos de mis años.¹¹⁵⁷

Le portrait que dresse don Luis de sa jeunesse dans son récit autobiographique semble valider par l'expérience le discours tenu par le Docteur à propos du déroulement de la journée type des membres de la jeunesse oisive madrilène :

Ninguno ignora la ocupación del que ahora se tiene por mayor caballero: levantarse tarde; oír, no sé si diga por cumplimiento, una misa; cursar en los mentideros de Palacio o Puerta de Guadalajara; comer tarde; no perder comedia nueva. En saliendo, meterse en la casa de juego o conversación; gastar casi todo la noche en la travesura, en la matraca, en la sensualidad¹¹⁵⁸.

Mais il y a plus encore. L'extrait ci-dessus, tiré de l'*alivio* X, entre également en résonance avec les arguments avancés, au chapitre VII, par le Docteur pour décliner la proposition de l'ermite de rester à ses côtés :

Pasé los años que tengo en las mayores de Europa, y amo los campos mucho; mas contraria costumbre me tuerce de su atraimiento. Combátenme profundas melancolías en viéndome solo, y diviértolas en gran manera con la conversación.¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁷ SFGDO, 2004, p.54.

¹¹⁵⁸ SFGDO, 2004, p.381.

¹¹⁵⁹ SFGDO, 2004, p.276.

Ces différents extraits permettent de reconstituer la logique interne qui sous-tend l'espace textuel puisque, par leur entremise, des connexions évidentes se dessinent entre les chapitres II, VII et X.¹¹⁶⁰ On se doit d'ailleurs de préciser ici que le goût pour la vie de Cour et le rejet de la vie solitaire constituent des aspects par lesquels le texte figuéroen se distingue des propositions faites par Gracián des années plus tard : dans leurs œuvres respectives, chacun de ces deux auteurs insiste sur la nécessité de posséder des connaissances livresques et de découvrir le monde. Mais Gracián, lui, préconise aussi un idéal de méditation solitaire, comme le rappelle d'ailleurs Jesús Gómez dans un récent travail :

Entre los diversos motivos que M.T. Ricci señala en su comparación de Castiglione con Gracián, figura “l’art de la conversation” formulado por el primero dentro del ámbito cortesano de Urbino “qui montre évidemment l’importance de la socialisation entre les hommes (op. cit., p.191), frente a la escala de valores que propone Gracián para formar al discreto: “d’abord la formation livresque, ensuite la pérégrination dans le monde et enfin la méditation solitaire” (ibid., p.195). La socialización queda, por tanto, postergada.¹¹⁶¹

Cet idéal de vie solitaire est certes également présent chez Figueroa à travers l'exemple de l'ermite. Cependant, comme on l'a vu, le personnage qui sert de relais à l'auteur dans l'espace textuel, se refuse à un tel modèle de vie, renforçant ainsi discrètement la critique dont la noblesse fait l'objet. La diatribe contre les membres de cette classe privilégiée ne se manifeste pas exclusivement à travers la mise en regard avec le quotidien des laboureurs ou avec l'idéal de vie érémitique. Un autre exemple vient en effet à l'appui de cette théorie dont on trouve également un écho dans la représentation élogieuse des marins :

DOCTOR. El discurso ha sido como de tan buen teólogo, con que tengo por cierto quedará alentada la flaqueza que descubrió don Luis, por haberse de juntar algún tiempo con gente de tales colores. Con todo, quiero decirnos padece alguna excepción la generalidad de esa regla. Las veces que he aventurado mi vida en la mar, que no han sido pocas, con diferentes navíos y gentes de diversas naciones, he hallado algunas muy cristianas, y hombres de mucha bondad, verdad y llaneza.¹¹⁶²

Le portrait laudatif qui est proposé des marins est présenté comme une exception à laquelle est consacrée une digression conséquente qui débouche sur une ouverture sur

¹¹⁶⁰ On peut d'ailleurs rappeler que l'*alivio* VI peut lui aussi être inclus dans cette mécanique interne dans la mesure où, comme on l'a vu dans le premier chapitre de cette partie, l'on peut déceler également des liens entre le chapitre VI et le chapitre VII puisque la façon dont le *letrado* quitte Nuestra Señora del Hénar présente également des similitudes avec sa séparation avec l'ermite.

¹¹⁶¹ GOMEZ, 2015, n.17 p.49.

¹¹⁶² SFGDO, 2004, p.177.

le cas des galériens. Ces derniers, en revanche, ne suscitent pas chez le Docteur la même mansuétude que les marins. L'absence de compassion affichée à leur égard¹¹⁶³ par le personnage atteint son climax à travers le commentaire sur lequel se clôt leur évocation :

Es de reír ver suelen ser éstos los primeros de quien echan mano para el castigo, tan merecido sin más ocasión que haber inclinado la voluntad al recreo de tan horrenda vida. Si por algún modo puede ser lícito holgarse del mal ajeno, afirmo haberme alegrado mucho con los tristes espectáculos de semejantes bellacones.¹¹⁶⁴

La confrontation de la représentation des laboureurs et de la mise en accusation de la noblesse met en évidence la présence d'un système de renvois dans lequel discours moral et portraits se font écho. S'il s'agit là d'une des manifestations les plus évidentes de ce procédé, elle ne constitue nullement un cas isolé. Certains personnages font partie d'une même catégorie et par conséquent leurs portraits se répondent, se complètent. Ces portraits construits en parallèle sont mis au service de la dénonciation, ils illustrent la crise dont ils sont en quelque sorte les messagers. L'exemple des laboureurs et, dans une moindre mesure, celui des marins montrent bien que le discours sur le mérite ne passe pas exclusivement par la mise en accusation mais peut aussi se décliner à travers la comparaison. Ce phénomène est d'ailleurs également observable à travers les allusions à l'expérience italienne du personnage.

3-2. Une variante du discours sur le mérite : promotion de l'Italie et vision de l'Espagne

On dénombre trente-six occurrences du terme *Italia* dans *El Pasajero*. Sur ces trente-six mentions, un certain nombre se situe, de manière assez logique, dans l'exposé sur la présentation de l'Italie de l'*alivio* I. Il est remarquable que de nombreuses occurrences se trouvent dans des extraits où le personnage rend compte de son expérience italienne. Ces références sont réparties de manière assez équilibrée tout au long de l'œuvre puisque le seul chapitre où l'on n'en trouve aucune est le chapitre IX comme cela apparaît clairement dans le tableau ci-dessous. Parmi ces références, les

¹¹⁶³ Il est intéressant de constater que cette évocation sans complaisance du sort des galériens trouve elle aussi un écho dans une pensée du Docteur à l'issue du récit de Juan à travers l'allusion à la rame et la reprise lexicale du substantif connoté négativement *bellacón* : « —¡Quién —dije entre mí— aplicara a un **remo** los holgazanes cuartos deste **bellacón**, depravado por tantos caminos! », cf. SFGDO, 2004, p.301.

¹¹⁶⁴ SFGDO, 2004, p.179.

citaciones tirées des chapitres VI et VII (citations n°7 et n°8) jouissent d'un statut particulier. En effet, elles se distinguent de celles des autres extraits dans la mesure où elles viennent s'intégrer dans le récit autobiographique du Docteur. Il semblait néanmoins pertinent de les insérer dans cette partie consacrée aux éléments disséminés car elles ne figurent pas dans la partie consacrée à l'étape italienne de l'itinérance du Docteur mais bien dans celle où il est question de l'étape espagnole. Autrement dit, on peut considérer qu'elles font partie des éléments qu'il appartient au lecteur de reconstituer. Autre fait symptomatique par rapport à ces deux citations, toutes deux relèvent de phénomènes de mise en abyme, ce qui tend à accentuer la spécificité du statut dont elles disposent. L'évocation du Piémont et de l'Italie dans l'*alivio* VII est certes rapportée au niveau textuel par le Docteur mais la paternité de ces propos revient en réalité, sur le plan fictionnel, à Juan. De la même façon, les commentaires sur les affaires italiennes, intégrés dans une des répliques du Docteur, sont censés être tirés d'une conversation que celui-ci a eue par le passé avec le Duc d'Albuquerque.

	<i>Alivios</i>	Pages	Citaciones	Personnages
1	I	11	No es ésta la primera vez que salgo destes confines: ya tengo noticia de los de Italia;	Doctor
2	II	87	Confirma esta verdad también el uso de otras provincias, en particular, de Italia, donde al médico llaman excelencia y señoría al zapatero.	Doctor
3	III	114	Imprimiole; que en Italia es fácil dar a la emprenta cualquier escritura.	Doctor
4	IV	178	Grandemente me importó haber visto las estremas calamidades que allí se pasan, para el tiempo que en Italia administré justicia.	Doctor
5		179	Es indecible de cuánta consideración fuera pasar todos los que habían de ser jueces, siquiera una vez, en galeras, a Italia, o haber navegado algún tiempo en las españolas, para templar por instantes aquellas cuatro letras horribles, aquel tremendo término de <i>diez</i> .	Doctor
6	V	234	Fue notable industria la que se usó con un duque potentado de Italia para traerle a la memoria la penuria de trigo que padecían sus vasallos.	Doctor
7	VI	260	No hubo cosa particular de Italia que no se desmenuzase: razón de estado, de guerra, gobierno eclesiástico y seglar, administración de justicia y hacienda. Pintáronse las inclinaciones y disinios de extranjeros, su aversión o afición a España; las inteligencias y manejos de los grandes negocios en Roma, en Venecia, en Nápoles, en Sicilia y Milán.	Doctor

8	VII	278	—¿Voarcé —replicó— ha estado por ventura en Italia, y en particular en Piemonte?	Juan (Doctor)
9	VIII	337	Es admirable la razón de estado italiana, pues conserva a sus naturales, a manera de nortes, en puestos firmes.	Doctor
10		353	Los italianos observan esta orden con gran puntualidad. Levántanse bien de mañana y acuéstanse muy temprano.	Doctor
11	X	414	Lo mismo en Venecia y toda Italia, donde sus moradores raras veces alteran la costumbre antigua en ropas y viandas.	Doctor

Dès la première citation, la connaissance du milieu italien est posée comme acquise pour ce personnage, une connaissance que les autres extraits ne viennent pas démentir, bien au contraire. La lecture du tableau laisse, en effet, apparaître la présence d'éléments en rapport avec la vie quotidienne. Ceux-ci font d'ailleurs état des bons usages ou tout au moins des bonnes habitudes des Italiens (citations n°2, n°10, et n°11) et qui fonctionnent comme autant de gages de cette expérience déclarée dès les premières lignes de l'ouvrage. Il est tout aussi remarquable que la plupart des informations que le Docteur distille au cours de l'échange concernent la justice et les questions de gouvernement, des questions en toute conformité avec son statut de *letrado* et avec l'expérience qu'il a tirée de ce milieu lors de son séjour en Italie (citations n° 4, n°5, n°6 et n°9). Enfin, le monde littéraire et les facilités de publication pour les auteurs en Italie font eux-mêmes l'objet d'un commentaire à travers la citation n°3. Ces renseignements jouent indéniablement une fonction de légitimation de l'expérience italienne du personnage et de son passé d'écrivain. En ce sens, la mise en regard de ces différents extraits laisse entrevoir l'existence de plusieurs points communs qui s'inscrivent tous dans le processus de reconstruction d'un parcours personnel et individualisé. Le premier de ces mécanismes concerne l'emploi qui y est fait des différents temps verbaux. On en distingue deux dont l'emploi est clairement majoritaire : le passé simple mais surtout le présent de l'indicatif. Ces deux temps illustrent deux dimensions différentes de l'expérience du personnage. Le prétérit place résolument les passages concernés dans le domaine de l'action, du vécu (« imprimióle », « me importó », « en Italia administré justicia », « Fue notable industria la que se usó con un duque potentado de Italia », « No hubo cosa particular de Italia que no se desmenuzase »). Cette impression de vécu passe notamment par le verbe

administrar qui renvoie à une pratique explicite et avérée de la justice. En revanche, le présent l'indicatif (« **salgo** », « ya **tengo** noticia », « **Confirma** esta verdad », « **es** fácil », « **Es** admirable (...) **conserva** (...) », « **observan** » « **Levántanse** », « **acuéstanse** », « alteran ») sert à la formulation de savoirs qui sont le fruit de cette expérience. La plupart de ces présents, à l'exception des verbes *salir* et *tener* sont des présents de vérité générale qui peuvent même revêtir des accents gnomiques dans le cas des verbes *observar*, *levantarse* et *acostarse*. Mais au-delà de la fonction de caractérisation du personnage, ces indications ne prennent tout leur sens que dans la confrontation avec le *hic* et le *nunc* de l'interlocution puisque, comme le fait très pertinemment remarquer Jean-Marc Pelorson :

Dans la littérature profane, la politisation reste encore un processus timide, presque toujours enveloppé. Je voudrais en analyser trois manifestations, qui ne sont pas à proprement parler nouvelles par rapport à la tradition autochtone du XVI^e siècle, mais qui *redeviennent insistantes* et utilisent des *moyens de diffusion plus amples* : l'apparition d'attaques plus ou moins appuyées, contre des personnalités politiques de l'actualité, la tendance de certains passages de satire morale ou sociale à dresser des constats fragmentaires de carence et à suggérer des réformes partielles au niveau des institutions ; l'utilisation de la comparaison entre pays pour introduire une interrogation générale sur le devenir même de l'Espagne. (...) A une époque où le concept de « société » en son acception moderne n'était pas encore dégagé, où les représentations mentales peinaient à embrasser l'ensemble social, en dehors des conceptions « organicistes » et de leurs détours métaphoriques, c'est bien la comparaison entre les « nations » qui permettait le mieux à la satire de surmonter les vues parcellaires.¹¹⁶⁵

De fait, la plupart des citations qui viennent d'être commentées et plus particulièrement celles qui ont trait à des usages répandus en Italie se trouvent à proximité de quelque commentaire au monde non-italien dans lequel en filigrane apparaît l'Espagne. Il est d'ailleurs intéressant de constater que de façon presque systématique le commentaire qui porte sur l'Espagne est de nature négative alors que, à l'inverse, celui qui fait référence à l'Italie est positif. Par contraste, le portrait qui est dressé de l'Italie n'en paraît que plus dithyrambique encore. À ce titre, la mise en regard de quelques extraits laisse apparaître des éléments d'analyse intéressants :

¹¹⁶⁵ PELORSON, 1981, p.101-103. Sur ce point, quoique encore plus ancienne que le travail de Jean-Marc Pelorson sur la contestation de la société, l'étude d'Albert Mas sur la représentation des Turcs dans les textes espagnols du Siècle d'Or est particulièrement éclairante ; cf. MAS, 1967.

N°	Pages	Commentaires sur l'Italie	Commentaires sur le monde non-italien	Pages	N°
1	p.11	No es ésta la primera vez que salgo destes confines: ya tengo noticia de los de Italia;	Ahora juzgo madrastra la que me dio el ser.	p.11	5
2	p.337	Es admirable la razón de estado italiana, pues conserva a sus naturales, a manera de nortes, en puestos firmes.	Recelando, pues, no me consumiese tanta ponzoña, determiné salir de España, donde son poco estimados los documentos políticos. (...) Así, por vivir en parte donde es tan acertado el gobierno, pongo, como veis, mi intención por obra, pareciéndome imposible hallarme libre y lejos ya de tan odioso centro.	p.337	6
3	p.353	Los italianos observan esta orden con gran puntualidad. Levántanse bien de mañana y acuéstanse muy temprano	Admírame, cierto, ver la poca cuenta que hacen de sus vidas los que en las repúblicas son más estimados. Vos, aunque de menos importancia, ruégoos no los imitéis en esta parte. Tienen por especie de noble singularidad discurrir por las calles las noches enteras, cenando casi al amanecer, acostándose ya de día y levantándose a la tarde.	p.352	7
4	p.414	Lo mismo en Venecia y toda Italia, donde sus moradores raras veces alteran la costumbre antigua en ropas y viandas	Nosotros solamente no tenemos punto firme ni determinado, siendo en estas cosas tan diferentes los pareceres como los rostros. Gustara yo de que por las demostraciones externas se rastreara la interior prudencia y talento	p.414	8

A l'appui de ce qui vient d'être signalé, on fera remarquer l'usage des formes superlatives « con gran puntualidad » ou « de tan odioso centro » qui dans le cas de l'Italie visent à accentuer les points positifs et dans celui de l'Espagne, la caractérisation négative. De la même manière, on notera l'opposition entre « es admirable la razón de estado italiana » et « determiné salir de España, donde son poco estimados los documentos políticos ». En effet, la construction de ces deux propositions permet d'apprécier particulièrement bien l'opposition entre les deux pays puisqu'elles mobilisent, toutes les deux, exactement le même type d'éléments : une indication spatiale (« italiana » /VS/ « España »), une référence à un élément politique (« Razón de Estado /VS/ « los documentos políticos ») et enfin un jugement de valeur (« admirable » /VS/ « son tan poco estimados »). Il est intéressant de voir également comment, dans chacune des quatre citations en relation avec l'Espagne (citations n°5, n°6, n°7 et n°8), la présence de ce pays se matérialise textuellement. Outre la référence explicite à l'Espagne que comporte la citation n°6, les expressions « la que me dio el

ser », « en las repúblicas » et « nosotros » sont autant d'éléments qui attestent du changement de perspective. On repère aisément le glissement qui s'opère entre Espagne et Italie qui montrent une fois de plus la présence de deux pôles opposés. Or, on l'a vu, il s'agit de l'un des facteurs privilégiés pour assurer les transitions dans l'espace textuel et qui inscrit le texte dans une stratégie de l'« entre-deux ». On ne peut que souligner la rigueur de la construction de ces différents extraits, une rigueur qui est observable dans l'ensemble de l'œuvre. En effet, dans *El Pasajero*, la notion d'« entre-deux » semble venir se loger dans le moindre détail. L'« entre-deux » est placé au service du discours sur la prise en compte des mérites personnels de chacun, et ce, y compris dans des passages qui semblent n'avoir aucun lien, a priori, avec cette thématique. Ainsi, les exemples qui ont été analysés jusqu'à présent ont-ils essentiellement trait, que ce soit à travers l'évocation de la noblesse ou à travers la mise en regard Italie-Espagne, à la dimension sociétale de ce concept. Toutefois, au-delà des considérations plus purement sociétales, le concept de mérite trouve également son expression dans des développements consacrés à la littérature.

3-3. Au-delà du discours sociétal : littérature et mérite

L'interdépendance entre le concept de mérite et la thématique littéraire se cristallise plus particulièrement à travers un développement de l'*alivio* V. Le chapitre V débute par une nouvelle joute verbale entre le Docteur et don Luis qui s'exclame :

¿Cómo puede ser mala ocupación tan seguida de tan valientes ingenios? Oí decir haber cantado los doctos poetas antiguos todo género de cosas, todas ciencias y artes; ¿de qué sirve, pues, dar en perseguir a quien por tantas razones merece ser abrazada y defendida? Cuando no se hallara en su abono otro fundamento más que el de favorecerlas tantos príncipes y señores, ¿no era bastante para convencer al más obstinado?¹¹⁶⁶

Si les désaccords entre les deux hommes ne sont pas nouveaux, la coloration sociale dont se teinte la thématique littéraire marque dans le discours un glissement dont il convient d'analyser les mécanismes. Le raisonnement du jeune homme repose sur un syllogisme - au sens de « Raisonnement déductif formé de trois propositions, deux prémisses (la majeure et la mineure) et une conclusion, tel que la conclusion est déduite

¹¹⁶⁶ SFGDO, 2004, p.181-182.

du rapprochement de la majeure et de la mineure »¹¹⁶⁷ -, dont les différents termes pourraient être schématisés comme suit :

Prémisse A : les hommes de pouvoir favorisent la littérature

Prémisse B : les hommes de pouvoir ne favorisent que les activités dignes d'intérêt

Conclusion : la littérature est une activité digne d'intérêt.

L'argumentation développée par don Luis repose sur un amalgame entre grandeur sociale et grandeur intellectuelle. Mais c'est précisément là que se situe la faille dans le discours de don Luis que le Docteur met rapidement à mal. L'un des postulats qu'utilise le jeune homme n'est pas fondé. Don Luis part du principe que les hommes de pouvoir ont raison parce qu'ils sont nobles et pas parce que la rigueur de leur jugement est avérée. Cette brèche dans l'argumentation du jeune homme coïncide avec la problématique éminemment baroque de la confusion particulièrement récurrente chez Figueroa. L'erreur d'appréciation commise par le jeune homme est l'illustration d'une confusion du sens qu'il convient de remettre en ordre et qui rend le travail de mise en cohérence du discours d'autant plus nécessaire. Quoi qu'il en soit, la prégnance des rapports entre discours littéraire et discours sociétal dans *El Pasajero* transparaît à travers l'argumentation qui s'articule entre don Luis et le Docteur qui exprime ses griefs contre les puissants dans une intervention où débat littéraire et débat social sont en étroite relation :

Revient por decir rostro a rostro a alguno de los titulares febeos que es mal poeta, de floja elocución, de humildes concetos, de corta vena, áspero, ratero, afectado, y luego, mas que sea mártir de la verdad; mas que perezca por decirla. No niego derivarse tales defetos antes de sus colaterales y asistentes que de sus ingenios y capacidad. Porque como **nacidos y criados en grandezas, en elevaciones**, con dificultad pueden sus pensamientos caer en **humildades**; y más si se hallase cerca un áspero de condición, un difícil de contentar, con delgada imaginativa, con elegancia de palabras, con sutileza de concetos, y, sobre todo, con caudal de letras, que le hiciese quitar lo malo y poner lo bueno: realzar y subir de punto lo de menos alteza y superioridad.¹¹⁶⁸

Si dans l'extrait ci-dessus, les termes employés appartiennent, pour la plupart, au champ lexical de la littérature, les expressions « nacidos y criados en grandezas », de même que les substantifs « elevaciones » et « humildades » vont basculer le texte dans des considérations de lignée qui relèvent davantage du domaine sociétal. Mais, le

¹¹⁶⁷ Cf. TLFi : Trésor de la langue Française informatisé, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

¹¹⁶⁸ SFGDO, 2004, p.183.

changement d'opinion qu'affiche le personnage est en cohérence totale avec certains principes édictés dans l'œuvre. Le Docteur, conformément aux théories qu'il défend, évolue au gré de ses échanges avec don Luis et c'est pour cela qu'il se rend aux arguments de ce dernier, sur certains points, au moins : c'est en écoutant les compositions de son interlocuteur qu'il finit par adopter le même point de vue que le jeune homme. Le Docteur se rend en partie aux arguments de son interlocuteur car celui-ci réunit les compétences pour devenir un homme de lettres. En ce sens, il s'adapte au modèle de mérite préconisé par le Docteur. Le seul point sur lequel le Docteur ne revienne pas est la *comedia* ; ce rejet persistant du modèle théâtral lopesque est lui-même en conformité avec les principes qui sont défendus dans la préceptive littéraire qu'enserrent les chapitres II et III. Dans les leçons de littérature dictées par le Docteur, la *comedia* ne constitue pas un genre littéraire qui mérite d'être pratiqué ; en ce sens, le Docteur, comme il le pointe lui-même au cours de l'une de ses interventions, ne saurait inviter son interlocuteur à s'y adonner :

Vos solo habéis podido hacermé reincidir, obligándome con el vínculo de amistad a pacificarme con ella. Así, considerando vuestro talento, **no sólo tengo por ocupación loable la de escribir tal vez, sino que me parece os corre obligación de soltar casi jamás la pluma.** No por eso dejo de confirmar de nuevo convenir escusar la continuación de componer comedias, **por las causas que apunté arriba**, y también porque vuestro estilo excede en alteza al común scénico, que es forzoso quedar ratero cuando más se pretendiere remontar.¹¹⁶⁹

La citation ci-dessus apporte indéniablement la preuve de ce qui vient d'être développé. En effet, le protagonisme conféré au personnage de don Luis et sa responsabilité dans le changement d'opinion du Docteur sont perceptibles à travers l'emploi de l'expression « vos solo », placée stratégiquement en tête d'énoncé. De la même manière, l'utilisation qui est faite de la proposition de cause « por las causas que apunté arriba » est particulièrement révélatrice. Le Docteur ne saurait revenir sur son conseil dans la mesure où celui-ci repose non seulement sur une solide assise théorique mais aussi sur le mérite ou le talent de don Luis. De fait, les allusions aux compétences de don Luis viennent encadrer le raisonnement développé par le Docteur. L'agencement même de l'extrait ci-dessus est tout à fait symptomatique. La proposition circonstancielle de cause « considerando vuestro talento » occupe la première place dans la construction de l'énoncé du Docteur ; les aptitudes de son interlocuteurs, son « talento », sont la base de son raisonnement à l'instar de la notion de mérite qui, on le

¹¹⁶⁹ SFGDO, 2004, p.119.

sait, est la base de sa pensée et de son système de valeurs. Ce concept de mérite réapparaît d'ailleurs quelques lignes plus bas à travers une autre proposition de cause « y también porque vuestro estilo excede en alteza al común scénico », utilisée cette fois pour étoffer son argumentation contre la *comedia*. Il est d'ailleurs tout aussi remarquable que dans cette deuxième partie de son raisonnement, l'élément qui se trouve en position initiale dans la phrase soit précisément le rejet de la *comedia*. En effet, la nécessité de rejeter ce type de compositions théâtrales est posée d'emblée ; les justifications ne viennent qu'ensuite. (cf. « No por eso dejo de confirmar de nuevo convenir **escusar la continuación de componer comedias**, por las causas que apunté arriba, y también porque vuestro estilo excede en alteza al común scénico, que es forzoso quedar ratero cuando más se pretendiere remontar »).

A la différence de ce qui vient d'être analysé dans l'extrait précédent, le rejet massif et sans nuance que le Docteur affiche jusque là à l'égard de la littérature ne résulte pas d'un raisonnement. Ce rejet est le fruit de son expérience passée, d'une expérience malheureuse de surcroît :

Tal vez llegaron a mi noticia ajenos disgustos, y pesome de que mi sencillez diese motivo a desabrimientos. **Resolvime**, por evitarlos, de decir bien de todo, de no cansarme en censuras y de recuperar, si pudiese, el perdido nombre de letor benévolo. Con todo, no me faltaban quebraderos de cabeza, ya con extravagantes comedias, ya con fragmentos diarios. **Convínome**, últimamente, hacer una declaración juratoria como aborrecía con extremo todo género de poesía. Vituperábala en las conversaciones; procuraba escurecer su resplandor, y con semejantes **artificios** quedé libre y absuelto de la culpa y pena que me daba y merecía.¹¹⁷⁰

Le récit du Docteur mobilise une série de verbes qui mettent en évidence la rapidité d'enchaînement des événements, une rapidité qui passe notamment par l'utilisation massive du prétérit simple. Parmi ces verbes, deux formes verbales sont plus particulièrement révélatrices, « resolvime » et « convínome ». Les sèmes rattachés au verbe *resolver* ne disent pas la réflexion mais plutôt une décision rapide :

RESOLVER (...) en Castellano, significa recoger y reducir lo dicho por muchas palabras, a la determinación de pocas, en que se afirman y determinan¹¹⁷¹

Un constat analogue peut être dressé à propos du verbe *convenir* dont la racine latine renvoie à un accord posé comme acquis, à une convention et non à un processus

¹¹⁷⁰ SFGDO, 2004, p.118-119.

¹¹⁷¹ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.10.

de réflexion¹¹⁷². Il ressort donc bien de la confrontation entre ces deux extraits que l'intervention du Docteur repose sur une combinaison de connaissances théoriques et/ou livresques et d'expérience. C'est précisément l'association de ces deux domaines de connaissance qui expliquent les nuances apportées à son discours qui évolue d'un rejet en bloc de la littérature vers le rejet exclusif de la *comedia*. Or, sa rencontre avec ses interlocuteurs et plus particulièrement les échanges qu'il a eus avec don Luis lui ont permis de modérer son propos. Le motif du passage se décline à différents niveaux. Cet extrait donne également à voir une évolution temporelle entre passé et moment présent qui se prolonge, dans les lignes suivantes, par l'entremise d'une légère projection vers le futur. En effet, le Docteur évoque aussi son projet de déclamer ses compositions poétiques lors de leurs arrêts à venir :

En confirmación desta advertencia, y de las veras con que la **forma** la voluntad, **quiero**, las veces que como ahora **sestearemos** en las posadas, comunicaros también algunos de los versos que como primicias de mi corto ingenio **ofrecí** a las Musas en mis verdes años.¹¹⁷³

Les indices de cette projection dans le futur figuraient déjà en germe dans l'invitation faite à don Luis de continuer à s'adonner à l'écriture (*cf.* « me parece os corre obligación de soltar casi jamás la pluma »), mais aussi dans la réaffirmation de la nécessité d'abandonner les *comedias* (*cf.* « escusar la continuación de componer comedias »). En une intervention seulement, le Docteur envisage donc bel et bien toutes les strates de l'axe temporel : celles-ci se retrouvent, de fait, réunies dans l'extrait ci-dessus où sont mobilisés le prétérit, le présent de l'indicatif et le futur à travers les formes verbales « ofrecí », « forma », « quiero », et « sestearemos » respectivement.

En ce sens, *El Pasajero* présente une nette évolution par rapport à la tradition du genre dialogué dont il s'abreuve dans la mesure où l'une des questions qui fait débat, celle de la littérature, est résolue avant la conclusion de l'œuvre. Ainsi qu'on l'a déjà signalé¹¹⁷⁴, la thématique littéraire réapparaît d'ailleurs au début du chapitre V :

DOCTOR (...) Sólo de versos querríades tratar siempre. **Ya os significué al principio** no ser esta materia de ganancia ni reputación; y apenas da lugar un oído al **advertimiento**, cuando se abre el otro para excluirle de la memoria. (...) ¹¹⁷⁵

¹¹⁷² GAFFIOT, 2000, p.424 : « convenio, conveni, conventum, convenire: (...) 3. Convenir à plusieurs, être l'objet d'un accord, d'une convention. » À ce propos, il est d'ailleurs remarquable que ce verbe apparaisse, sous sa forme impersonnelle *convenit*, sous l'acceptation « il y a accord ».

¹¹⁷³ SFGDO, 2004, p.181.

¹¹⁷⁴ *Cf. Supra*, Troisième partie, chapitre II « Vers un entre-deux littéraire et sociétal », « 3-3. Au-delà du discours sociétal : littérature et mérite », p. 407 et ss.

¹¹⁷⁵ SFGDO, 2004, p.181.

Cette intervention semble, à première vue, en contradiction totale avec les encouragements formulés plus haut par le Docteur. En réalité, le propos du Docteur ne présente aucune incohérence : les concepts de « ganancia » et de « reputación » continuent bel et bien de poser problème entre les interlocuteurs. L'emploi de ces deux termes montre que le discours ne relève plus du domaine de la préceptive. Il ne s'agit plus de montrer quelles sont les règles qu'il convient de suivre ou non. Un glissement s'opère dans la mesure où ces vocables ont trait à la perception de l'homme de lettres par la société. La littérature est donc également envisagée du point de vue sociétal dans l'*alivio* V. Or, ce basculement joue une fonction déterminante dans la structuration du discours. En effet, dans les dernières pages de ce cinquième chapitre, un nouveau glissement va s'opérer, dans le sens inverse cette fois-ci, depuis la littérature jusqu'à la société¹¹⁷⁶. A la demande de don Luis, la thématique littéraire est réintroduite à travers la déclamation de deux compositions poétiques écrites respectivement par le jeune homme et par le Docteur. Mais, en réalité, les commentaires enthousiastes du Maître à leur propos vont servir de transition vers une autre phase de l'échange :

DOCTOR. (...) ¿Para qué son menester entre cuerdos más artificios de hablar para ser creídos que el término llano de *sí o no*? Entre turcos no se hallan juramentos, ni más caballerías que el modo simple de afirmar o negar.

DON LUIS. ¡Bueno es querernos confundir con el ejemplo de unos perrazos, faltos de fe, de verdad, de amor; de cuyo tiránico gobierno apenas están seguras vidas y haciendas; donde campean las maldades, donde triunfan los vicios y todo es confusión, injusticia, violencia!¹¹⁷⁷

Avec cette intervention, le cœur du débat se déplace à nouveau vers des considérations sociétales et plus particulièrement vers une critique du comportement de la noblesse. Encore une fois, par un minutieux système de renvois, un glissement s'effectue donc vers une nouvelle phase de l'échange mais qui mobilise des questions qui avaient déjà été soulevées dans les premières répliques de ce même chapitre :

DOCTOR. ¿Cómo es eso? ¿De forma, que sacáis por consecuencia ser justo no la aborrezca **yo**, porque la aman **los titulados**? ¿Por ventura son **ellos** los legisladores generales del gusto y de los actos del entendimiento?¹¹⁷⁸

¹¹⁷⁶ Il s'agit encore là d'un mécanisme fédérateur dont on a pu déjà apprécier la fonction à travers l'exemple du glissement entre amour et poésie. Cf. *Supra*, Troisième partie, chapitre I, « B. Une discontinuité orchestrée », « 3. Les mécanismes de glissement au service de la continuité », « 3.2. Des glissements en cascade », p. 374 et ss.

¹¹⁷⁷ SFGDO, 2004, p.214.

¹¹⁷⁸ SFGDO, 2004, p.182.

Ce commentaire exaspéré du Docteur vient en réponse à l'amalgame malheureux que fait don Luis entre grandeur sociétale et grandeur intellectuelle que l'on a déjà commenté. Les interrogations rhétoriques formulées par le Docteur répondent une fois de plus à une construction minutieuse sous-tendue par une opposition. Une nette volonté de se distinguer des « titulados » se dégage de cet extrait, une volonté qui se manifeste notamment par l'utilisation du pronom « ellos » employés en opposition avec le « yo » du locuteur. Il est évident que la présence de ce pronom est subsidiaire dans la mesure où la forme verbale « son » permet à elle seule d'identifier le sujet. L'emploi du « ellos », communément à l'usage, traduit donc ici une recherche d'insistance et d'accentuation. De la même manière, cette citation permet d'observer le basculement de la littérature vers des considérations plus ancrées dans un débat sociétal à travers les deux occurrences du pronom Complément d'Objet Direct « la » qui vient remplacer *poesía* et les termes « titulados » et « legisladores » qui font glisser l'échange de la littérature vers la société. En effet, ces deux derniers termes sont des titres qui renvoient davantage à l'organisation sociale.

Les différents mécanismes qui viennent d'être étudiés permettent d'observer comment, en dépit d'une apparente désorganisation, la construction du texte suit un schéma particulièrement méticuleux. Par des mouvements de basculement, des transitions sont indéniablement assurées entre les différentes thématiques traitées dans l'espace textuel. Toutefois, il apparaît qu'un élément garantit toujours la cohérence de l'ensemble : le mérite que l'on retrouve dans tous les replis du texte et qui va de pair avec la teneur globalement critique de l'œuvre. Cette critique est d'ailleurs relayée par les différents locuteurs mais aussi par les différents tableaux de mœurs qui sont dressés dans *El Pasajero* qui configurent un discours polyphonique.

B. < Entre-deux > ... ou plus : vers un discours polyphonique ?

À l'instar de ce qui a déjà pu être observé à propos des ponts et des mécanismes de glissement d'une thématique à l'autre, le discours critique semble prendre dans *El Pasajero* un caractère polyphonique. En effet, la critique d'un même phénomène est prise en charge par plusieurs voix qui relaient un même discours. L'identification d'un tel procédé n'est pas immédiate là encore car la plupart des éléments ne sont pas

forcément circonscrits dans un seul chapitre. On assiste donc à une défragmentation du discours qui passe par ces différentes voix. En ce sens, il ne semble pas excessif d'affirmer une fois de plus le caractère *pasajero* du texte figuéroen qui permet de passer d'un tableau de mœurs à un autre, d'un portrait à un autre.

1. VISION PRISMATIQUE D'UNE PROBLÉMATIQUE COMMUNE

Dans le discours éminemment critique relayé par différents intermédiaires, c'est bel et bien le texte de *El Pasajero* qui constitue un élément fédérateur et qui configure un ensemble harmonieux. *El Pasajero* fonctionne à la manière d'un prisme, dans la mesure où l'espace textuel donne à voir plusieurs facettes d'une même thématique. Jusqu'à présent, les exemples étudiés ont mis essentiellement en évidence une cohérence entre les différentes interventions d'un même locuteur. Mais *El Pasajero* n'est pas dénué d'exemples où les connexions viennent s'instaurer entre les interventions de plusieurs personnages. En ce sens, l'une des répliques qui incombe au Docteur dans l'*alivio* IX dans un développement consacré aux mauvais payeurs en apporte la preuve :

En diferentes ocasiones **he visto a más de un señor huir el cuerpo** al sastre, al **platero**, al bordador y a otros, **que esperan su salida en la antesala.**¹¹⁷⁹

Dans l'énumération de professions citées en exemple par le Docteur, le terme « platero » mérite plus particulièrement qu'on s'y arrête dans la mesure où il entre en résonnance avec le parcours de l'un des deux locuteurs mineurs, Isidro. En effet, ce dernier est orfèvre comme il le rappelle lui-même¹¹⁸⁰:

Sabrán, señores, que mi ocupación es de orífice y lapidario, platero por otro nombre; que confunde por instantes estos términos el hablar común.¹¹⁸¹

Cette précision apportée se situe d'ailleurs dans une réplique stratégique puisque c'est la première fois que le jeune homme prend la parole ainsi que le personnage s'attache à le signaler :

¹¹⁷⁹ SFGDO, 2004, p.367.

¹¹⁸⁰ Ainsi qu'on l'a vu, dès l'introduction, la voix extérieure à l'interlocution évoque à deux reprises la profession du jeune homme : tout d'abord, « El tercero, dado al arte orificio, pasaba a Milán, donde cierto pariente de pluma, por su muerte, le había dejado hacienda. » (SFGDO, 2004, p.9), puis, quelques lignes plus loin, « No padecía menor sentimiento el orífice, por robarse a las tiernas caricias de mujer honesta, en lo más reciente de sus bodas, y a las visitas de agradables parientes y vecinos », (SFGDO, 2004, p.10).

¹¹⁸¹ SFGDO, 2004, p.18.

ISIDRO. Sólo este punto me podía obligar a romper el largo silencio.¹¹⁸²

Or, Isidro va précisément entreprendre quelques lignes plus bas une narration dans laquelle il rend compte de l'escroquerie dont il a été victime en des termes qui rappellent considérablement le tableau décrit par le Docteur au chapitre IX :

Esperale al salir, proponiendo mi queja. Escusose, y despidiome con palabras menos corteses que las pasadas, por estar ya ejecutoriado el pleito de la joya, sobre que tenía adquirida pacífica posesión. Vime desesperado. **Frecuenté sin fruto la posada del genovés.**¹¹⁸³

La proposition « Esperale al salir » trouve indéniablement un écho dans celle prononcée par le Docteur « que esperan su salida en la antesala ». Dans cette même réplique, le complément circonstanciel « en la antesala » constitue, à n'en point douter, une réminiscence de « la posada del genovés » évoquée par le jeune homme. Le même constat peut d'ailleurs être dressé à propos des propositions « he visto a más de un señor huir el cuerpo » et « Frecuenté sin fruto » qui incombent respectivement au Docteur et à Isidro. Ce dernier incarne, de toute évidence, le point de vue de la victime tandis que le Docteur introduit celui du témoin (*cf.* « he visto »). De plus, l'intervention prise en charge par le Docteur dans l'avant-dernier chapitre présente également les événements selon la perspective du noble qui dupe l'artisan :

La primer cosa que preguntan, antes de ponerse herreruelo y espada, es quién aguarda allá fuera, para salir por puerta diferente y dejar burlados a los que solicitan la cobranza de su hacienda. Su común respuesta, cuando se hallan con demasía apretados, es que ya dieron orden al contador para que se les haga **libranza; como si ésta fuese de consideración faltando dinero.**¹¹⁸⁴

Et là encore, le lecteur ne peut que constater les ressemblances que cette intervention présente avec le récit du jeune orfèvre qui passe notamment par l'utilisation commune du substantif « libranza » :

Últimamente, ofreció **libranza** para que dentro de un mes pagase sin falta la cantidad cierto genovés entretenido en la mayordomía de su estado. Resistí. Multiplicó ruegos y, en fin, fue forzoso condescender con su voluntad.¹¹⁸⁵

Mais par-delà ce réemploi évident, la proposition circonstancielle de manière « como si ésta fuese de consideración faltando dinero » peut indubitablement être

¹¹⁸² SFGDO, 2004, p.18.

¹¹⁸³ SFGDO, 2004, p.19.

¹¹⁸⁴ SFGDO, 2004, p.367.

¹¹⁸⁵ SFGDO, 2004, p.18.

rapprochée de la réponse éloquente que fournit le Génois à Isidro quand celui-ci cherche à obtenir son paiement :

“En éstos (dijo) fre caro, non puedo dar a vuestra mercé un cuatrino.”¹¹⁸⁶

Outre les convergences qui existent entre les deux interventions de l’orfèvre et du Docteur, cette vision plurielle se décline également à travers le commentaire que fait le Maître à l’issue du récit d’Isidro :

Ojalá consistiera el daño solo en vuestro particular! Esto, amigo, es **un átomo respeto del profundo océano de negocios en que están engolfados**, de que les resultan indecibles aprovechamientos. Sin dudas deben ser lícitos, pues se sufren; mas no es buena consecuencia que tal vez un aprieto obliga a grandes menoscabos.¹¹⁸⁷

La remarque du Maître quant au caractère répandu de tels récits se voit, de fait, confirmée par les dires du Docteur qui avoue avoir assisté à de telles scènes « en diferentes ocasiones ». D’ailleurs, là où dans son récit, l’orfèvre livre une expérience personnelle, le Docteur distille une connaissance sur un phénomène présenté comme généralisé dont on avait déjà les indices dans l’intervention du Maître. Ce passage de l’expérience à la théorie transparaît d’ailleurs dans les traits stylistiques qui caractérisent chacun des deux extraits. Le récit d’Isidro se définit par son abondance de marques de la première personne et une utilisation massive des temps du passé, cette narration constituant une forme embryonnaire d’analepse. En revanche, la portée générale et théorique de l’intervention du Docteur est perçue plus particulièrement dans le recours au présent de vérité générale et dans des verbes qui disent l’essence comme le verbe *ser*. Le lexique même que ce personnage emploie atteste de la teneur généralisante de son discours comme on peut notamment l’observer dans le groupe nominal « su común respuesta »¹¹⁸⁸. De la même manière, l’emploi de la troisième personne du pluriel, dans l’exposé théorique, contribue à accentuer cette sensation. Enfin, l’énumération de professions victimes des exactions des mauvais payeurs « al sastre, al platero, al bordador y a otros » remplit une fonction analogue : l’emploi de l’indéfini « otros » s’avère particulièrement éloquent dans la mesure où le propos du Docteur ne consiste pas à offrir un exemple précis et individualisé mais est susceptible de s’appliquer à différents artisans.

¹¹⁸⁶ SFGDO, 2004, p.19.

¹¹⁸⁷ SFGDO, 2004, p.20.

¹¹⁸⁸ Pour la citation complète, cf. *Supra*. p. 415.

En dépit de l'indéniable gageure didactique de *El Pasajero*, l'éloignement évident entre exemple et théorie, dans le cas qui vient d'être analysé, apporte une touche d'originalité à une stratégie d'écriture aussi répandue que celle de l'*exemplum*. La critique des mauvais payeurs est ainsi relayée par trois personnages différents dans l'espace textuel. Mais le texte figueroen offre bien d'autres exemples de ce phénomène notamment à travers le discours sur la corruption, entendu comme un pendant au discours sur la Justice.

2. LA CRITIQUE DE LA JUSTICE A L'AUNE DE DIFFERENTS POINTS DE VUE

La Justice fait partie des thématiques amplement développée dans *El Pasajero* à l'instar de la littérature et de l'amour. Cette question figure déjà dans *Plaza Universal* où elle est notamment développée dans le *Discurso XII* qui est consacré aux *Abogados, Procuradores, Protectores, Solicitadores, y pleiteantes*. Elle revient également dans *Varias Noticias* ou dans *Pusílipo* en particulier à travers la critique des « abogado, escribano, juez » qui forment une triade récurrente de la littérature de l'époque :

Algunos atribuyen las dilaciones de lo criminal, a la multitud de facinerosos. Muchos son los presos, así desta ciudad, como de otras partes, por ser sus Tribunales ordinarios, y de apelación. Despáchanse cada día no muchos, respeto de los que se podrían, y cada día entran muchos, para no salir en algunos años.

Que esto proceda por culpa de Escribanos, Abogados, y Procuradores, no tiene duda. De mala gana unos y otros remiten el provecho, que les resulta de tan largos términos. Así, dilatan las causas todo lo que pueden; y pueden mucho, con notables daños de las partes.¹¹⁸⁹

De fait, Liñán y Verdugo offre lui-même un exemple des exactions perpétrées par certains représentants de la Justice peu scrupuleux à travers la *novela sexta* de *Guía y Avisos de Forasteros que llegan a la Corte* :

Bien se os echa de ver –respondió el que se lo había preguntado– pues habiendo mandado poner su majestad tan rigurosas penas para los que vinieren a pleitos a esta Corte y no se registraren en el Mequetrefe, os entrábades sin hacer caso de quebrantar esta nueva pragmática y ley, por lo cual, además de haber incurrido en doce mil maravedís para la Cámara, habréis de estar treinta días preso.¹¹⁹⁰

On ne saurait bien évidemment voir en Figueroa un chantre de la mise en accusation des représentants de la Justice. Quevedo propose d'ailleurs lui-aussi une

¹¹⁸⁹ SUAREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.68.

¹¹⁹⁰ LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.112.

constellation de personnages qui appartiennent à ce groupe de la société ainsi que le signale Lia Schwartz lorsqu'elle écrit :

Letrados, jueces, abogados, escribanos, ministros de la justicia son, pues, todos condenados y habitan en las sucesivas visiones del infierno quevedesco. Todos ellos engañan con una apariencia exterior de idoneidad y competencia que oculta sus malévolas intenciones. Para ser letrado, en consecuencia, basta asumir una máscara de hombre sabio, tener una imponente biblioteca y citar autoridades jurídicas que correspondan a la vestimenta simbólica de la profesión¹¹⁹¹.

La littérature auriséculaire offre donc de multiples témoignages d'une représentation somme toute assez négative de la Justice et de ses membres. De fait, le propos ici n'est précisément pas de signaler quelque originalité thématique dans l'espace textuel figuéroen mais plutôt de montrer que Figueroa s'approprie une fois encore une caractérisation topique en mettant en œuvre certaines pratiques d'écriture spécifique. Car il ne faut pas négliger que chez Figueroa, un peu comme dans le *Quichotte* d'ailleurs¹¹⁹², ce n'est pas tant ce qui est donné à voir au lecteur qui compte que la manière dont les différents éléments lui sont donnés à voir.

2-1. Continuité du traitement de la Justice

La prégnance de la thématique judiciaire n'a rien de surprenant compte tenu de la caractérisation du locuteur qui constitue la voix dominante de l'interaction et qui jouit d'un passé de Juge aux Armées ainsi que le découvre le lecteur à travers son récit autobiographique et plus particulièrement dans le récit de ses retrouvailles avec Juan. La thématique de la Justice fait son apparition assez tôt dans l'espace textuel par l'entremise d'une intervention du Maître dans les dernières pages de l'*alivio* I :

Por el consiguiente, es importantísima al que administrare justicia la prudencia, guía y madre de todo lo bueno, y derecha razón de las cosas agibles, siendo general en todos la necesidad de la ajena.¹¹⁹³

Outre cette première allusion, cette thématique est abordée de manière assez homogène tout au long de l'œuvre où elle figure aussi bien dans des excursus érudits que dans différentes narrations. Il semble d'ailleurs nécessaire de faire remarquer à ce propos que si une exigence de brièveté semble présider dans le traitement global des

¹¹⁹¹ SCHWARTZ, 1986 [en ligne].

¹¹⁹² De fait, cette thématique de la Justice figure également dans les aventures de don Quichotte notamment à travers ses déconvenues avec la Santa Hermandad au chapitre XLVII de la première partie.

¹¹⁹³ SFGDO, 2004, p.41.

thématiques abordées dans *El Pasajero*, celle-ci n'exclut pas une forme d'exhaustivité. En effet, la Justice est envisagée comme concept à défendre et donne lieu à des développements plus théoriques ou tout au moins plus érudits :

“Hoy (dice Pedro Blesense) el oficio de los jueces consiste sólo en confundir leyes, en fomentar litigios, en romper conciertos, en inventar dilaciones, en oprimir verdades, en favorecer mentiras, en seguir su ganancia, en vender la equidad y en acumular engaños, dobleces, malicias”¹¹⁹⁴.

Mais elle est aussi envisagée à travers ses représentants et la caractérisation des lieux où celle-ci est censée s'appliquer comme la prison dont le texte donne, de fait, une vision très négative. Le texte de *El Pasajero* comporte de multiples exemples qui attestent de ce phénomène. Ainsi dans l'*alivio* VI y trouve-t-on deux développements consacrés à cet aspect. Le premier fait partie d'une narration intercalée, sur laquelle on reviendra plus en détails ultérieurement, et l'autre se situe dans une intervention du Maître :

Citation n°1 :

El triste anduvo buscando donde poder reclinar el cansado cuerpo, con la fatiga del día pasado, y no lo pudo hallar. Temía tenderse en el suelo, por las sabandijas de que abunda todo aquel territorio. En suma, vio arrimado a. una parte el potro, con que la tarde antes habían dado tormento a cierto delincuente. Eligióle por cama, estendiéndose sobre él lo mejor que pudo. Considérese qué descanso hallaría en su rigor el pobre afligido.¹¹⁹⁵

Citation n°2 :

No hay hecho de tanta injuria como el de una cárcel indebida, por tener más parte de pena que de custodia. Todas las plagas de Egipto, todas las penas del infierno se cifran en aquel asqueroso albergue, donde se hallan corrompidos casi todos los elementos. Abunda la tierra de sabandijas, el aire de mal olor y de mal sabor el agua. Apenas hay quien ejercite allí acto de piedad. Cuesta los ojos el recado, el billete. Pues ¿qué si el preso no tiene familia y le es forzoso dormir en ropa del carcelero? ¡Qué hedionda, qué cara! Por un colchón sobre el suelo, dos reales todas las noches. La compañía me digan que se puede apetecer: junta de incorregibles, mezcla de facinerosos, turba de bergantes, desalmados, blasfemos, sin modo, sin discreción, sin cristiandad.¹¹⁹⁶

À noter que ce discours sur la pénibilité de l'enfermement est d'ailleurs relayé, par le Docteur qui apporte, lui aussi, des informations complémentaires à ce sujet :

¡Oh, cuántas veces quedan **sin debida pena** grandes insultos y maldades, por impedir el medio poderoso la ejecución de justicia! Hállase el mundo, sin duda, depravadísimo; redes de araña son las cárceles para los

¹¹⁹⁴ SFGDO, 2004, p.229.

¹¹⁹⁵ SFGDO, 2004, p.230-231.

¹¹⁹⁶ SFGDO, 2004, p.258.

más facinerosos, como tengan favor. Las estrechas prisiones, los calabozos y malos tratamientos, parece quedaron solamente en pie para los desvalidos miserables, moscas, al fin, vilísimas.¹¹⁹⁷

Il est remarquable que la parenté entre ces deux extraits, outre leur parenté thématique, vient s'insinuer de manière plus diffuse dans le rapprochement évident qui peut être effectué entre les expressions « una cárcel indebida » et « sin debida pena ». En effet, ces deux citations posent indéniablement, au-delà de la Justice, le problème de la mise en application de la peine. Hormis les indications qui sont fournies dans le deuxième extrait sur les conditions de réclusion pénibles que supportent les prisonniers, le développement du Docteur situé dans l'*alivio* IX met aussi en exergue l'existence d'une Justice à deux vitesses¹¹⁹⁸. Cette question, on le verra, est, de fait, inaugurée dans les différents récits à thématique judiciaire que l'on trouve au chapitre VI. Certaines allusions relatives à la Justice restent assez anecdotiques comme celle du *boticario poeta* ou celle encore de l'étudiant qui conseille le Maître avant son départ pour Alcalá :

Citation n°1 :

Desvergonzose ya tanto, que osaba dar sus proverbios a los ministros de justicia.¹¹⁹⁹

Citation n°2 :

Conviene en estas salidas ir sobremanera bien puesto; porque en los vivos aires se traban obstinadas pependencias, de quien resultan nocturnos hurgonazos, que en un punto envían a cenar con Cristo al más orgulloso. Son comunes las resistencias que se hacen a las justicias, y así, en este particular, en diciendo "Aquí de los nuestros", no hay sino acudir como un águila, *cum armis et fustibus*, venga lo que viniere.¹²⁰⁰

Les altercations entre étudiants et membres de la Justice devaient, de fait, être assez courantes à l'époque¹²⁰¹. De la même manière, au chapitre IV, le commentaire « en Italia administré Justicia »¹²⁰² émis par le Docteur participe essentiellement de l'élaboration de son passé. Enfin au chapitre VIII, l'allusion à Ambrosio et César,

¹¹⁹⁷ SFGDO, 2004, p.376.

¹¹⁹⁸ Cette thématique de la Justice à deux vitesses trouvera quelques années plus tard un écho indéniable sous la plume de La Fontaine, à travers la fable des *Animaux malades de la Peste* et ses deux vers conclusifs : « Selon que vous serez puissant ou misérable/ Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir. »

¹¹⁹⁹ SFGDO, 2004, p.112.

¹²⁰⁰ SFGDO, 2004, p.112.

¹²⁰¹ Les auteurs de *El siglo de Frai Luis de León* y font d'ailleurs allusion : « Asimismo, la actitud burlesca podía extenderse hasta alcanzar a las propias autoridades académicas e incluso a las civiles, como el robo de espadas a la ronda nocturna del corregidor o el riesgo de orines y aderezos sobre el alguacil de la ciudad »; Universidad de Salamanca, 1991, p.68.

¹²⁰² SFGDO, 2004, p.112.

coïncide avec l'une des multiples marques d'érudition qu'enserme le texte de Figueroa¹²⁰³.

Le traitement de la Justice dans les chapitres V et VII jouit, en revanche, d'une présence nettement plus massive. Outre le fait qu'il assure une cohérence thématique sous-jacente, il est également représentatif de certaines stratégies dont on a signalé la présence quand il a été question de l'Italie notamment et que l'on perçoit bien dans l'une des interventions du Maître :

MAESTRO. Admirado me dejáis con esa relación. ¿Es posible se halle entre **bárbaros tan acertado gobierno, tan grande cumplimiento de justicia, tan loable modo de distribuir premios?** (...) Maravíllome de como no quedan **confundidos** los pueblos católicos que llegan a tener noticia deste modo de gobernar, tan contrario del que se suele suponer en **sujetos tan bárbaros, tan inexorables, tan atroces.** (...), ¿a quién no deja pasmado, a quién no hace salir de sí?¹²⁰⁴

Ainsi, l'évocation élogieuse de l'Italie s'accompagne-t-elle dans le cas de la Justice d'une mise en comparaison avec le modèle turc. Cette deuxième déclinaison de la mise en regard repose sur des mécanismes similaires à ceux identifiés dans le traitement de la thématique italienne dans la mesure où l'évocation des usages turcs prend tout son sens dans l'éclairage qu'elle suppose par rapport à la situation espagnole à ceci près que, dans le cas turc, une dimension religieuse vient évidemment s'ajouter et dont on perçoit la prégnance à travers la référence aux « pueblos católicos ». Le caractère surprenant de cet état de fait transparait bien dans l'utilisation de trois termes appartenant au champ lexical de la surprise (« admirado », « maravíllome » et « pasmado »). L'étonnement mis ainsi en évidence dans le discours du Maître provient du décalage entre l'évocation élogieuse des procédés mis en application par les Turcs et la caractérisation négative qui est faite de ce peuple par ailleurs. Ce décalage se matérialise, sur le plan textuel, par l'utilisation commune de formes superlatives : « tan acertado gobierno, tan grande cumplimiento de justicia, tan loable modo de distribuir premios » /VS/ « sujetos tan bárbaros, tan inexorables, tan atroces ». Dans la harangue du Maître, le participe passé « confundidos » joue une fonction décisive dans la mesure

¹²⁰³ SFGDO, 2004, p.350-351. « Llegó en este inter el día que se celebraba la fiesta del santísimo nacimiento del Salvador, y queriendo César ir a la iglesia, no para entrar con autoridad, sino para que públicamente vieran todos su penitencia, y para pedir al divino Ambrosio absolución de sus graves excesos, le salió a recibir el santo, y conocida su verdadera contrición y humildad, le absolvió de la culpa. Obligole antes a una nueva ley, y fue, que cuando pronunciasse alguna sentencia de muerte contra cualquiera, la suspendiese por treinta días, para que en este espacio considerase si era dada con ira y furor, o por razón de justicia. Si fuese de ira, la revocase luego; si de justicia, la mandase ejecutar, por la conservación de tan alta virtud, que gobierna el mundo.»

¹²⁰⁴ SFGDO, 2004, p.216-217.

où, par son entremise, le thème éminemment baroque de la confusion refait son apparition dans l'espace textuel¹²⁰⁵.

Il semble d'ailleurs légitime d'affirmer que cette présence de la confusion ne s'interrompt pas là et trouve son prolongement dans les différentes narrations qui traitent de la Justice au chapitre suivant, réaffirmant ainsi l'indéniable continuité sous-jacente entre les différentes sections. En effet, le chapitre VI, on le sait, offre une place de choix à la thématique de la Justice. On peut d'ailleurs identifier deux mouvements au sein de l'*alivio* VI puisque les premières pages de cette section sont constituées, pour l'essentiel, d'un exposé érudit auquel succèdent différentes narrations où la Justice, on le verra, est mise à mal. En ce sens, un autre excursus situé au chapitre IX coïncide avec le message véhiculé dans les narrations :

Quedará, según esto, condenado todo género de resistencia contra la justicia, pues de hacerla resultan solamente oprobrios, gastos, penas. ¿Hállase cosa tan indigna como obligar a que ponga las manos en una persona noble el desecho y escoria de las ciudades, que son los corchetes y otros agarradores?¹²⁰⁶

Ce n'est donc pas la Justice en elle-même qui est mauvaise –cela va sans dire– mais bien certains de ses représentants dont le Docteur offre précisément une représentation très négative dans la série de conseils qu'il formule au chapitre IX. Le tableau qui est dressé, à travers les différentes narrations, justifie pleinement le conseil exprimé par le Docteur quant à la nécessité de se défier des représentants de la Justice. L'agencement des différents éléments en rapport avec la thématique judiciaire mérite, en ce sens, d'être signalé. En premier lieu, sont introduites dans le texte de *El Pasajero* des remarques assez générales et des connaissances qui relèvent davantage d'une forme d'érudition. Viennent ensuite les expériences passées qui sont regroupées dans l'un des centres de narrativité de l'œuvre, le chapitre VI. La formulation de conseils tirés de ce vécu rapporté, pour l'essentiel par le Docteur, aux autres voyageurs, intervient dans les derniers chapitres inscrivant la fin du texte dans un propos plus pragmatique. Pour étayer cette théorie, il convient donc de revenir sur les quatre narrations qui sont proposées dans le chapitre VI :

- 1) L'homme en concubinage avec une défunte (p.230-231)
- 2) L'algarade avec la vendeuse de pêches (p.236-239)

¹²⁰⁵ Le remaniement du topique de la confusion sera étudié à la fin de cette étude. Cf. *Infra*, Troisième partie, chapitre, III, « C. *El Pasajero* : une œuvre littéraire de l'« entre-deux » », « 1. Le passage vers de nouvelles formules littéraires », « 1.1 Réélaboration des topiques », p. 461-463.

¹²⁰⁶ SFGDO, 2004, p.370.

3) L'altercation avec le muletier (p.254-260)¹²⁰⁷

4) La querelle avec le *letrado* (p.262-264)

Trois de ces narrations (les narrations 2, 3 et 4 en l'occurrence) viennent s'insérer dans le récit autobiographique du Docteur alors que la première d'entre elles fonctionne davantage comme un *exemplum* qui vient apporter la preuve par l'expérience du développement auquel se livre le *letrado* quelques lignes plus haut :

El carcelero, el procurador, el solicitante, el escribiente, y, sobre todo, el abogado, escribano y juez, alanzos de mayor cuantía. Adviértase qué tal puede quedar quien pasa por tantos colmillos, quien es chupado de tantas sanguijuelas: sin sangre al fin, sin sustancia, sin vida. Quiero poner aquí un reciente suceso, que, a no ser testigos de su tenor los ojos, careciera de posibilidad el darle crédito, para que dé se infiera mejor la intención y celo que suelen tener algunos jueces modernos.¹²⁰⁸

La confrontation de ces différents récits ouvre des perspectives très intéressantes dans la mesure où dans chacun d'entre eux, la Justice présente des failles. Les personnages qui interviennent dans les narrations n°1 et n°3 font l'objet d'accusations infondées alors que dans les récits n°2 et n°4, un amalgame est fait entre Justice et Vengeance. Dans l'ensemble de ces cas, on peut légitimement parler de confusion dans la mesure où les scènes décrites montrent un usage dévoyé de la Justice.

2-2. Entre justice et injustice

Le caractère ubuesque de la première narration est immédiatement perceptible dans le titre que lui donne Carmen Hernández Valcárcel dans l'une de ses études : « *el hombre amancebado con una fallecida* », soit « l'homme en concubinage avec une défunte »¹²⁰⁹. Ce titre est, en réalité, une reprise d'une formule employée par deux fois dans le récit du Docteur pour se référer au chef d'accusation qui pèse sur le tailleur :

Citation n°1 :

Con aquel endiosamiento que suele tener un juez mozo (que no era viejo éste), le fue haciendo preguntas, enderezadas al examen de su conciencia. Qué oficio tenía, quién era aquella mujer, y si era su hija aquella criatura. Fue respondiendo a todo como convenía, y, sobre todo, confesó ser padre de la muchacha. Díjosele si era también hija de su mujer; declaró que

¹²⁰⁷ À noter que les six pages ne sont pas consacrées dans leur totalité au récit de son emprisonnement qui est interrompu à deux reprises par l'insertion de différentes digressions –l'évocation de Nuestra Señora del Henar et deux contes en l'occurrence-. Ces détours sont d'ailleurs pointés dans certaines interventions prises en charge par les interlocuteurs du Docteur et notamment par le Maître qui demande à ce que le Docteur reprenne le cours de son histoire.

¹²⁰⁸ SFGDO, 2004, p.230.

¹²⁰⁹ HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, 2002.

de otra persona, difunta tres años había. **Esto bastó para** decirle que se vistiese y para enviarle a la cárcel con **título de amancebado con la fallecida.**¹²¹⁰

Citation n°2 :

Contábamelo **atónito** de que, **a título de amancebado con la muerta** tres años había, le hubiesen dado **tan esquisita molestia.**¹²¹¹

Outre l'intérêt de la reprise de cette formule grâce à laquelle l'anecdote semble s'ouvrir et se fermer sur elle-même, ces deux citations mettent en évidence le décalage entre l'objet de l'accusation et le caractère disproportionné des mesures prises à l'égard du tailleur. (cf. « esto bastó para » et « atónito » /VS/ « tan esquisita molestia »). De la même manière, on ne peut négliger l'étymologie même du terme « título », qui dérive du latin *titulus*, *-i*. Dans son acception figurée, celui-ci exprime le prétexte allégué et par conséquent, le caractère fallacieux de l'argumentation avancée.

Enfin, suite à son altercation avec un muletier, le Docteur ne doit son salut qu'à l'intervention d'un tiers. Le premier à intercéder en sa faveur fait partie de ses connaissances. Néanmoins, bien que cet homme apporte les preuves de l'innocence du Docteur, la résolution de l'affaire n'intervient que plus tard :

Con esto se descubrió la maraña y yo quedé absuelto de la confusión y dudas en que andaba vagando la imaginación, por inquirir la causa de mi deteniimiento. Contéle lo sucedido en el mesón, dando, para mayor evidencia, las señas de mi trajinante, que cabalmente concordaban con su original. Fue volando el amigo a referir por estenso al juez lo sucedido y contado; mas no consiguió su buena intención el deseado fruto. Proponía dificultades cuanto al crédito.¹²¹²

Plus exactement, le Docteur n'est absous qu'à partir du moment où le duc d'Albuquerque lui apporte son concours :

Deseoso de verme, vino el caballero a la cárcel, donde, tras varias cortesías, tras muchas honras, no sólo alcanzó del corregidor **soltura sin costas**, sino también, del modo que era lícito a sus pocos años, reprehendió el exceso, y amenazó con que el Duque su padre le castigaria. **Apenas fue la prisión de un hora**; mas mi defensor, antes de ir a la posada, me llevó a palacio.¹²¹³

La thématique de la Justice est donc étroitement liée au thème de la confusion et du renversement des valeurs puisque le personnage du Docteur échappe à la Justice, à

¹²¹⁰ SFGDO, 2004, p.230.

¹²¹¹ SFGDO, 2004, p.231.

¹²¹² SFGDO, 2004, p.259.

¹²¹³ SFGDO, 2004, p.260.

deux reprises, alors qu'il est coupable. Inversement, il ne s'en sort que de justesse y compris quand son innocence est démontrée. C'est un phénomène qu'on observe d'ailleurs aussi dans le premier récit puisque, comme on va le voir, la Justice n'est pas appliquée non plus dans son cas. De fait, d'indéniables connexions se dessinent entre le récit de l'emprisonnement à Cuéllar et celui du tailleur accusé de concubinage. Le Duc d'Albuquerque obtient la libération du Docteur sans aucun frais (*cf* « *soltura sin costas* ») alors que le tailleur n'est libéré qu'une fois que son épouse a versé de l'argent pour obtenir sa libération. Justice et Corruption sont donc en étroite relation dans le discours du Docteur :

Hubo concierto, y con unas señas vomitó la triste mujer ocho ducados, que se aplicaron al fisco de las costas, sin haberse escrito letra, más que la de un mandamiento de *salga, o suelten*.¹²¹⁴

Toutefois, il convient certainement de nuancer un peu la portée de ce parallèle du fait de la durée d'emprisonnement du Docteur qui est libéré au bout d'une heure, comme lui-même le signale à ses interlocuteurs, ainsi qu'on a pu l'observer dans la citation introduite plus haut. Une durée nettement moindre que celle à laquelle se voit exposé le tailleur :

Llegó el día, que era de domingo, víspera de otra fiesta en quien no había visita. Apenas se comenzó a angustiar el corazón del preso, considerando había de quedar, por lo menos, condenado en dos días de cárcel, cuando le socorrió un neblí famoso.¹²¹⁵

Les deux jours d'enfermement sont certes liés avant tout à des raisons circonstanciées. Il n'en est pas moins vrai que le tailleur passe davantage de temps en prison que le Docteur, dont la narration pleine d'emphase revêt un caractère quelque peu disproportionné au regard du court séjour que le personnage a effectué en cellule.

Les deux récits qui viennent d'être étudiés ont pour caractéristique commune de donner à voir deux cas différents dans lesquels la Justice n'est pas respectée ou tarde à se voir appliquée. En effet, aussi bien le Docteur que le tailleur, sont emprisonnés à tort. *El Pasajero* donne donc à voir, à travers le récit de leurs mésaventures, ce que l'on pourrait assimiler, de manière anachronique, à des erreurs judiciaires. De fait, la Justice n'est pas véritablement rendue dans aucune de ces deux anecdotes puisque les deux personnages ne doivent leur salut qu'à des solutions qui ne relèvent en rien de la Justice.

¹²¹⁴ SFGDO, 2004, p.231.

¹²¹⁵ SFGDO, 2004, p.231.

Pour le Docteur, la libération ne tient qu'à l'intercession d'un puissant. Pour l'artisan, c'est une autre puissance qui est en jeu, celle de l'argent. A travers ce deuxième cas, Figueroa propose en quelque sorte une formule avant la lettre des célèbres vers de Quevedo, « Poderoso caballero es don Dinero ». Le caractère polyphonique du discours sur la Justice est complété, chez Figueroa, par deux autres récits où la Justice se trouve, à double titre, compromise.

2-3. Quand la Justice devient vengeance

Les récits n°2 et n°4 que nous avons intitulés l'algarade avec la vendeuse de pêches et la querelle avec le *letrado* par commodité viennent compléter le discours sur la Justice. Il serait probablement plus opportun de parler d'absence de Justice puisque dans un cas comme dans l'autre, le personnage parvient à s'échapper sans avoir eu à répondre de ses actes. Le Docteur n'est pas identifié en tant qu'agresseur de la vendeuse qui lui a vendu des fruits de piètre qualité et il parvient à prendre la fuite après l'échauffourée qui l'avait opposé à un *letrado* qui s'était montré fort discourtois au cours d'une *tertulia* :

El último año de Corte en Valladolid, estando una mañana en el que llamaban Palacio el Viejo, donde asistían los Consejos, ya pasada la hora de salir, nos quedamos hablando en la plazuela que tiene enfrente a San Quirce cinco o seis de una misma profesión, parte de quien pretendientes, parte abogados. Introdujose, no sé cómo, en la rueda la plática de lo que se debía tener por mejor.¹²¹⁶

On peut identifier quelques ressemblances entre les deux anecdotes, notamment dans la réaction qu'affichent les victimes après avoir été blessées :

Citation n°1 : réaction de la vendeuse de pêches

Antes de levantarse, comenzó a clamar: “¡Justicia, que me han muerto! ¡Justicia!”¹²¹⁷

Citation n°2 : réaction du *letrado*

Quisiera horadarle otra vez siquiera alguna parte de su bestial cuerpo; mas al primer envión se tendió como un atún, diciendo: “Soy muerto”.¹²¹⁸

¹²¹⁶ SFGDO, 2004, p.262.

¹²¹⁷ SFGDO, 2004, p.238.

¹²¹⁸ SFGDO, 2004, p.264.

Le processus de déshumanisation auquel ces deux personnages annexes sont soumis permet aussi d'instaurer des connexions entre les deux personnages : la vendeuse est tour à tour désignée par les expressions « tortuga veloz », « espárrago », « hongazo de muladar » et « habada con muletas » ; le *letrado* qu'affronte le Docteur à proximité de San Quirce est, quant à lui, comparé à un thon, métaphore qui trouve d'ailleurs un prolongement dans l'expression « su bestial cuerpo ». De la même manière, dans chacun des deux récits, le Docteur cherche à trouver une justification à ses actes : le manque de respect dont a fait preuve la vendeuse à son égard, et celui qu'a manifesté le *letrado* envers les participants à la conversation. Il se pose en quelque sorte en justicier et en défenseur de ses compagnons :

Su término riguroso y el perdido respeto a los **méritos** y canas
destos señores me obligan a responder cuando ellos callan.¹²¹⁹

A l'instar de l'attitude de don Luis qui semblait plus condamnable que celle de Juan, celle du « letradón » fait l'objet d'une critique plus virulente que l'affront perpétré par la vendeuse de pêches dans la mesure où son intervention constitue une remise en cause du mérite de ses interlocuteurs. L'importance attachée à ce concept dans le discours du Docteur justifie, sur le plan idéologique, la vigueur de sa réaction. Il est d'ailleurs intéressant de faire remarquer que son intervention constitue une véritable plaidoirie. On peut notamment¹²²⁰ le percevoir dans la conclusion de sa harangue :

Por tanto, así como al caballero que da en facineroso se vio tal vez
arrancarle del pecho el hábito, así también al letrado insuficiente y torpe se
le debería quitar capa y gorra de cabeza y hombros, como a quien
injustamente posee las insignias de tan honrosa facultad cual es la
jurisprudencia.¹²²¹

Cette utilisation de la rhétorique est de fait commune aux deux anecdotes puisque le Docteur entend mobiliser des artifices langagiers similaires pour obtenir de beaux fruits de la vendeuse :

Juzgué convenía valerme de alguna retórica para que se me diesen
buenos. Entré con la runfla de “Reina mía, por sus ojos que me dé una libra
de melocotones muy de su mano; que son para una necesidad, y páguese de
lo que quisiere”; y al decir esto, hice la ofrenda de dos reales.¹²²²

¹²¹⁹ SFGDO, 2004, p.263.

¹²²⁰ L'utilisation de nombreux éléments qui sont également employés dans les divers exposés plus érudits ou moraux qu'enserme l'œuvre. C'est plus particulièrement vrai pour l'utilisation du présent de vérité générale que l'on retrouve, dans cet extrait, dans des formes verbales telles que « es », « ignora », « débese », etc.

¹²²¹ SFGDO, 2004, p.264.

¹²²² SFGDO, 2004, p.236.

L'usage inapproprié de la rhétorique explique le résultat malheureux de son entreprise. Le but de la rhétorique est de servir une intention louable, pas de satisfaire la gourmandise. De plus, dans l'idéologie de l'époque, le beau langage ne peut s'adresser qu'à un « auditoire adapté » : au-delà de la confusion de l'intention, il y a donc une confusion du destinataire puisque le Docteur s'adresse à une vendeuse. Dans un cas comme un autre, la vengeance se déroule en deux temps. Dans un premier temps, le Docteur se tait face à l'agressivité de la vendeuse puis se cache pour ourdir sa vengeance qui se concrétise dans une agression physique. Dans celui du *letrado*, la réponse se situe d'abord au niveau verbal puis elle atteint son paroxysme dans une autre manifestation de violence physique. La confusion, dans ces deux épisodes, se manifeste dans le discours du docteur qui confond vengeance et justice dans la mesure où ces deux récits semblent proposer des variantes d'une Loi du Talion *sui generis*. Cet amalgame offre une nouvelle illustration de l'écriture de l'« entre-deux » qui atteint son paroxysme dans les textes de ces deux extraits notamment à travers une autre opposition fondamentale entre lâcheté et courage :

Abrasábame la cólera por embestir; mas deteníame saber suelen ocultarse por entre aquellos cajones ciertas sabandijas que al improviso envainan un jifero en el estómago del más confiado.¹²²³

La peur prend le pas sur la colère dans les faits rapportés mais aussi dans l'espace textuel puisque la concision de la première partie de la phrase se voit contrebalancée par l'allusion très détaillée aux blessures que ces femmes ont la réputation d'infliger aux malheureux qui ont la mauvaise idée de s'opposer à elles. La lâcheté, associée à l'orgueil que le personnage manifeste par ailleurs dans cet extrait, va être aussi le moteur de sa vengeance. La lâcheté est, d'ailleurs, également perceptible jusque dans l'exécution de sa revanche puisque le personnage opte pour une vindicte dissimulée tout en posant sa vengeance comme inéluctable :

Pues quedar sin venganza era imposible en mi condición. Juzgué, según esto, convenía disimular por entonces; y así, recibiendo el trueco y los malos melocotones, anduve entreteniéndome, y, como buen halcón, haciendo puntas, hasta que llegase ocasión de agarrar mi garza.¹²²⁴

Cette forme de lâcheté trouve, de plus, un prolongement dans l'anecdote du « letradón », ainsi que le surnomme le narrateur lui-même, dans la dissimulation et la

¹²²³ SFGDO, 2004, p.237.

¹²²⁴ SFGDO, 2004, p.237.

fuite du Docteur, après avoir commis son méfait, dont le premier réflexe consiste précisément à évaluer la distance qui le sépare de San Quirce où il entend se réfugier :

Escombraron los compañeros el círculo, veloces como flechas
disparadas, midiendo yo con gentil talante lo que había desde allí a
San Quirce.¹²²⁵

Quoi qu'il en soit, à travers ces deux anecdotes, l'expérience semble donc invalider le discours sur la Justice dans la mesure où ses méfaits restent impunis. Mais au fond, ces narrations illustrent deux options irrecevables et proposent deux variantes de vengeance personnelle : la première est dissimulée puisque le jeune homme raconte avec moult détails comment il assouvit sa vengeance une fois la nuit tombée ; l'autre, en revanche, se produit au grand jour mais le Docteur se soustrait à la loi avec la complicité d'un homme d'Eglise¹²²⁶. C'est précisément la confrontation de ces deux expériences éthiquement non acceptables qui permet au Docteur de tirer une leçon : en l'occurrence, ne pas céder à la violence. Outre le fait d'apporter des contre exemples par rapport au discours érudit, ces anecdotes constituent un enrichissement non négligeable par rapport à la tradition de l'*escarmiento*. L'enseignement ici est le fruit d'une expérience comprise et assimilée : c'est le personnage qui évolue. Il n'a jamais à payer les conséquences de ses égarements et ne subit aucun revers à la suite de ses erreurs. En ce sens, ces extraits semblent offrir une variante positive de l'*escarmiento*. Il ressort donc de l'étude qui vient d'être menée que la thématique de la Justice est traitée selon une perspective autre dans chacun de ces deux récits puisqu'y sont mises en scène des vengeances qui ne sont jamais punies.

Le traitement de la Justice est assuré par un discours polyphonique puisqu'on en trouve un écho à travers quatre narrations où les personnages peuvent assumer aussi bien la fonction de victime que de bourreau. La disposition des différents matériaux littéraires en rapport avec la thématique judiciaire configure donc, une fois encore, une évolution, un glissement entre les multiples facettes d'une même thématique. En ce sens, elle réaffirme le statut de lieu de passage du texte figuéroen qui est l'espace propice à l'utilisation conjointe de ces différents matériaux et des idées qu'ils enserrent. La suite de ce travail se propose d'ailleurs de montrer qu'au-delà des extraits qui viennent d'être pointés et où la présence de la thématique judiciaire est évidente, le

¹²²⁵ SFGDO, 2004, p.264.

¹²²⁶ Cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 1. Déguisement et accessoires », « 1-2. Le déguisement », p. 314.

traitement de la Justice peut également venir s'insinuer dans des extraits qui ne sont pas directement en prise avec elle. Ce phénomène va précisément être étudié à travers le récit de Juan qui en offre une déclinaison intéressante.

3. LA JUSTICE : UNE THEMATIQUE TRAITEE EN SOUS-MAIN

Dans les quatre narrations précédentes, les personnages mis en scène étaient tour à tour bourreaux ou victimes de la Justice. Dans le cas du récit de Juan, c'est un troisième cas de figure qui est donné à voir au lecteur. Si le récit de Juan participe indéniablement lui aussi de la vision prismatique de la Justice proposée dans *El Pasajero*, un premier élément mérite d'être souligné à propos des rapports que cette thématique entretient avec la narration de Juan. Cet élément se situe précisément en dehors du chapitre VII puisqu'il se trouve au chapitre suivant. Il s'agit d'un commentaire émis par le Docteur qui, à la suite d'un excursus où il fait l'éloge de la charité, apporte quelque nuance et s'exclame :

Hállanse ciertos picarones con falso título de pobres, a quien las justicias debrían poner en galeras.¹²²⁷

L'emploi du terme « pícaro » tout comme celui de l'expression « con falso título de pobres » convoquent indéniablement la figure de Juan qui multiplie les stratagèmes au cours du récit de son itinérance de Juan pour assurer sa subsistance, et ce, sans avoir à fournir trop d'efforts¹²²⁸. Le substantif « pícaro » jouit d'une résonance toute particulière dans la mesure où il est employé par trois fois dans le récit de Juan et dans des extraits où les interlocuteurs du Docteur commentent son récit : plus précisément, il s'agit de deux occurrences de « pícaros » et d'une occurrence de sa forme superlative « picarón ». L'appel à une action de la Justice formulé par le Docteur suscite quelques remarques. Cette injonction entre indéniablement en résonance avec la dernière réplique prononcée par ce personnage à propos de Juan et sur laquelle se clôt le chapitre VII :

DOCTOR. Finalmente, partí de la venta, de quien a pocos pasos lejos, reconcí pesaba más de lo ordinario la alforja. Hice que la mirase el mozo, y halló dentro medio queso —alabado de mí por famoso en la mesa—

¹²²⁷ SFGDO, 2004, p.343.

¹²²⁸ Ce commentaire à première vue anodin ouvre pourtant des champs interprétatifs intéressants dans la mesure où il offre un exemple des liens multiples qu'il est possible d'identifier entre les différents passages qui constituent l'œuvre. On peut aussi y voir une réminiscence de l'excursus consacrés plus tôt aux galériens. Cet appel à la vigilance face aux faux pauvres convoque, qui plus est, tout un pan de la littérature espagnole de l'époque et notamment le *Amparo de pobres* de Cristóbal Herrera.

, una gallina en pluma, doce huevos en forma de pedernales, y otro conejuelo como el comido a medio día. Estimé el cuidado del hombre, por haber puesto callando en aquel lugar parte de lo mucho que, también callando, habría quitado de semejantes. **¡Ved qué forma de poderle castigar, aunque viniera a mis manos!**

En suma, las dádivas obligan mucho, y hasta los más facinerosos adquieren por su medio las amistades de los más severos y terribles.¹²²⁹

Plusieurs éléments méritent d'être soulignés dans ce passage. Tout d'abord, l'effet d'attente sur lequel il repose. Cette réplique du Docteur est détachée textuellement du reste du récit. Elle est construite de façon à ce que le lecteur tarde à découvrir le contenu de ce qu'a déposé Juan dans le sac. Enfin et surtout, la fin de ce passage entre en résonance avec d'autres passages de l'*alivio* VII. En effet, l'exclamation « ¡Ved qué forma de poderle castigar, aunque viniera a mis manos! » fait écho à plusieurs passages du récit de Juan. Ainsi, celui-ci, juste après avoir reconnu le Docteur, s'était-il exclamé :

—¡Tate, tate! —respondió, dándose una palmada en la frente—, ya he caído en el chiste al misterio. A fe de soldado que ha sido voarcé mi auditor. Acabe: ¿no conoce a Juan, mosquetero en la compañía de don Manuel Manrique? ¡Oh, que sea en buena fe bienvenido a esta su casa! ¿De dónde bueno, y cómo así? No se acuerda que siempre que le vía decía a mis camaradas: **“Veis allí el que nos ha de juzgar”**?¹²³⁰

Les interventions des deux personnages présentent donc des similitudes car elles commencent par le verbe *ver* qui sert, dans les deux cas, à introduire la thématique du jugement à travers l'emploi des verbes « castigar » et « juzgar » respectivement. L'évocation d'un jugement éventuel avait déjà été abordée par Juan dans un autre extrait :

De propósito he querido descubrirle mis flaquezas, porque si otras veces se viere juez, no sea tan escrupuloso como solía.¹²³¹

Dans cet extrait, la présence de l'expression « de propósito » en tête de l'énoncé met en relief le caractère prémédité de la démarche de Juan qui espère s'attirer la bienveillance ou tout au moins la compréhension de son interlocuteur. Mais l'on peut également établir un parallèle entre l'exclamation du Docteur et les réactions indignées des compagnons de route de ce dernier qui s'insurgent du comportement de Juan et qui s'étonnent aussi de la clémence dont le Docteur a fait preuve à son égard. Si le Maître se montre somme toute assez compréhensif adoptant de la sorte un comportement

¹²²⁹ SFGDO, 2004, p.304.

¹²³⁰ SFGDO, 2004, p.278.

¹²³¹ SFGDO, 2004, p.301.

conforme à son statut d'homme d'Eglise, l'intervention de don Luis, on l'a dit, est plus sévère¹²³². On dresse aisément le même constat au sujet d'Isidro qui met explicitement le Docteur en accusation dès les premiers mots de sa réplique :

ISIDRO. **Culpa grande** tuvistes en no hacer pernil de tres maderos a vuestro agasajador y querido Juan cuando le tuvistes debajo de vuestra jurisdicción. Hubiérase con una lazada¹²³³ escusado tantos males como de contino cometería el ruin proceder del picarón. Mas ¿de qué sirve condenar tanto el deste pobrete, bueno por agradecido, cuando no por otra cosa?¹²³⁴

L'évocation de la bienveillance de Juan envers le Docteur présente aussi bien dans la dernière réplique de l'*alivio* VII que dans les expressions « agasajador » et « querido Juan » vient donc en quelque sorte justifier la mansuétude dont fait preuve le Docteur à son égard. Il faut sans doute prendre cette diligence de l'aubergiste comme une tentative de corruption à laquelle Juan lui-même reconnaît être habitué conformément à la caractérisation folklorique du *ventero cuadrillero*¹²³⁵. Une telle interprétation est certes tentante au regard de l'emploi réitéré du possessif « mi » devant Juan qui est, de plus, souvent accompagné de « querido » ou de « amigo », *etc.* De telles tournures suggèrent certes une forme d'intimité entre les deux hommes mais celle-ci peut sembler suspecte. En effet, Juan manifeste la même familiarité lorsqu'il évoque « mi veinticuatro », qui dès lors, fait basculer leur relation à la fois dans une certaine familiarité mais aussi dans une forme de connivence. On ne saurait se prononcer sur les intentions supposées de Juan, mais sa marque de bienveillance est indubitablement le dernier élément par lequel la présence de Juan se manifeste dans l'espace textuel. À ce propos, le discours de principe du Docteur entre en contradiction avec les actes qu'il décrit, un phénomène qui avait déjà été observé par rapport à la Justice et à la mesure. Cette contradiction entre les actes et les positions de principe constitue d'ailleurs une

¹²³² SFGDO, 2004, p.301 : « No hay cosa que más desee como topar en Sierra Morena una sarta destes pícaros, dirigidos al marítimo servicio de su Majestad. Consérvalos indignamente el favor, sin poder por esta causa averiguarse con ellos las justicias ».

¹²³³ Du point de vue sociologique, l'utilisation du terme « lazada » employé par Isidro mérite d'être signalée d'autant que, quelques pages plus haut, le vocable « lazo » figurait déjà dans une intervention du Docteur (*cf.* SFGDO, 2004, p.302). Ces deux substantifs renvoient explicitement à la pendaison qui était, on le sait, l'un des châtiments susceptibles d'être infligés aux soldats qui commettaient des exactions. En 1623, Figueroa condamna lui-même à la pendaison cinq hommes alors qu'il officiait, à nouveau, comme Juge aux Armées à Lecce, une petite ville italienne située à proximité de Naples ; *cf.* CRAWFORD, [1911], 2005, p.74. Bien évidemment, la rédaction de *El Pasajero* étant antérieure à ces événements, on ne saurait voir dans cette allusion à la pendaison quelque substrat autobiographique.

¹²³⁴ SFGDO, 2004, p.303.

¹²³⁵ *Cf. Supra*, Première partie, chapitre II, « C. 3. Le personnage de Juan : intertexte folklorique et intertexte picaresque », p.106 et ss.

nouvelle marque de la discontinuité dont on a déjà étudié la présence et la prégnance dans le texte figuéroen¹²³⁶. Exploitant un réseau analogique qui assure la cohérence de l'œuvre, l'intervention d'Isidro entre en résonance avec la réaction outragée éprouvée par le Docteur dans un premier temps :

- ¡Quién —**dije entre mí**— aplicara a un remo los holgazanes cuartos deste bellacón, depravado por tantos caminos! ¿Es posible que con tan grande seguridad y holganza viva este troglodita desollando cristianos, sin Dios, sin ley, sin justicia? ¿Cuadrillero y perseguido de ladrones el mismo Caco? **¡Oh, quién le tuviera un hora bajo de su jurisdicción, para que con pronto lazo pagara crímenes tan enormes!**¹²³⁷

Compte tenu de la richesse du lexique figuéroen, la reprise de l'expression « tener bajo su jurisdicción » est trop évidente pour ne pas révéler une intentionnalité : de fait, il est remarquable que la condamnation du Docteur ne soit pas exprimée explicitement au moment de l'entretien avec Juan comme le laisse sous-entendre le « dije entre mí » qui montre bien que le Docteur a conservé cette pensée secrète et ne la formule que devant ses camarades de route. La mise en accusation dont fait l'objet Juan passe davantage pour une position de principe visant à apaiser le mécontentement de ses interlocuteurs.

Les différents éléments dont on vient de signaler la présence ne manquent pas d'éveiller une forme de méfiance de la part du lecteur à l'égard des propos tenus par le Docteur. En effet, celui-ci en acceptant les présents dont le gratifie l'ancien soldat, devient le complice tacite des exactions de son compagnon. A travers l'évocation de la relation entre le Docteur et Juan, c'est une forme de corruption qui est mise en évidence à travers un système de renvois qui vient, une fois de plus, structurer le texte. Cette image de la corruption fait écho à la mise en accusation à laquelle se livre le personnage du Docteur à propos des représentants de la Justice corrompus, une catégorie dont il fait lui aussi de toute évidence partie. En ce sens, il se refuse à ternir son rôle de représentant de la Justice en fermant les yeux sur les égarements que ce dernier commet. Pourtant, c'est là un rôle auquel il manifeste son attachement de manière réitérée au cours de l'échange. Le comportement que manifeste le personnage du Docteur semble aux antipodes des interventions dans lesquelles il exprime son attachement à la Justice. Dès lors, il semble légitime d'affirmer que même si elle ne constitue pas la thématique

¹²³⁶ Cf. *Supra*, Troisième partie, chapitre I « Entre discontinuité et continuité », p.337 et ss.

¹²³⁷ SFGDO, 2004, p.302.

centrale du récit de Juan, la Justice affleure subrepticement dans un riche discours travesti et polyfacétique.

Au-delà de son indéniable bigarrure formelle et thématique, *El Pasajero* est une œuvre qui répond à une construction interne minutieuse, dans laquelle les notions d'« entre-deux » et de discontinu jouent une fonction réellement structurante et participent précisément de la continuité et de la cohérence de l'ensemble. L'un des facteurs qui contribuent indéniablement à cette continuité est le déploiement de la thématique du mérite qui revient de façon presque obsessionnelle dans les propos des locuteurs, et plus particulièrement dans ceux du Docteur. Sans être l'apanage de Suárez de Figueroa, cette problématique ne jouissait pas forcément d'une large diffusion au XVII^e siècle. Toutefois, son utilisation massive dans l'espace textuel figuéroen favorise indiscutablement l'harmonie de l'ensemble. Par l'entremise de cette notion de mérite, réflexion littéraire et réflexion sociétale se répondent et se complètent. Dans *El Pasajero*, ces questions sont intimement liées comme dans un ruban de Möbius. Le texte met en œuvre, en ce sens, une écriture de la crise qui passe par la dénonciation des faux-semblants et de l'absence de prise en compte des mérites et des compétences de chacun. Dans ce processus de mise en accusation, le discours sur l'Italie mais aussi celui sur les Turcs donnent à voir, par contraste, les griefs qui sont adressés à l'Espagne. Car dans l'espace textuel figuéroen, ce qui se dessine en arrière-plan est tout aussi important, si ce n'est plus, que ce qui est immédiatement observable. Ce phénomène permet de percevoir les différentes voix qui se manifestent dans le texte figuéroen, comme on a pu l'observer notamment à travers le traitement de la Justice qui traverse le texte de *El Pasajero*. L'ensemble de ces caractéristiques repose bel et bien sur une écriture de l'« entre-deux » dont il appartient d'étudier, dès à présent, les mécanismes.

CHAPITRE III- L'ÉCRITURE DE L'« ENTRE-DEUX »

La première partie de cette étude a permis de mettre en évidence comment le texte figuéroen en exploitant la labilité des frontières entre les sources et les influences s'inscrit dans un « entre-deux » générique. Dans le deuxième grand volet de ce travail, un intérêt tout particulier a été porté au traitement du cadre spatio-temporel mais aussi aux personnages afin de déceler comment l'espace textuel oscille entre tradition et innovation. Il a également été montré, dans les deux premiers chapitres de cette dernière partie, comment ces oscillations perpétuelles ne compromettent nullement la cohérence et la continuité de l'ensemble. L'étude des différents ponts qui sous-tendent le texte a d'ailleurs permis d'identifier quelques techniques d'écriture qui contribuent à instaurer des connexions tout au long de l'œuvre. Le but de ce dernier chapitre est de montrer comment l'utilisation généralisée voire systématisée de ces techniques d'écriture assure précisément la cohérence du discours et permet de qualifier le texte de Figueroa de *pasajero*.

A. Renvois, répétitions et autres formes de l'« entre-deux »

L'utilisation d'un ensemble de techniques d'écriture communes aux différents matériaux littéraires dont s'abreuve l'œuvre assure la cohésion de l'ensemble. L'une de ces techniques d'écriture est le renvoi, qu'il soit lexical ou thématique et qui permet d'instaurer des ponts entre différents passages de l'œuvre. À noter que ces ponts sont mobilisés aussi bien dans les parties qui revêtent un caractère plus particulièrement narratif que dans ceux qui prennent des accents plus théoriques ou moralisateurs.

1. DIVERSES FORMES DE LA REITERATION ET DE L'OPPOSITION

Les reprises lexicales se doublent assez souvent d'un système d'oppositions dont l'utilisation est certes très fréquente dans la littérature du Siècle d'Or mais qui jouit d'une résonance spécifique dans *El Pasajero* à bien des égards. Par sa forme dialoguée

et par la situation d'interlocution qui s'y tient, l'espace textuel favorise la confrontation de points de vue souvent contraires. Qui plus est, les figures antithétiques assument indéniablement une fonction déterminante dans *El Pasajero* dans la mesure où ce sont elles qui sous-tendent l'essentiel du discours sociétal inclus dans l'œuvre. Celui-ci, faut-il le rappeler, a une coloration éminemment critique. Toutefois, comme on l'a vu¹²³⁸, la valorisation d'autres modèles (les Italiens, les Anciens et les Turcs notamment) alimentent aussi par contraste la mise en évidence des travers de la société espagnole de l'époque. La mise en application de telles techniques d'écriture est particulièrement visible dans les développements consacrés au mérite qui, on l'a vu, constitue une clé de voûte sur laquelle repose la structure de l'œuvre. Ces techniques ne se sont pas exclues pour autant de l'espace textuel lorsqu'il est question d'une autre thématique. Ainsi, les retrouve-t-on également dans des extraits où sont traitées des questions littéraires. De fait, l'étroitesse des liens entre le discours sociétal et le discours littéraire qu'enserme *El Pasajero* justifie pleinement cette utilisation de techniques d'écriture communes. Ces jeux d'oppositions sont également observables, dans des extraits essentiellement narratifs comme le récit de Juan, où l'exkursus moral dans lequel ce personnage s'insurge contre certains usages de la société de son temps¹²³⁹. Mais ils interviennent, aussi, dès les premières lignes du récit consacré à cet ex-soldat fanfaron reconverti en aubergiste. Cette utilisation dévoyée de l'indolence de l'aubergiste n'avait d'ailleurs pas échappé à Monique Joly qui faisait remarquer de manière très pertinente que :

Il n'est pas sans intérêt de voir que dans l'épisode de *El Pasajero* tout entier construit sur le contraste entre la vision extérieure et la vision intérieure de l'aubergiste, la signification négative de la corpulence (corpulence = paresse) soit évoquée immédiatement avant le contraste positif (corpulent mais diligent).¹²⁴⁰

Il en va de même pour le traitement de l'amour dans l'*alivio* V notamment qui reprend le modèle classique du dialogue didactique dans la mesure où don Luis soumet la plupart du temps deux alternatives à son interlocuteur et lui demande de trancher entre les deux options qu'il lui propose. C'est ce qui ressort de l'extrait ci-dessous notamment :

Ahora, con vuestra licencia, quiero proponer las que se me ofrecieren, para que con la acostumbra agudeza absolváis sus dudas.

¹²³⁸ Troisième partie, chapitre II, « A. Le mérite : une notion clé », « 3. Entre apologie du mérite et dénonciation », « 3.2. Une variante du discours sur le mérite : promotion de l'Italie et vision de l'Espagne », p. 402-407.

¹²³⁹ Cf. *Supra*, Troisième partie, chapitre I, « A. D'apparentes contradictions », p. 339-341.

¹²⁴⁰ JOLY, 1986, p.393.

Deseo saber cuál sea más eficaz muestra del poder del amor: hacer al hombre de loco sabio, o de sabio loco.¹²⁴¹

Ce passage fait sans doute partie des exemples les plus éloquents de cette pratique d'écriture mais on pourrait multiplier à l'envi les exemples qui viennent illustrer ce phénomène tant celui-ci jouit d'une représentation massive au niveau de l'espace textuel. Cependant, ce n'est pas là le propos ; il semble préférable et plus pertinent de montrer plutôt comment ces exemples s'inscrivent dans la stratégie globale de l'« entre-deux » qui sous-tend *El Pasajero*.

La cohésion de nombreux passages de l'œuvre passe précisément par la répétition de termes appartenant au même champ lexical voire par la réutilisation à l'identique d'un même terme. C'est un mécanisme que l'on observe aisément dans le passage ci-dessous également tiré de l'*alivio V* :

DON LUIS. Paréceme que tenéis razón; y así, paso a nueva pregunta. ¿Cuál es mayor dificultad: adquirir la gracia de la amada, o **mantenerse** en la misma?

DOCTOR. Sin duda el **mantenerse**, por adquirirse cualquier cosa con más facilidad que se **conserva**.

DON LUIS. Antes no. Un padre de familias más dificultad hallará en granjear hacienda que en **conservarla**. En la primera operación le convendrá poner industria y fatiga; será la de la segunda ligerísima y de poco momento; y así, tengo por más difícil aquello que esto.

DOCTOR. Cometéis yerro. Es semejante comparación diferente de la demanda propuesta. Uno es **adquirir** la gracia de quien se ama; otro **granjear** hacienda y acumular dineros. Antes de hallarnos súbditos al imperio de la dama y de haber llegado a merecer su favor, somos nuestros, poseemos libertad; mas luego que con servirla y complacerla conseguimos el ser acetados por amantes, nos vuelve Amor sus siervos, siendo necesaria aquí la fatiga, la industria, la perseverancia, para **conservarse** en su voluntad.¹²⁴²

La répétition du verbe *conservar* mais aussi celle de ses synonymes tels que *mantener*, « granjear » ou « adquirir » est tout à fait symptomatique. En quelques lignes seulement sont concentrées pas moins de sept occurrences de verbes sémantiquement très proches. Une telle concentration ne saurait être fortuite d'autant que par ailleurs, l'espace textuel offre un échantillon assez représentatif de la diversité lexicale qui caractérise le style figuéroen. A titre d'exemple, on citera à nouveau l'un des extraits du récit autobiographique où la simple évocation d'un âne donne lieu au déploiement de multiples expressions depuis les substantifs les plus classiques « asno » ; « burro », « pollino » jusqu'aux formules périphrastiques comme « uno de aquellos en quien tan

¹²⁴¹ SFGDO, 2004, p.188.

¹²⁴² SFGDO, 2004, p.189.

de buena gana se transformó Apuleyo » ou « Este animalito de bendición »¹²⁴³. Quoi qu'il en soit, le maître mot du discours amoureux du Docteur est donc la conservation, le maintien¹²⁴⁴ ; une conception que le texte revendique via la réitération.

Enfin, elles se manifestent aussi dans certains procédés d'écriture qui sont rattachés à un certain type de discours, notamment celui de la mise en accusation. C'est plus particulièrement observable à travers l'utilisation assez symptomatique qui est faite du tutoiement dans certains extraits où la diatribe se fait plus mordante. On a déjà signalé, au cours de cette étude, la façon dont la forme de la deuxième personne du singulier était amplement mobilisée dans les reproches que formule le Docteur à l'encontre de la noblesse dans le chapitre V¹²⁴⁵. En réalité, ce recours au tutoiement figure en d'autres endroits du texte notamment dans le dernier *alivio* où il permet au Docteur d'exprimer sa réprobation à l'égard de ceux qui se montrent négligents dans leur manière de s'adresser à des personnes plus titrées qu'eux telles que des personnages princiers par exemple :

Tonto el que lo haces así, ¿no consideras que provocas risa en cuantos te escuchan? Si no, dime: ¿qué simpatía puede haber en tan crecida desigualdad? Tú, pobre, y por suerte lejos de virtud y nobleza, desvalido y sin poder, ¿cómo te podrás ajustar ni unir en voluntades con quien por la mayor parte abunda de lo en que tú padeces penuria? El poderoso, el nobilísimo, el emparentado con la mejor sangre, el con extremo rico y de ordinario ceñido de regalos y olores, ¿no quieres se desdeñe por instantes de comunicar familiarmente con quien muere de hambre, con quien, si trae cuello, puede ser le falte camisa, y zapatos si tiene medias? Pues entender que por necesitado te han de cobrar amor, engañaste. No hay cosa que tanto aborrezcan como al menesteroso y deslucido, por imaginar que los ha de embestir, si no hoy, mañana. Sin esta verdadera consideración, vives satisfecho y vanaglorioso de que te habla el señor con semblante alegre, de que te da silla, de que te mete en su coche; como si no hiciesen lo mismo con los hombres de placer, y no pudieses estar también celoso de si la plaza que, a tu parecer, ocupas en su voluntad se deriva de su gusto, sino de su interés.¹²⁴⁶

¹²⁴³ Sur l'utilisation de ces expressions, cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre II, «A. Les personnages, matière de l'échange », « 3. Les autres personnages matières de l'échange », p.251-253.

¹²⁴⁴ Cet idéal du statu quo dépasse largement le seul cadre de l'amour à l'époque. C'est aussi lui qui se trouve au cœur de toute la pensée politique du XVIIème siècle, ce qui paraît assez cohérent au regard de la crise que traverse le pays à l'époque. C'est d'ailleurs ce que tendent à confirmer également les multiples métaphores utilisées dans le discours amoureux du Docteur qui reprend tour à tour l'image de la ville et celle- un peu plus flatteuse, certes- du bijou. La problématique de l'amour est envisagée du point de vue de la possession ; un constat qui n'a rien de surprenant dans la société de l'époque où la femme est la garante mais aussi la dépositaire de l'honneur de l'homme.

¹²⁴⁵ Cf. *Supra*, Troisième partie, chapitre II « Vers un entre-deux littéraire et sociétal », « 3. Entre apologie du mérite et dénonciation », « 3.1 Critique de la société et mérite », p. 398 et ss.

¹²⁴⁶ SFGDO, 2004, p.388-389.

Le tutoiement, associé dans l'*alivio* V comme dans l'*alivio* X à des formes impératives mais aussi à des questions rhétoriques, devient l'outil de la mise en accusation formulée par le personnage. Ces extraits prennent des accents de scansion, d'incantation et rappellent le style oratoire de l'avocat, un style en accord total avec le statut de *letrado* du personnage qui les prend en charge : le Docteur. En ce sens, l'extrait tiré du chapitre X de *El Pasajero* est particulièrement révélateur de cet usage spécifique qui est fait des marques de la deuxième personne puisque du moment où le Docteur s'adresse à nouveau à ses interlocuteurs, le « vos » refait son apparition dans l'espace textuel du moment où la teneur des échanges redevient plus cordiale voire amicale :

Ganancia, pues, será no entremeterse con príncipes; mas si ellos (que puede ser) se quisieren entremeter con vos, no olvidéis los artificios y ardides con que debéis mantener su amistad peligrosa.¹²⁴⁷

Par ce simple changement de pronom personnel s'opère un basculement et la teneur des propos redevient nettement plus courtoise. L'opposition « vos » /VS/ « tú » assure donc bel et bien un glissement dans la nature des déclarations et participe, en ce sens, elle aussi, de l'écriture de l'« entre-deux ». Là où le tutoiement était généralement¹²⁴⁸ plutôt de mise dans des échanges entre des personnes partageant une forme d'intimité¹²⁴⁹, le texte de *El Pasajero* spécialise le « tú » dans la mise en accusation.

Les reprises lexicales participent de la construction du sens par la répétition, une méthode assez répandue à l'époque et qui est amplement mobilisée dans les interventions du Docteur. Pourtant, celui-ci n'évoque pas forcément toujours l'aridité de l'apprentissage avec un enthousiasme débordant. C'est ce qui ressort notamment de sa

¹²⁴⁷ SFGDO, 2004, p. 389.

¹²⁴⁸ La frontière entre les conditions d'utilisation des pronoms personnels « vos » et « tú » au XVII^e siècle était parfois difficilement identifiable. Sur ce point, cf. CISNEROS ESTUPIÑÁN, 1996, p.34-35: « En el siglo xvi, España vive el comienzo y el apogeo de la Edad de Oro. Es el siglo de Carlos V y de Felipe II. En este momento España llega a su mayor expansión pero también se aproxima su decadencia. Es una época de clases sociales orgullosas y desiguales, por lo tanto, las formas de tratamiento tienen que haber sido complejas, más aún cuando para expresar las oposiciones familiaridad / no familiaridad o formalidad / informalidad el español tenía tres pronombres de segunda persona singular: 'tú', 'vos' y 'vuestra merced' o 'vuesa merced', que van, respectivamente, de la informalidad a la máxima reverencialidad. Naturalmente, el término intermedio queda inestable entre los dos extremos, y se produce como resultado un desplazamiento hacia un valor despectivo fundamentado en el hecho de ser tratamiento social degradante en contraste con "vuestra merced" o "vuesa merced", conflicto este que termina con la desaparición del voseo en España.»

¹²⁴⁹ Sur ce point, on consultera avec profit l'analyse que propose Jacqueline Ferreras des rapports entre les personnages d'Eulalia et de Dorotea dans le premier des *Coloquios matrimoniales* de P. Luján et de ce que révèle le tutoiement sur la nature de leur relation. FERRERAS dans RALLO GRUSS & MALPARTIDA TIRADO, 2006, p.117 et ss.

confession autobiographique où il dresse un tableau somme toute assez négatif de ses années d'étude :

Quedé solo, condenado al remo de los libros; que **entonces** me parecía su ocupación no menor trabajo. Siempre los muchachos son fáciles en apetecer lo que les daña y con el tiempo les ha de estar peor; mas, ¿qué mucho abunde de tales deslumbramientos discurso tan criatura, albedrío tan potro? Mientras atendía, con poca gana, **por su corto atraimiento, al estudio, antes a la memoria, de las leyes**, fue casi del todo impedida mi débil inclinación de un nuevo accidente.¹²⁵⁰

Les réticences du Docteur à l'égard de telles méthodes d'apprentissage semblent, quant à lui, avoir perduré comme permet de le supposer l'opposition que celui-ci instaure entre « estudio » y « memoria » qui sont précisément séparés par un « antes » à valeur non pas temporelle mais bien adversative. L'opposition chronologique n'en est pas pour autant absente de cet extrait. L'insistance évidente sur son âge au moment des faits tend à expliquer la perception très négative qui se dégage de cet extrait où la tendance à l'emphase du locuteur, dont on a déjà vu de nombreux exemples au cours de la présente étude, se manifeste une fois de plus. L'emploi qui est fait de l'adverbe de temps « entonces », en particulier, mérite qu'on s'y arrête car il fait partie des éléments lexicaux qui reviennent régulièrement dans les propos du Docteur pour mettre en évidence l'évolution qu'il a connue :

Yo, que **entonces** profesaba ser el más borrascoso y pendenciero de la tierra, hice caso de honra la ajena descortesía, y mirándolo con ojos de matasiete, le dije casi estas palabras, con tono desentonado: (...) ¹²⁵¹.

À noter que cette citation intervient seulement quelques lignes après une première évocation des écarts de conduite auxquels il s'est adonné dans sa jeunesse, conformément à la caractérisation classique des jeunes gens à l'époque :

Otras veces significué en cuántos peligros me han puesto **los ardores de mi juventud, mis ímpetus arrebatados, mi corta prudencia**; y así, para referir futuras peregrinaciones es fuerza (bien que contra mi voluntad) pasar por los medios de sus desmanes y distraimientos.¹²⁵²

La confrontation de ces extraits atteste de la prégnance des rapports entre jeunesse et âge adulte mais aussi de celle des liens entre passé et présent et par extension entre univers passé et univers actuel. Elle présente aussi l'avantage de montrer que ces oppositions n'interviennent pas seulement dans des excursus plus théoriques où elles trouvent pleinement leur place. Au contraire, cette relation

¹²⁵⁰ SFGDO, 2004, p.250.

¹²⁵¹ SFGDO, 2004, p.263.

¹²⁵² SFGDO, 2004, p.262.

adversative jalonne l'ensemble de l'espace textuel et se manifeste également dans les passages narratifs.

Ce phénomène est notamment observable lorsque le locuteur introduit deux anecdotes qui viennent illustrer une même idée. Il n'est pas rare, en effet, de trouver dans *El Pasajero*, deux récits placés à la suite l'un de l'autre ou qui se trouvent, tout du moins à proximité l'un de l'autre. Ce n'est d'ailleurs pas là un phénomène exclusif de Figueroa puisqu'on le retrouve par exemple également chez Liñán y Verdugo qui va jusqu'à introduire trois *novelas* de manière successive après les *avisos* II, VI et VII. Mais dans la *Guía*, la séparation entre ces différents matériaux littéraires est clairement matérialisée. Chez Figueroa, leur présence peut être annoncée de manière explicite comme c'est le cas dans l'*alivio* V où le Docteur introduit deux *cuentos de calvo* :

Dos cuentos no puedo dejar de referir, sucedidos ha poco a dos calvos, dignos de ponderación, por ir enderezados a su mengua.¹²⁵³

Cependant, le plus souvent, la présence des deux exemples n'est pas annoncée comme dans l'*alivio* X où le locuteur indique à son auditoire qu'il va se lancer dans une narration :

No puedo dejar de contaros lo que me sucedió con un amigo en razón desta burlería.¹²⁵⁴

Au terme de cette première narration, conformément à un usage déjà mis en évidence dans ce chapitre, le Docteur conclut :

Debríanse castigar estos autores de embelecocos severísimamente, porque se evitasen los robos y maldades que cometen con color de decir al que los busca lo venidero, que juzga le importa saber.¹²⁵⁵

Fait plus remarquable, à cette phrase à caractère général fait suite une nouvelle anecdote qui n'avait nullement été annoncée :

Deseando el despacho de cierto negocio que tenía en Valencia, me remitieron a uno que era natural de aquel reino y correspondiente en él, para que por su medio cesase la dilación, que había durado muchos días.¹²⁵⁶

Le glissement vers une nouvelle narration s'insinue de façon très subtile dans l'espace textuel à travers une référence au contexte dans lequel se déroule cette nouvelle anecdote, Valence. Toutefois, la construction de cette citation est remarquable dans la mesure où celle-ci joue sur un effet d'attente suscitée par l'évocation de Valence et

¹²⁵³ SFGDO, 2004, p.205.

¹²⁵⁴ SFGDO, 2004, p.410.

¹²⁵⁵ SFGDO, 2004, p.411.

¹²⁵⁶ SFGDO, 2004, p.411.

contribue, en ce sens, à brouiller la lecture dans la mesure où l'essentiel des récits se déroulent en Castille et en Andalousie. Valence est, de fait, une ville dotée d'un certain exotisme à l'époque et plus particulièrement pour un public castillan¹²⁵⁷. Qui plus est, la première partie de cette citation se compose d'éléments qui ne permettent pas, dans un premier temps, d'identifier qui est concerné puisqu'elle est constituée d'un gérondif, « deseando », et de la forme verbale « tenía » qui, en l'absence de pronom personnel, est susceptible, on le sait, de désigner aussi bien une première qu'une troisième personne du singulier. Qui plus est, le caractère impersonnel de cette formule est d'ailleurs accentué par le recours à l'indéfini « cierto ». Le changement de point de vue ne devient donc totalement explicite qu'une fois que le Docteur utilise la forme « me remitieron ».

Les renvois peuvent d'ailleurs aussi s'opérer entre différents épisodes qui participent de l'épaississement que connaissent les personnages à travers les analepses.

Les reprises lexicales ne sont pas les seuls éléments qui permettent d'envisager la fonction structurante des motifs du passage et de l'« entre-deux » dans *El Pasajero*. Au-delà de l'étroit réseau sémantico-lexical que tisse le jeu sur la réutilisation de certains vocables ou expressions, des corrélations peuvent être décelées entre certains passages narratifs. La narration autobiographique du Docteur, compte tenu de son extension, permet de mieux les apprécier et le lecteur peut notamment deviner des renvois d'une anecdote à l'autre, par des références qui viennent se loger dans des indices parfois très infimes. Aussi, le *letrado* déclare-t-il, se confiant à l'un de ses proches venu lui rendre visite après son emprisonnement à Cuéllar, fruit de ses déboires avec un muletier¹²⁵⁸ :

- "Es mentira —repliqué—; mas quizá Dios permite padezca mi ánimo esta perturbación **por otras culpas**; y así, en ella no perderé sufrimiento y paciencia (...)"¹²⁵⁹

L'expression « por otras culpas » serait-elle une référence à l'épisode de la vendeuse de pêches à la suite duquel le délit du Docteur est resté impuni ? Il est d'autant plus tentant de faire une telle lecture que le muletier et la vendeuse de pêches intègrent des narrations situées dans le chapitre VI. Il n'est pas rare de voir des éléments introduits plus tôt dans le cours de l'œuvre être repris et confirmés dans un autre extrait assez proche, le plus souvent au chapitre suivant. Un tel procédé tend donc à réaffirmer

¹²⁵⁷ À noter que Valence – à l'instar de l'Aragon- devient parfois aussi le cadre de certaines comedias palatines.

¹²⁵⁸ SGDO, 2004, p.254 et ss.

¹²⁵⁹ SGDO, 2004, p.259.

l'existence et la prégnance d'un étroit réseau de connexions et l'importance du motif du passage dans l'espace textuel. Ainsi, certains éléments des anecdotes viennent-ils corroborer la caractérisation des personnages. C'est le cas notamment pour l'inclusion d'éléments qui viennent confirmer l'expérience passée de juge du personnage :

Constóle asimismo había sido juez algunos años, y casi daba muestras de corrido por la molestia dada con tan ligera ocasión.¹²⁶⁰

De la même manière, plus loin dans son récit autobiographique, le Docteur évoquant sa détresse au moment de la perte de sa bien-aimée déclare :

Basta que por su ausencia llegué al extremo del vivir ; y, sin duda, feneciera del todo, **si no me libran de la muerte las cuerdas persuasiones del varón religioso.**¹²⁶¹

Or, l'objet de cette première conversation entretient un lien étroit avec une autre étape de son récit, l'histoire de Jacinta dont il a été question quelques pages auparavant¹²⁶². En effet, Jacinta, faut-il le rappeler, périt à la suite de ce qu'on pourrait appeler, de manière quelque peu anachronique, un chagrin d'amour.

L'étude des différents systèmes de renvois et d'oppositions qui jalonnent le texte figuéroen permet de réaffirmer la prégnance de la notion d'« entre-deux » dans *El Pasajero*. Si Figueroa pousse cette technique à l'extrême, il convient toutefois de signaler que la forme même dialoguée de l'œuvre favorise indubitablement les jeux de renvois qui sont déployés tout au long de l'espace textuel. C'est précisément leur utilisation en cascade qui rend la stratégie particulièrement efficace d'autant qu'y participent également les différentes formes d'enchâssement et de mise en abyme dont est constellé le texte figuéroen.

2. LES ENCHASSEMENTS ET MISES EN ABYME : UNE AUTRE MANIFESTATION DE L'« ENTRE-DEUX »

Une précision liminaire s'impose quant au statut qu'il convient de donner à la mise en abyme. Celle-ci n'est pas une figure du passage ; c'est plutôt une figure close qui repose sur un système spéculaire. Sa présence, dans cette étude, se justifie

¹²⁶⁰ SGDO, 2004, p.262.

¹²⁶¹ SGDO, 2004, p.320.

¹²⁶² SGDO, 2004, p. 313: « (...) me refirió cierta persona, cuya piedad casi jamás desamparó mi almohada mientras duró el rigor del accidente (...) ». Sur ce passage, on va voir comment la présence de ce religieux qui apporte son soutien au Docteur au moment de la perte de sa bien-aimée se manifeste aussi bien au début qu'à la fin du débat autour de la mort d'amour.

néanmoins pleinement non seulement parce qu'elle participe de manière indéniable de la rigueur de la construction de l'œuvre mais aussi par qu'elle s'inscrit dans le mouvement perpétuel d'oscillation entre deux pôles qui structure le discours de l'« entre-deux » et qui a été décrit plus haut dans cette étude¹²⁶³. Maintenant que ces quelques nuances ont été apportées, il convient de souligner que le texte figuéroen déploie une série d'enchâssements qui construisent une fois de plus une sorte de poétique du discontinu. Les enchâssements, dans *El Pasajero*, prennent des formes très variées. Leur forme la plus évidente est celle des récits qui viennent s'insérer à l'intérieur d'autres récits dont les exemples par excellence sont les récits de Juan et de l'ermite. Le récit de Jacinta en offre lui aussi une déclinaison intéressante à l'*alivio* VIII dans la mesure où le personnage du Docteur relate à ses compagnons le récit qui lui avait été rapporté par un proche, lors de sa convalescence :

Para confirmación desto, me refirió cierta persona, cuya piedad casi jamás desamparó mi almohada mientras duró el rigor del accidente, haber muy poco que en la misma ciudad, sólo de amor, sin conocersele por ningún caso otra enfermedad, había muerto una doncella llamada Jacinta.¹²⁶⁴

De fait, la référence à l'homme d'église se trouve donc aussi bien au début qu'à la fin du débat sur la mort d'amour ; dès lors, la réflexion mais aussi les épisodes qui y sont rattachés semblent se fermer sur eux-mêmes. La forme dialoguée favorise, certes, l'insertion de ces narrations qui s'emboîtent les unes dans les autres. De surcroît, l'écriture de l'« entre-deux » trouve un terrain particulièrement fertile dans *El Pasajero* qui tient aux multiples références à la conversation qu'enserme le texte. Il est vrai que l'époque de rédaction de *El Pasajero* coïncide avec une période qui voit fleurir les *artes de conversar* dans la mesure où la conversation est en quelque sorte érigée en véritable art de vivre. Le texte de *El Pasajero* comporte d'ailleurs un ensemble de remarques sur le comportement qu'il convient d'adopter dans le cadre d'une conversation :

Será bien ser desenvuelto en las conversaciones, así de hombres como de mujeres. Estiman mucho al decidor, al que apoda y moteja, si bien adquiriendo odios. Al callado y compuesto tienen por encogido y para poco.¹²⁶⁵

La construction de cet extrait ouvre des perspectives d'analyse intéressantes, les déclarations du Docteur n'étant pas dénuées d'une pointe d'ironie pour ne pas dire de

¹²⁶³ Sur ce point, cf. *Supra*, Troisième partie, chapitre I, « B. Une discontinuité orchestrée » « L'oscillation entre des pôles opposés », p.367 et ss.

¹²⁶⁴ SGDO, 2004, p.313.

¹²⁶⁵ SFGDO, 2004, p.362.

cynisme¹²⁶⁶. Les conseils du *letrado* tendent à donner la primeur à des comportements inadéquats sur le plan moral. Comme faire preuve de réserve (*cf.* « compuesto ») est mal perçu, il est préférable de reproduire le comportement de ceux dont les propos peuvent être blessants. Outre ces conseils pratiques, l'œuvre propose aussi un éloge de la conversation assurant ainsi une forme d'auto-promotion puisque cet hommage rendu à la conversation se situe précisément dans le texte d'une œuvre qui se présente sous la forme d'un échange. Ce n'est d'ailleurs pas seulement la parole qui est à l'honneur mais aussi, son pendant, le silence. Ce même mécanisme est déployé à plusieurs niveaux dans l'espace textuel. De la même manière que *El Pasajero* propose un éloge de la conversation, le texte instaure un jeu autour du processus de création littéraire. Ce dernier est fictionnalisé dans l'œuvre puisque certains personnages sont caractérisés comme des créateurs littéraires. C'est particulièrement frappant dans le cas du Docteur. Il convient de signaler à ce propos que *El Pasajero* est un livre sur comment écrire un livre¹²⁶⁷. L'enchâssement ne s'arrête d'ailleurs pas là puisque, on y reviendra, les conseils de lecture qui sont distillés dans le texte sont, *grosso modo*, les mêmes que ceux dont il s'abreuve. Là encore, la prégnance de ces rapports entre parole et littérature mais aussi en quelque sorte entre réalité et fiction est relayée par le double enchâssement qui affecte le traitement de l'Italie. Les descriptions qui sont proposées des paysages italiens relèvent de l'expérience du personnage du point de vue de la fiction mais en réalité, on le sait, il s'agit d'une reprise d'écrits d'un auteur... italien. Le texte propose bel et bien une série d'enchâssements dans la mesure où le texte cite des écrits produits par un auteur italien au sujet de l'Italie et que ces écrits viennent précisément s'insérer au sein d'un développement consacré, sur le plan de la fiction, à l'Italie. Le mécanisme trouve même un prolongement dans la conversation avec le duc d'Albuquerque qui, on l'a dit¹²⁶⁸, reprend les grandes lignes de l'exposé proposé dans le chapitre initial. Or, on ne saurait négliger, une fois de plus, la géographie textuelle de ces citations. La transcription de l'échange avec le noble titré se situe à l'*alivio* VI. Mais l'Italie est aussi un espace < début > et un espace < fin > à la fois puisque c'est sur lui que s'ouvre le texte et c'est sur lui que le texte se clôt. L'étroitesse des relations entre ces

¹²⁶⁶ Ce commentaire est révélateur du caractère désabusé que peuvent revêtir certains des conseils prodigués par le personnage du Docteur ; sur ce point, *cf. Infra*. p.489. Sur l'évolution du paradigme du courtisan, on consultera avec profit l'article de Jesús Gómez qui retrace les différentes phases du changement. GÓMEZ, 2010.

¹²⁶⁷ En ce sens, il est possible d'effectuer un rapprochement entre l'œuvre de Figueroa et le Quichotte. Sur ce point, *cf.* note 107 p.29 sur les réflexions de Javier Blasco.

¹²⁶⁸ *Cf. Supra*, Deuxième partie, chapitre I, « B. L'expérience italienne : un cas à part », p.194.

trois thématiques est telle que le trinôme qu'il constitue traverse tout l'espace textuel. Ainsi l'Italie fait-elle l'objet des premières descriptions et du premier développement d'envergure auquel se livre le Docteur et c'est encore elle que l'on retrouve, bien que de manière plus allusive dans les dernières lignes du texte à travers l'emploi du terme « *partida* » :

Habiéndome, pues (lejos de toda presunción, sólo con intento de obedecer), tocado el apuntar las precedentes advertencias, será forzoso ponerles fin, por la presteza con que se ordena nuestra partida, pidiendo se escusen las faltas y se admitan los deseos de acertar, siquiera en alguna cosa.¹²⁶⁹

Par ailleurs, il est intéressant de faire remarquer que le moment où nos voyageurs arrivent à Barcelone avant d'embarquer pour l'Italie coïncide avec une réflexion autour du dialogue. Le texte se termine sur des considérations esthétiques et morales autour de la conversation en général ce qui referme le texte sur lui-même et l'érige à son tour en espace auto-suffisant. Ainsi au détour des dernières pages de l'ouvrage Suárez de Figueroa offre-t-il une sorte de mise en abyme du dialogue puisqu'il conclut son ouvrage - un dialogue - en abordant un sujet qui n'avait pas été traité amplement jusqu'alors - le dialogue - :

Mas, sin duda, me ha tocado en estas conversaciones el oficio de hablador, pues se han remitido a mi lengua casi todas las partidas de los asuntos que se han ofrecido. Aseguro ser mi intención aprender de los que más saben; causa de ceder con mucha voluntad, dándoles lugar para que me enseñen. Sé decir y erran muchos hablando; callando, pocos; y así, como más acertado, es más raro esto que aquello.¹²⁷⁰

La relation entre le dialogue et l'Italie se situe, à notre sens, dans le fait que l'espace Italie, dans *El Pasajero*, est le terme d'un voyage qui n'arrive jamais à son but. Il s'alimente indéfiniment de lui-même puisque c'est le voyage d'un dialogue, à l'instar du texte qui se nourrit de lui-même. L'Italie n'est donc pas traitée comme un espace réel avec référent comme cela aurait pu être le cas dans un véritable récit de voyage. L'Italie est avant tout entendue comme sujet de conversation mais aussi comme matière littéraire. Italie, dialogue et littérature sont donc étroitement liés dans l'espace textuel et ce sont précisément les différents niveaux d'enchâssement mentionnés qui permettent d'assurer ces transitions, ou pour filer la métaphore figuéroène, qui assurent le passage de l'un à l'autre.

¹²⁶⁹ SFGDO, 2004, p.423.

¹²⁷⁰ SFGDO, 2004, p.418.

Il apparaît donc à l'issue de ce chapitre que le texte repose sur une construction où les notions de renvois et d'enchâssement jouent une fonction décisive. À ce titre, il semble opportun de préciser que l'écriture de l'« entre-deux » se décline enfin et surtout dans *El Pasajero* dans l'oscillation pour ne pas dire dans la tension qui s'organise entre tradition et innovation littéraires. Les stratégies d'écriture déployées par Figueroa ne sont pas forcément toutes novatrices dans la mesure où, on le sait, *El Pasajero* s'abreuve de différentes traditions profondément ancrées dans la pratique littéraire hispanique. En revanche, la manière dont ces influences diverses se déclinent tout au long du texte atteste de la maestria de l'auteur. L'efficacité remarquable de son écriture lui permet, là encore, de mettre en application une véritable poétique du passage et de la discontinuité. Pour ce faire, Figueroa reprend certes des topiques mais il les soumet aussi à un minutieux travail de réélaboration. L'œuvre, érigée par son titre même en lieu de passage, devient donc le théâtre tout indiqué de ces modifications qui ne concernent pas seulement ce qui est raconté mais aussi et surtout la manière dont cette matière est retravaillée.

B. Le motif du passage et ses différentes déclinaisons

1. LE LEXIQUE DU PASSAGE

La réflexion sur l'« entre-deux » va de pair avec les notions de transition et de passage qui sont, de fait, convoquées explicitement dès le titre de l'œuvre de Figueroa mais aussi par l'emploi de certaines expressions qui permettent également d'instaurer un jeu autour de la notion de passage.

Le caractère résolument énigmatique du titre de l'œuvre de Figueroa a déjà été signalé. En revanche, jusqu'à présent, peu d'intérêt a été porté à une comparaison entre ce titre et celui donné à d'autres œuvres qui, comme *El Pasajero*, combinent la forme dialoguée et des narrations brèves ainsi que des marques d'érudition. Un des travaux de Jesús Gómez propose une première liste de titres composée, pour l'essentiel selon le philologue espagnol, du *Viaje entretenido*, de *Diálogos de apacible entretenimiento*, de *Noches de invierno* et de *Guía y avisos de forasteros que llegan a la Corte*. Il semble légitime d'y ajouter également la dernière œuvre connue de Figueroa, *Pusílipo*. Des

titres de toutes ces œuvres, ne se dégage pas la même sensation énigmatique qui découle naturellement de *El Pasajero*. Une certaine parenté entre *El Viaje entretenido* et *El Pasajero* se dessine autour de la thématique de l'itinérance. Mais dans *El Viaje*, ce sont surtout des renseignements sur le contexte dans lequel se déroule l'interaction qui sont apportés, comme dans la plupart des œuvres citées, là où chez Figueroa, on le sait, le voyage n'est qu'un prétexte. Outre ces indications spatiales ou temporelles, les syntagmes titulaires soumis ci-dessus fournissent essentiellement des indications sur la forme de l'ouvrage voire sur sa vocation, qu'il s'agisse de renseignements sur le public visé ou sur la fonction de divertissement que l'on retrouve de manière explicite chez Rojas ou chez Hidalgo. Or, rien de cela ne transparaît à travers *El Pasajero* ; ce type d'informations, on l'a dit dans la première partie de cette étude¹²⁷¹, ne figure que dans le sous-titre, *Advertencias utilísimas a la vida humana*. Par son entremise, la sensation de trouble tend à se dissiper dans la mesure où celui-ci renseigne, un tant soit peu, le lecteur sur le contenu du texte et sur sa vocation potentielle. À noter toutefois que, jusqu'ici, l'emploi, dans le syntagme titulaire, du suffixe *-ero* a été négligé. Pourtant, ce suffixe qui porte le sème de celui qui fait quelque chose, qui déclenche une action, a une fonction décisive dans la mesure où il inscrit le texte dans une dimension pragmatique. C'est ce que confirment les travaux de Benjamin García Hernández au sujet du suffixe latin *-arius* dont dérive justement le suffixe espagnol *-ero* :

Il n'est pas trop difficile de déduire que le suffixe *-arius* exprime, en principe, une relation générique (« relatif à », « qui concerne ») à l'égard du concept de la base lexicale (*labrum*) *aquarium* « relatif à » l'eau, (*forum*) *piscarium* « relatif au » poisson, (*mola*) *asinaria* « relatif à » l'âne, etc. Ce sens primordial semble se rattacher à l'origine génitive qu'on a supposée pour le suffixe ; mais les conditions d'emploi ont très tôt poussé à son développement polysémique. Les adjectifs en *-arius* se sont appliqués à diverses classes de personnes et d'objets. Si le substantif d'application a une certaine valeur d'agent, comme *faber* « artisan, ouvrier », l'adjectif en *-arius* qui spécifie son activité, par exemple *ferrarius* (« relatif au fer »), lors de sa substantivation, peut incorporer le signifié du mot intégré ; c'est ainsi que *faber ferrarius* (« ouvrier qui travaille le fer ») devient simplement *ferrarius* (« forgeron »). En conséquence, *-arius* a acquis un sens actif qui lui permet de plus en plus d'alterner avec le suffixe d'agent proprement dit *-tor*.¹²⁷²

Le potentiel d'action rattaché à ce suffixe vient donc confirmer l'hypothèse de départ, selon laquelle le substantif « pasajero », se réfère essentiellement au texte. Il semble, de plus, indispensable, de revenir sur le verbe « pasar » dont l'utilisation

¹²⁷¹ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre I, « C. Réflexions autour d'un titre », p. 62-63.

¹²⁷² GARCÍA HERNÁNDEZ, 2006, p. 223.

massive dans l'espace textuel a déjà été signalée mais la réflexion, à ce propos, demande à être complétée. Hormis les usages communs tels que « pasar la vida », « pasaron seis años », le texte offre des emplois intéressants du verbe « pasar » puisque celui-ci y est employé comme un verbe synonyme de « voyager » aussi bien dans le discours de don Luis que dans celui du Maître, comme on peut l'observer dans les citations ci-dessous :

Citation n°1 :

DON LUIS. (...) Insistido, pues, de dos desgracias, amar sin dicha y servir sin medra, **traté de pasar a Nápoles**, negociado antes algún sueldo; que medios suplieron servicios.¹²⁷³

Citation n°2 :

MAESTRO. (...) Señalé lo en que convenimos para el sustento de mi hermana, y yo, con algún dinero procedido del ahorro antecedente, **propuse pasar a Roma**, cabeza de la Iglesia, emperatriz del mundo (...)¹²⁷⁴

Il est intéressant de voir que cette utilisation du verbe « pasar » dans son acception de déplacement géographique se situe précisément dans le récit du parcours respectif de ces deux personnages. En effet, ces passages narratifs font basculer le lecteur dans le domaine du vécu fictionnel des personnages. Toutefois, si les voyageurs se rendent à Barcelone pour partir en Italie, le tronçon italien n'est jamais effectif dans l'espace textuel. Le passage d'un espace italien à un autre s'effectue via le texte et non pas via l'expérience. Or, dans l'espace textuel à proprement parler, le passage vers l'Italie s'effectue seulement par l'entremise d'une citation *in extenso* d'un ouvrage de cosmographie écrit par l'auteur italien Botero. Ce passage vers l'Italie ne s'effectue donc que via le discours mais là encore, celui-ci propose un jeu intéressant autour du verbe « pasar » lorsque le Maître, désireux d'en savoir plus sur sa destination s'exclame :

MAESTRO. Conveniente será **dejaros** por ahora **en Milán**, para que yo pueda **pasar** a Roma¹²⁷⁵.

Le passage à Rome ne se matérialise qu'au niveau du discours du Docteur et le texte exploite précisément la polysémie du verbe « pasar » qui lui permet de jouer à la fois sur le plan discursif et sur le plan du déplacement. De fait, ce jeu ne se situe pas exclusivement dans l'utilisation qui est faite du verbe « pasar » mais aussi dans celle de

¹²⁷³SFGDO, 2004, p.23.

¹²⁷⁴SFGDO, 2004, p.23.

¹²⁷⁵SFGDO, 2004, p.23.

« dejaros en Milán ». En ce sens, l'opposition entre les deux expressions « dejaros en Milán » et « pasar [yo] a Roma » est particulièrement bien exploitée. Ce jeu sur progression du discours et déplacement se prolonge d'ailleurs dans la suite de l'intervention du Maître qui ajoute :

Estoy deseoso de verme vuelto romano; que aunque Virgilio, en su *Eneida*, hace tantas veces mención del Latio, de los montes, del Tibre y otras cosas, todas, después acá, por los accidentes del tiempo, habrán cobrado nueva forma y ser.¹²⁷⁶

Par cette réplique, le Maître anticipe sur son expérience italienne. De plus, l'homme d'Eglise insiste sur la caducité de la référence virgilienne qui, en réalité dans l'espace textuel, va être substituée par une autre référence littéraire empruntée à Botero. Ce jeu ne se limite pas au seul cas romain mais est également perceptible dans une réplique de don Luis qui souhaite, quant à lui, en apprendre davantage sur Naples et déclare :

DON LUIS. Por Dios me saquéis de la mayor congoja que jamás he tenido. Tanto **os detenéis** en Roma, que tengo por cierto haya de faltar copia de palabras para describír a Nápoles. Pues en nada viene a ser inferior su distrito, **si se debe dar crédito a relaciones**. Todos los que dejan aquel reino ensalzan sus cosas y suspiran por volverle a ver; de donde infiero su bondad y mucha riqueza. Merezca ya oíros tratar de su disposición y partes, porque sirva de consuelo al dolor que forja en mi pecho la ausencia.¹²⁷⁷

Les connaissances dont disposent le Maître et Don Luis sont le fruit de leurs lectures. À noter toutefois que leurs références varient considérablement puisque là où le Maître évoque Virgile, le jeune soldat cite des récits de voyage. Il est intéressant de remarquer que les deux hommes justifient leur demande en insistant sur les manques éventuels de leurs sources. Le Maître justifie sa requête par l'époque de rédaction lointaine de sa source ; en revanche, don Luis semble douter de la fiabilité de ses références. De manière quelque peu anachronique, on peut donc dire que l'expérience de lecture des deux hommes demande une mise à jour. Les extraits qui viennent d'être commentés permettent donc d'apprécier encore une fois la maestria de Figueroa : en effet, ce qui est présenté comme le fruit d'une expérience, au niveau de la fiction, est en réalité une autre référence textuelle, sur le plan de la composition de l'œuvre. En ce sens, l'utilisation spécifique qui est faite du verbe « pasar » dans l'intervention du Maître permet de réaffirmer la ductilité des frontières réalité-fiction dans l'espace textuel et participe, elle-aussi, de la stratégie globale de l'« entre-deux » dans laquelle

¹²⁷⁶ SFGDO, 2004, p.23.

¹²⁷⁷ SFGDO, 2004, p.27.

s'inscrit l'œuvre. Le texte, en effet, joue ici sur la réalité de ses procédés d'écriture et revendique, par là, son statut *pasajero*. Une autre considération relative au sens à donner au verbe « pasar » mérite qu'on s'y arrête. Une fois de plus, les écrits de Mexía s'avèrent réellement décisifs pour la bonne appréhension du texte figuéroen dans la mesure où ce verbe apparaît déjà sous la plume de Mexía dans le *Proemio y prefacio* de la *Silva* :

(...) habiendo gastado mucha parte de mi vida en leer y **pasar muchos libros**, y así en varios estudios, pareciome que si desto yo había alcanzado alguna erudición o noticia de cosas (que, cierto, es todo muy poco), tenía obligación a lo comunicar y hacer participantes dello a mis naturales y vecinos, escribiendo yo alguna cosa que fuese común y pública a todos¹²⁷⁸

Le verbe « pasar » est dès lors associé au processus de lecture dont on a déjà souligné l'importance dans la composition de l'œuvre de Figueroa, et avant lui, de Mexía. L'utilisation que fait Mexía de « pasar » est donc particulièrement éclairante dans la mesure où ce verbe dit la consultation de plusieurs sources et confirme s'il le fallait l'interprétation selon laquelle c'est bel est bien le texte figuéroen qui est *pasajero*. Ce n'est d'ailleurs pas là le seul mécanisme, utilisé dans le texte, qui fasse intervenir le verbe « pasar ». On retrouve, de manière un peu plus conventionnelle certes, ce même verbe associé à des adverbes de manière ou des adverbes de lieu pour symboliser la progression du discours à travers des expressions telles que « pasar adelante » ou « pasar apriesa » par exemple :

Será forzoso **pasar apriesa** por todos sus términos, puesto que se podía formar crecido volumen si se hubieran de exprimir por menudo el origen de la comedia antigua, de la mediana, de la nueva (...)¹²⁷⁹

Cette utilisation, cela va sans dire, n'est pas une spécificité de Figueroa puisqu'on trouvait déjà le verbe « pasar » sous la plume de Mexía et de bien d'autres auteurs. Dans la *Silva*, il est surtout employé dans sa dimension concrète de déplacement au sein d'un espace, au sens géographique du terme s'entend. Toutefois, chez Mexía aussi, il est également employé sous une acception plus figurée :

Citation n°1 : *Silva de varia lección* (Mexía)

Ya me parece que me he detenido ...quiero **passar a otros propósitos**.¹²⁸⁰

¹²⁷⁸ MEXIA, [1540], 1989, p.161.

¹²⁷⁹ SFGDO, 2004, p.66.

¹²⁸⁰ MEXÍA, [1540], 1989, p.329.

Citation n° 2: *Silva de varia lección* (Mexía)

Y por tanto no digamos mas de ellos y **pasemos a otro propósito**.¹²⁸¹

Chez Mexía, dans la citation n°1 comme dans la citation n°2, cet usage spécifique du verbe *pasar* est assez aisément repérable. Son emploi est, dans les deux cas, rattaché à la nécessité de satisfaire les exigences de brièveté définitives des miscellanées. Les transitions semblent moins identifiables dans *El Pasajero* et pourraient, par conséquent, échapper complètement à la vigilance du lecteur :

Citation n°3: *El Pasajero* (Figueroa)

Hállanse (**pasando a otro punto**) algunos señores fáciles para creer cualquier cosa, y difíciles para remover dellos las impresiones, una vez concebidas en sus entendimientos, sean cuales fueren.¹²⁸²

Citation n°4: *El Pasajero* (Figueroa)

Otras veces significué en cuántos peligros me han puesto los ardores de mi juventud, mis ímpetus arrebatados, mi corta prudencia; y así, para referir futuras peregrinaciones es fuerza (bien que contra mi voluntad) **pasar por** los medios de sus desmanes y distraimientos.¹²⁸³

Compte tenu du caractère assez répandu de l'expression *pasar adelante*, il n'est d'ailleurs pas non plus surprenant de la retrouver dans d'autres œuvres de Figueroa comme *Pusílipo* :

Citation n°5: *Pusílipo* (Figueroa)

SILVERIO. A los tales coces apriesa, para que pierdan el éxtasis, y apriesa muevan las lenguas en loa de lo que han oído. Pero tendría por mejor, no comunicarles cosa; así por evitar disgustos, como por atajar sus motivos, antes sus envidiosas raterías, y groseros artificios. Mas no perdamos tiempo en esto, y **pasemos adelante**; pues para menoscabar jamás faltan a los malsines argumentos.¹²⁸⁴

Les expressions employées par Mexía « me parece que me he detenido » (citation n°1) mais aussi « no digamos mas » (citation n°2) s'inscrivent dans une perspective analogue à celle que l'on peut observer dans *Pusílipo* à travers l'expression

¹²⁸¹ MEXÍA, [1540], 1989, Cuarta parte, Capítulo X.

¹²⁸² SFGDO, 2004, p.408.

¹²⁸³ SFGDO, 2004, p.262.

¹²⁸⁴ SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil*, [1629], 2005a, p.153.

« no perdamos tiempo en esto » (citation n°5). En revanche, la confrontation du texte de Mexía et des extraits tirés de *El Pasajero* permet de percevoir une utilisation plus subtile de ce verbe chez Figueroa, une utilisation qui inscrit, à nouveau, la construction de cette œuvre dans le glissement. La citation n°3 est, sur ce point, particulièrement révélatrice. L'absence de relation avec ce qui vient d'être évoqué est signalée, de manière assez impromptue, dans une phrase qui vient s'insérer au sein d'une réplique assez longue et qui permet d'enchaîner vers une nouvelle thématique. La présence des parenthèses, qui figuraient déjà dans l'édition princeps, tend, de fait, à retranscrire typographiquement le caractère marginal de cet élément. La dimension discursive du verbe *pasar* est également perceptible dans la citation n°4 mais elle est rattachée, cette fois, à la narration des épisodes de la vie du personnage du Docteur. Ce verbe « pasar » a, de toute évidence, une fonction décisive dans l'œuvre : il est, tout d'abord, celui par lequel on passe d'un texte à un autre. Mais il doit aussi permettre au lecteur de passer d'un stade A à un stade B : du statut de lecteur à éduquer, le lecteur va passer à celui de lecteur avisé et ce, précisément grâce aux avertissements (ou « advertencias » du syntagme titulaire) formulés par le texte. En ce sens, son utilisation dans des expressions qui relèvent de l'argumentation telles que « pasar adelante » dont on dénombre plusieurs occurrences tout au long de l'espace textuel est symptomatique :

Citation n°1 : *alivio* III

MAESTRO. **Pasad** adelante os ruego; que aunque a Isidro y a mí tiene tan poco lisiados la Poesía, gustamos, con todo, de oír a cuánto se alargan las fuerzas de su accidente en los a quien reconoce por súbditos¹²⁸⁵.

Citation n°2 : *alivio* VIII

DON LUIS: (...) Mas **pasad** adelante; que no es razón interrumpiros¹²⁸⁶.

Citation n°3 : *alivio* X

MAESTRO: (...) Mas **pasad** adelante; que es gustosísima la materia que tenéis entre manos, por tratar de costumbres y públicas acciones¹²⁸⁷.

Outre « Pasar adelante », le texte figuéroen mobilise d'autres expressions comme « de camino » ou « de paso » qui vont assurer la progression de l'argumentation et qui vont tendre également à mettre en évidence le caractère aléatoire que revêt

¹²⁸⁵ SFGDO, 2004, p.105.

¹²⁸⁶ SFGDO, 2004, p.317.

¹²⁸⁷ SFGDO, 2004, p.396.

l'introduction des différents éléments dont se compose le texte figuéroen. On le voit notamment dans les citations suivantes :

Deseo desembarazarme con brevedad; por eso voy saltando velozmente, tocando aquí y allí **de paso**, sin detenerme como debiera en muchos requisitos.¹²⁸⁸

Bien será tocar **de paso** alguna cosa perteneciente al gobierno del cuerpo, individuo tan caro.¹²⁸⁹

Ofréceseme, **de camino**, una advertencia que proponer contra la corriente común de caballería, que es profesar libertad de ánimo en decir su parecer.¹²⁹⁰

Ces expressions, certes galvaudées, renvoient à la brièveté inhérente aux œuvres miscellanées mais présentent, elles aussi, l'avantage de pouvoir prendre une coloration figurée qui leur permet évidemment de s'appliquer ici au discours et au cours de la parole.

A travers ces différents exemples, il ressort que le lexique du passage est subtilement mis à profit dans l'espace textuel figuéroen et s'intègre bien dans une pratique élargie de l'« entre-deux » comme stratégie d'écriture. La suite de ce chapitre se propose de montrer comment le passage affecte également le traitement des thématiques abordées dans l'œuvre en instaurant des va-et-vient entre érudition et expérience. Il s'agit là d'un phénomène dont on perçoit particulièrement bien l'ampleur à travers le traitement qui est fait de la matière amoureuse dans l'ensemble de l'œuvre.

2. MOTIF DU PASSAGE ET MATIÈRE AMOUREUSE

La thématique amoureuse est abordée à plusieurs reprises au cours de l'échange aussi bien dans des exposés à teneur plutôt théorique que dans des passages narratifs. C'est plus particulièrement vrai dans le chapitre VIII, essentiellement narratif, où le narrateur évoque notamment le dénouement funeste de ses amours andalouses. Certains passages de la biographie du personnage du Docteur entretiennent, qui plus est, des liens étroits avec certains développements plus érudits. Outre les développements consacrés à l'amour dans le chapitre VIII, le Docteur prend d'ailleurs en charge

¹²⁸⁸ SFGDO, 2004, p.97.

¹²⁸⁹ SFGDO, 2004, p.352.

¹²⁹⁰ SFGDO, 2004, p.352.

plusieurs narrations amoureuses qui ne répondent cependant pas toutes aux mêmes mécanismes d'introduction. En effet, ses interventions se composent aussi bien de narrations autobiographiques que de récits hétéro-diégétiques où il endosse le seul rôle de conteur. L'importance des épisodes amoureux dans l'œuvre est de fait perceptible dès le chapitre IV où il est amplement question d'amitié. Ce thème sert en quelque sorte de préparation dans la mesure où un glissement s'opère vers la thématique amoureuse suite à une réplique du Docteur :

DOCTOR. No ha quedado por mí, amigo Isidro: **soy de los a quien con más facilidad prende amor en sus redes.** Flaco estremamente, sin consideración, sin resistencia. Esta pervertida inclinación, no interpolada con algún retraimiento, con algún acto de virtud, **tal vez dio lugar a la razón para que, condoliéndose de mi mejor parte intentase el remedio que propone San Pablo a quien se abrasare, que es casarse, siendo mejor ésto que aquéllo.**¹²⁹¹

Les passages en gras dans la citation ci-dessus sont intéressants à bien des égards. En effet, au-delà de ses liens avec la thématique amoureuse, cet extrait semble aux antipodes de la caractérisation globale du Docteur. Ainsi qu'on l'a vu, que ce soit dans l'introduction ou dans les premières pages de l'œuvre, celui-ci est érigé en archétype de personnage sans attaches, voire auto-créé¹²⁹². C'est d'ailleurs là une caractérisation que viennent confirmer de nombreux épisodes de son récit autobiographique. Or, dans cette intervention du chapitre IV, le sentiment amoureux apparaît plutôt comme définitoire du personnage du Docteur, et augure d'une complexification du traitement des personnages figuéroens qui ne sont pas aussi monolithiques que le lecteur pourrait le penser à première vue. Outre cette évolution, la citation illustre également la conception globalement négative que semble nourrir le personnage du Docteur envers le sentiment amoureux. Il n'est d'ailleurs pas excessif de mettre en relation cette perception de l'amour avec le dénouement des différentes narrations amoureuses prises en charge par le Docteur. Toutes se concluent, en effet, sur des événements funestes¹²⁹³. À noter cependant que leur caractère négatif relève à chaque fois d'éléments différents : tantôt, l'objet des sentiments se révèle moins honnête qu'il n'y paraissait, tantôt c'est la mort qui sépare les amants. Pourtant, les êtres aimés évoqués dans l'ouvrage sont, pour la plupart, dotés d'un ensemble de qualités qui

¹²⁹¹ SFGDO, 2004, p.165.

¹²⁹² Cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre II, « B. Sujets parlants », « 2.2. « Un personnage au statut spécifique : le Docteur », p.267.

¹²⁹³ La seule exception à la règle, ainsi qu'on l'a déjà fait remarquer, est Isidro. La simplicité de sa situation maritale tient à son extraction populaire. C'est d'ailleurs une vision du mariage que l'on retrouve également dans le couple Sancho y Teresa Panza.

sont célébrées aussi bien dans les passages en prose que dans les passages versifiés. Quoi qu'il en soit, *El Pasajero* offre une vision prismatique et exhaustive de la thématique amoureuse qui passe notamment par des enchâssements en cascade, réaffirmant ainsi le statut *pasajero* du texte mais aussi de l'écriture figuéroène. L'histoire d'amour de Jacinta présente, en effet, un procédé qui s'apparente à une mise en abyme – même si cette dernière n'est pas une figure du passage mais bien une figure fermée-. L'un des arguments avancés par le *galán* pour repousser Jacinta est précisément la relation dans laquelle il est déjà engagé :

“(…) Por eso será forzoso (aun cuando fuese verdad lo que decís) desengaños con presteza. Yo amo, tanto cuanto habéis exagerado que amáis, a otro sujeto, de quien jamás podré dividir mi voluntad. Aplicad, pues, la vuestra (caso que por tentarme no hayáis hecho esto) a diferente parte, por que conmigo os saldrá vana cualquier fatiga.”¹²⁹⁴

Qui plus est, les différents récits amoureux que comporte *El Pasajero* offrent tous, conformément à bien des topiques de l'époque, des variantes des rapports entre amour et mort. Comme on l'a dit, la mort sépare tout d'abord le Docteur et sa bien-aimée mais elle sépare également Jacinta de l'objet de ses sentiments. En effet, le rejet que subit la jeune femme est à l'origine de son décès. En ce sens, un autre rapprochement semble s'opérer entre le Docteur et Jacinta¹²⁹⁵ : tous deux illustrent le topique de la mort d'amour mais ces deux cas présentent une différence de taille. En effet, chez Jacinta, la mort est effective là où le Docteur affirme avoir failli mourir de tristesse à la suite de la perte de l'être aimé :

Con estas y semejantes razones me persuadió el religioso la memoria de mi salud, para que fuese dando lugar a los remedios con moderar y detener el raudal de penas que padecía el alma. Admití, en parte, tan saludables consejos, y divirtiéndome cuanto era posible la tristeza, **se fue restaurando en mí la virtud vital, casi ya del todo perdida.**¹²⁹⁶

Ce rapprochement qui s'opère autour du topique de la mort d'amour est d'ailleurs induit par l'allusion qu'y fait le Maître dans une de ses interventions. Or, c'est précisément cette intervention qui assure la transition entre l'expérience du Docteur et celle de Jacinta, illustrant encore une fois, le recours au motif du passage comme élément de structuration inhérent à l'œuvre de Figueroa :

¹²⁹⁴ SFGDO, 2004, p.318.

¹²⁹⁵ Ainsi qu'on l'a vu, ce n'est pas là le seul point de correspondance susceptible d'être établi entre ces deux personnages qui ont également pour trait commun leur statut de personnage-créateur.

¹²⁹⁶ SFGDO, 2004, p.312.

MAESTRO. Siempre tuve por hipérbolos amorosos esto de morirse los amantes, ya que en cuantas poesías he leído hallo a los más difuntos, no obstante que de continuo ninguno pierda la vida. Así, cierto que, a no ser vos el interesado en este suceso, creyera con dificultad ser posible llegar a punto de muerte por solo amor. Oigo decir que, por la mayor parte, quita una belleza el martelo de otra; y así, hallándose en todas provincias tantos sujetos hermosos, es mucho que con la nueva conquista desta no se consuele la pérdida de aquella.¹²⁹⁷

Outre la présence d'indéniables connexions entre le récit autobiographique du Docteur et le récit amoureux de Jacinta, il convient de signaler que l'expérience amoureuse personnelle du personnage débouche, dans le chapitre VIII, sur une matière érudite qui vient compléter la réflexion menée dans l'*alivio* V. Le contenu de ce chapitre entretient d'ailleurs des rapports étroits avec différentes sources depuis les *Diálogos de amor* de León Hebreo jusqu'au *Décameron* de Boccace. C'est ce dont atteste notamment la référence à Cimon. En effet, Cimon (ou Chimon, selon les versions) est le héros de l'un des contes rapportés au cours de la cinquième journée du *Décameron*. Chez Boccace, ce personnage atteint de folie devient sensé lorsqu'il s'éprend d'Iphigénie ; leur histoire a d'ailleurs également été amplement transposée sur le plan pictural¹²⁹⁸ :

Los que eran locos de veras, cobrando amores se volvieron prudentes en extremo, como Cimón, enamorado de Ifigenia.¹²⁹⁹

Si l'essentiel de la matière érudite en rapport avec l'amour se situe dans l'*alivio* V, elle n'en est pas pour autant absente de l'*alivio* VIII où elle vient précisément s'insérer au milieu du récit du vécu du Docteur. Conformément aux canons idéologiques et esthétiques de l'époque, la matière amoureuse dans *El Pasajero* coïncide avec la conception platonicienne de l'amour :

Ante todas cosas, quisiera se descubriera el amante con los ojos. Ellos solos deben ser los primeros intérpretes y guías en el tenebroso caos de amor, ya que por su respeto viene y por su medio penetra hasta lo más interior. Tras esto, será bien hacerle conocer su voluntad con las acciones, con la servitud y semejantes modos, aptos a solicitar poco a poco reciproco amor y encendida correspondencia. Ya en este punto, los mismos ojos son los que, como jueces de amor, encontrándose con los de la amada, pasan al corazón.¹³⁰⁰

¹²⁹⁷ SFGDO, 2004, p.312.

¹²⁹⁸ On retrouve cet épisode boccacien chez différents artistes : le peintre néerlandais Govert Flinck en a notamment peint une version exposée au Louvre, « Cimon découvrant Iphigénie et ses deux compagnes endormies ». Plus tard, au XVIIIe, des peintres anglais tels Westall ou Romney exploitent également ce thème qui a aussi été traité par Rubens.

¹²⁹⁹ SFGDO, 2004, p.188.

¹³⁰⁰ SFGDO, 2004, p.194.

Hormis cet extrait de l'*alivio* V, on en perçoit également la marque dans les autres narrations amoureuses qu'enserme l'œuvre à savoir celle de don Luis mais aussi celle de Jacinta. L'importance des yeux comme messagers des sentiments figure notamment dans le récit autobiographique du jeune soldat :

Comunicábanse las almas por los ojos, y tal vez los corazones por las lenguas.¹³⁰¹

L'évocation des amours malheureuses de Jacinta s'en fait également l'écho :

Sólo era concedido a la vista lo que al resto del individuo se denegaba. De aquí es poderse afirmar ser los ojos entre todos los sentidos, los que más sirven el alma, por donde entran y salen muchos afectos. *Profecto in oculis animus inhabitat*, dice Plinio, y bien; pues vemos se descubre y conoce por los ojos cuanto el ánimo encierra: alegría, tristeza, cuidado, congoja, soberbia, humildad, amor, aborrecimiento, misericordia, ira, etc.¹³⁰²

Outre sa coloration platonicienne, cet extrait se distingue par une référence érudite. La mention qui est faite de Pline vient s'insérer dans le récit de Jacinta avant que le Docteur ne raconte comment celle-ci a fait part de ses sentiments à l'objet de son amour. L'intérêt de cette allusion à Pline tient également à l'ouverture thématique qu'elle introduit. Dès lors que l'auteur latin est évoqué, il n'est plus seulement question d'amour mais aussi d'autres sentiments qui figurent dans la longue énumération finale.

Il est donc remarquable que, grâce à un magistral effet d'enchâssement, une narration amoureuse annexe vienne s'insérer dans la narration amoureuse du Docteur : en effet, par l'entremise de ces jeux de miroir, le texte figuéroen offre une vision très complète d'une même problématique dont il propose différentes versions qui sont elles mêmes complétées par des éléments d'érudition. On a d'ailleurs déjà étudié dans le présent travail la mise en œuvre d'un procédé analogue à travers des questions telles que la Justice ou le mérite et leur traitement par l'entremise de personnages dont les trajectoires se complètent et s'enrichissent¹³⁰³. Ces systèmes d'entrelacs qui se tissent au sein des différentes thématiques reposent sur une structure méticuleusement élaborée qui semble établir des liens entre les différents matériaux qui trouvent toute leur place

¹³⁰¹ SFGDO, 2004, p.60.

¹³⁰² SFGDO, 2004, p.312.

¹³⁰³ Cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 3.2. La triade Docteur- ermite- Juan » et « 3.3. Le binôme Juan – Don Luis et ses liens avec le personnage de l'ermite », p.328-333.

dans l'écriture de l'« entre-deux ». Cette dernière se concrétise dans *El Pasajero* considéré alors comme un symbole par antonomase de l'« entre-deux » littéraire.

C. *El Pasajero* : une œuvre littéraire de l'« entre-deux »

1. LE PASSAGE VERS DE NOUVELLES FORMULES LITTÉRAIRES

1-1. Réélaboration des topiques

Une remarque liminaire s'impose quant à la présence de ces innovations dans le texte figuéroen. Il semble, en effet, d'autant plus nécessaire de signaler la présence de tels enrichissements que ceux-ci se situent dans une œuvre dont la critique a souvent souligné le didactisme très prononcé et ce, à juste titre d'ailleurs.

Pourtant, la première entorse se manifeste très tôt dans l'espace textuel puisqu'elle se trouve dès l'introduction de l'œuvre à travers le traitement qui est proposé de l'*alivio de caminantes* : en effet, la version qu'en propose Figueroa suppose un bouleversement dans l'organisation du temps puisque, on l'a dit, les quatre locuteurs voyagent la nuit et s'arrêtent le jour. C'est précisément ce temps de repos dans l'auberge qui est consacré à la parole à la différence de ce qui se produit par exemple chez Rojas dans *El Viaje entretenido* (1603). De fait, on peut même considérer, au-delà du topique de l'*alivio de caminantes*, qu'une autre tradition littéraire se voit altérée par cette modification, à première vue anodine. Traditionnellement, que ce soit chez Aulugelle dans les *Nuits attiques* ou plus tardivement chez Eslava dans ses *Noches de invierno*, c'est la nuit qui est communément érigée en temps propice à la parole¹³⁰⁴. Or, chez Figueroa, c'est le contraire qui se produit puisque la nuit devient le temps de l'itinérance, du déplacement ce qui contribue, de fait, à accentuer la dématérialisation du voyage, certes fréquente dans les dialogues de la Renaissance dont s'inspire Figueroa. On remarquera d'ailleurs que, de manière assez habile, cette évolution par rapport au modèle préexistant est mise en exergue textuellement :

Los cuatro, pues, habiendo comenzado el viaje en tiempo cuando más aflige el sol, **determinaron cambiar los oficios de día y noche, dando a uno el reposo y a otra la fatiga del camino, por poder sufrir mejor con**

¹³⁰⁴ Cf. *Supra*, Première partie, chapitre I, « B. *El Pasajero* dans le panorama littéraire de l'époque », « Présence et influence de la miscellanée dans *El Pasajero* », p.55.

la templanza desta el excesivo calor de aquél. Mas, como regalos de posadas antes obligan a inquietud que a sosiego, por su escasa limpieza y curiosidad, pasados algunos ratos de reposo, dedicados por fuerza al quebrantamiento, trataron aliviar el cansancio de la ociosidad con diferentes pláticas.¹³⁰⁵

Ce bref extrait de l'introduction de *El Pasajero* se caractérise par une accumulation de tournures qui mettent en évidence la distance prise par rapport à la tradition. L'expression « cambiar los oficios de día y noche » mérite qu'on s'y arrête : en effet, à travers elle, la notion de passage atteint son plus haut degré de matérialisation. Les occupations propres à ces deux moments temporels sont interverties comme le traduit bien le jeu autour des indéfinis « uno y otra » mais aussi autour des démonstratifs « desta y de aquel ». Compte tenu du peu d'informations dont dispose, par ailleurs, le lecteur à propos des circonstances dans lesquelles se déroule l'échange, il est tout aussi remarquable que dans *l'alivio III* le Docteur revienne sur cette caractéristique :

En confirmación desta advertencia, y de las veras con que la forma la voluntad, quiero, **las veces que como ahora sestearemos en las posadas,** comunicaros también algunos de los versos que como primicias de mi corto ingenio ofrecí a las Musas en mis verdes años.¹³⁰⁶

Il est d'ailleurs particulièrement intéressant qu'avant même que les personnages ne commencent à échanger, le patron littéraire se trouve modifié, altéré par un tel procédé. En effet, par son entremise, Figueroa tend à inscrire, d'emblée, son texte dans une sorte d'« entre-deux » que l'on retrouve, d'ailleurs, dans le traitement qui est fait d'autres topiques.

C'est notamment le cas de la variante qu'enserme le texte figuéroen du topique guévérien du *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*. Le jeu autour de ce topique semble se densifier même si celui-ci, comme on l'a vu, n'est pas totalement absent de l'espace textuel. On retrouve certes, à plusieurs reprises, le schéma classique dans lequel les espaces bucoliques sont traités sous une modalité élogieuse alors que la Cour, comparée à un abîme sans fond fait l'objet de critiques répétées. Ainsi a-t-on vu, dans les chapitres précédents, comment les terres sur lesquelles se réfugie l'ermite réunissent les caractéristiques du *locus amœnus* où celui-ci choisit de se retirer, las des tracas de la Cour. La description qu'il en propose dans son récit autobiographique est pour le moins éloquente :

¹³⁰⁵ SFGDO, 2004, p. 9.

¹³⁰⁶ SFGDO, 2004, p.119.

Consideré, por otra parte, cuán profundo piélago es la Corte y de cuánta confusión abunda. Allí no es conocido el valor, ni son admitidas las buenas costumbres, ni estimado el vivir bien. Conviene al que asiste allí volverse de libre, siervo; de sincero, disimulador; de bueno, malo; de docto, ignorante; para mantenerse en la gracia de alguno que pueda, es menester oponerse al curso derecho de la virtud.¹³⁰⁷

Mais outre cette utilisation assez conventionnelle du topique, le texte figuéroen en propose deux variantes à travers le discours de Juan et du Docteur. Compte tenu de l'étroitesse des liens qui unissent ces personnages il n'est pas étonnant que ces variantes soient introduites par l'entremise de l'aubergiste-militaire et du *letrado*. Toutefois, la version qui est proposée par chacun d'entre eux diffère considérablement : en effet, le Docteur ne se résout jamais à abandonner la vie courtisane, qu'il critique pourtant vivement par ailleurs, pour embrasser la vie à la campagne, dont il chante néanmoins les louanges. Mais, son adhésion à ce mode de vie en reste à un niveau purement verbal. Il est d'ailleurs assez symptomatique que ne pouvant se résoudre à aucune des deux options, il finit par renoncer aussi bien aux tracés de la vie de Cour qu'à l'inconfort de la vie champêtre et opte finalement pour une troisième alternative : l'exil, en l'occurrence. De la même manière, par l'entremise de Juan c'est une *alabanza de aldea* d'un nouveau genre qui est proposée. Il est indéniable que celui-ci livre une évocation de la campagne traitée sous un jour élogieux. Cependant, c'est un aspect bien précis de la *aldea* qui explique les louanges que celui-ci formule : cet espace rural lui garantit sa subsistance. Qui plus est, elle devient l'espace idoine pour de nouveaux larcins dont celui-ci propose un descriptif assez détaillé à son interlocuteur et qui coïncide, avec la caractérisation folklorique de l'aubergiste :

De carne me proveen los pastores destos contornos, puesto que nunca faltan algunas ancianas ovejuelas o cabras que, con muerte natural, dan ocasión para ser cocidas o asadas.¹³⁰⁸

Juan reproduit dans l'espace de la *aldea* les égarements qu'il avait commis à Madrid. À ce propos, il convient d'ailleurs de rappeler que, dans le cas de Juan, le départ de Madrid n'est pas un choix. Il est le fruit d'une déconvenue puisque suite à une altercation, il est chassé de Madrid :

Al fin, ya fuera de peligro el contrario, **juzgaron** convenir, en razón de buen gobierno, **licenciarme** de Madrid por algunos años.

Fue forzoso obedecer la orden dada, y así, haciendo almoneda de lo más embarazoso, subí a la Meléndez en un carro, dando con ella y mis bienes en Granada, lugar muy de mi gusto, por fresco y abundante.¹³⁰⁹

¹³⁰⁷ SFGDO, 2004, p.271.

¹³⁰⁸ SFGDO, 2004, p.300.

Les tournures mobilisées par Juan rendent indéniablement compte du caractère imposé de ce départ. L'utilisation de la forme verbale « juzgaron » est, en ce sens, particulièrement révélatrice puisque, à travers cette troisième personne du pluriel, Juan sous-entend qu'il a été exclu de la décision. Cette sensation est d'ailleurs renforcée dans l'énoncé suivant par l'emploi de la formule d'obligation « fue forzoso » mais aussi du champ lexical de l'obéissance (« obedecer la orden dada »).

Le remaniement des topiques se manifeste de manière plus prégnante encore à travers le traitement du débat Lettres /VS/ Armes qui connaît un enrichissement profond. La volonté de don Luis de renoncer aux Armes pour se consacrer aux Lettres est certes manifeste tout comme le choix opéré par le Docteur, dans sa prime jeunesse, entre les deux disciplines. Toutefois, il convient de préciser que le caractère, a priori, irréconciliable de ces deux domaines est quelque peu nuancé à travers la question du mérite. En effet, cette notion est abordée aussi bien dans sa dimension militaire que littéraire à travers les différents portraits du soldat ou du poète idéal. Dans les deux cas, le texte offre des exemples de soldats méritants ou non par le truchement de l'opposition entre l'ermite d'une part et Juan et don Luis d'autre part. La question littéraire propose une configuration analogue dans la mesure où le Docteur ne rejette pas la littérature en bloc mais se montre, en revanche, très sévère à l'égard des poètes qui ne respectent pas les règles classiques, qui préfèrent la *comedia* et qui, selon lui, ne se montrent donc pas « méritants ». Le topique du débat Lettres /VS/ Armes n'est donc pas exclusivement traité sous la modalité de l'opposition. Le conflit classique entre les deux disciplines est indéniablement présent. Mais sa présence se manifeste de manière moins massive car le conflit initial semble évincé par une nouvelle opposition entre mérite et absence de mérite qui est, quant à elle, applicable aussi bien aux Armes qu'aux Lettres. Parler d'annulation du débat serait excessif ; en revanche, l'opposition se manifeste moins nettement que dans d'autres textes de l'époque et se voit en quelque sorte supplantée par un intérêt majeur porté aux questions de mérite. Autrement dit, Lettres et Armes deviennent deux facettes qui illustrent un même problème global : celui du Mérite. Cette question situe une fois de plus le texte figuéroen dans une sorte d'« entre-deux » idéologique.

Il faut d'ailleurs mettre cet « entre-deux » en relation avec la notion de confusion dont l'importance a été signalée, de manière filée, au cours de ce travail et sur laquelle il

¹³⁰⁹ SFGDO, 2004, p.298.

convient dès à présent de s'arrêter afin d'en mesurer toutes les implications. En effet, discontinuité et confusion, on l'a dit¹³¹⁰, sont deux concepts qu'il convient de distinguer : de fait, les connotations négatives associées à la notion de confusion ne rejaillissent pas forcément sur celle de discontinuité. Outre le sens cognitif mis en évidence dans la définition que propose Covarrubias du vocable « *confusión* »¹³¹¹, ce dernier jouit d'un sémantisme plus riche¹³¹² qui correspond à un usage en cours au XVII^e siècle déjà où il devient un synonyme d'ignorance. Appliqué au cas figuéroen, on peut légitimement penser que ce terme de « *confusión* » trouve un écho dans la caractérisation des personnages ainsi dans l'état dans lequel se trouve l'Espagne, une Espagne exposée à la décadence et qui ne sait pas, qui plus est, récompenser les personnes méritantes. Compte tenu du statut de lieu de passage dont jouit le texte figuéroen, l'outil le plus indiqué pour échapper à cette confusion est donc bel et bien *El Pasajero* lui-même. Les différents enseignements que l'œuvre enserme tendent à lui conférer une dimension pragmatique dans la mesure où le texte peut constituer ou tout au moins initier une sortie de crise. Il semble donc évident que le topique de la confusion connaît lui aussi un enrichissement à travers l'exemple figuéroen dans la mesure où le texte figuéroen ne donne pas seulement à voir les éléments de confusion mais tend également à fournir des pistes pour y échapper. Dès lors, la présence des nombreuses marques d'érudition que comporte *El Pasajero* s'explique par cette ignorance associée au terme *confusión* contre laquelle le texte prétend précisément lutter.

A travers le traitement qui est proposé de différents topiques, le texte figuéroen déploie une fois encore une écriture de l'« entre-deux » qui se traduit par l'oscillation entre tradition et innovation littéraires qui constituent les deux pôles entre lesquels alterne *El Pasajero*. Au-delà de la réélaboration de ces motifs littéraires, est proposée également dans l'espace textuel une évolution générique par rapport aux modèles de la miscellanée mais aussi du dialogue, entendu comme genre didactique.

1-2. Evolution générique

Il a été montré, au cours des développements précédents que le texte de *El Pasajero* présentait de nombreux points communs avec la tradition des miscellanées en

¹³¹⁰ Cf. *Supra*, Conclusion de la deuxième partie, p.335.

¹³¹¹ COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.232.

¹³¹² De manière argotique, faut-il le rappeler, ce terme désignait aussi le cachot.

s'inspirant aussi bien du modèle qui était pratiqué au XVI^e siècle et qui avait été inauguré par Mexía que de son évolution postérieure et de son alternance entre érudition et narration. En ce sens, *El Pasajero* coïncide avec un « entre-deux » des traditions dans la mesure où il offre une synthèse des éléments thématiques et stylistiques de chacune de ces deux versions. L'un des éléments empruntés à Mexía notamment, est l'effort de continuité manifeste qui caractérise la construction de l'œuvre mais Figueroa va encore plus loin que ses prédécesseurs dans la mesure où les renvois ne concernent pas seulement des reprises thématiques. Ce minutieux système est également mis en pratique dans les passages narratifs ; il s'agit d'ailleurs là d'un mécanisme que l'on peut également observer dans les nouvelles de l'époque. Qui plus est, les connexions, chez Figueroa sont plus particulièrement mises au service de la critique, de la dénonciation et de l'apologie du mérite qui en découle étaient absentes chez Mexía. En ce sens, les prologues de ces deux œuvres, bien qu'ils présentent des similitudes, apportent la preuve de cette évolution considérable entre les deux textes. Le titre complet de l'œuvre de Mexía était, faut-il le rappeler, *Silva de varia lección : en la qual se tratan muchas cosas muy agradables y curiosas*. À l'inverse, chez Figueroa, si la dimension de plaisir n'est pas absente, celui-ci pointe, dès le prologue, le caractère dérangeant ou tout au moins désagréable de certains points développés dans son œuvre. À noter que cette dimension critique se manifeste également dans la dédicace adressée par Figueroa à la République de Lucques :

A Vuestra Excelencia, pues, consagro esta pequeña ofrenda (grande por afectuosos deseos), seguro de que la admitirá con la benevolencia que suele a los que se valen de su amparo.¹³¹³

Une dédicace aux antipodes de l'adresse à Charles Quint qu'enserme la *Silva* ou tout au moins aux antipodes de son ancrage hispanique :

Finalmente concluyo con que esta escritura esta dedicada a la Magestad del Emperador Nuestro Señor, y cosa ofrecida a tan alto nombre, debese tratar con comedimiento, aunque ella de sí no lo merezca.¹³¹⁴

Dès le paratexte, Figueroa mobilise donc un modèle de gouvernement italien et tend à s'écarter du modèle hispanique dont il déplore certains dysfonctionnements. À noter, cela va sans dire, que ce n'est pas le modèle hispanique tel qu'il existait sous Charles Quint qui est repoussé mais bien l'évolution négative que ce modèle a connu. Au-delà de la prégnance des modèles littéraires, le texte figuéroen, de toute évidence,

¹³¹³ SFGDO, 2004, p.7.

¹³¹⁴ MEXIA, [1540], 1989, p.165.

s'inscrit dans une perspective nettement plus *desengañada* (désabusée) que celle que pouvaient adopter les auteurs de la Renaissance espagnole. Figueroa est, en ce sens, le fils de son époque et le désabusement vient se cristalliser dans le texte de *El Pasajero*. Cette perception plus négative est notamment décelable dans l'évolution du paradigme du courtisan auquel Jesús Gómez a consacré un article particulièrement éclairant mais se vérifie également dans les questions littéraires. En effet, le texte figuéroen n'érige pas forcément une typologie idéale de la littérature mais met aussi en accusation les évolutions littéraires récentes dont fait partie la *comedia*. Ces thématiques courtisanes et littéraires permettent d'ailleurs de passer à une autre influence qui se voit soumise à quelques modifications sous la plume de Figueroa : celle du dialogue didactique qui, à l'instar de ce qu'on vient de commenter à propos des miscellanées, est récupérée mais aussi réélaborée dans *El Pasajero*.

Une première différence de taille par rapport à la tradition du genre dialogué telle qu'elle a été pratiquée à la Renaissance en Espagne se situe dans l'absence d'un problème unique auquel il convient d'apporter une réponse. L'objet de l'échange n'est pas un thème précis sur lequel il convient de trouver un accord. L'interlocution naît avant tout d'une volonté commune d'échanger ainsi que d'une forme de curiosité suscitée par le comportement du Docteur qui, elle, coïncide totalement avec les topiques du genre dialogué. De fait, l'échange dans *El Pasajero*, prend fin de manière un peu abrupte :

Habiéndome, pues (lejos de toda presunción, sólo con intento de obedecer), tocado el **apuntar las precedentes advertencias**, será forzoso ponerles fin, por la presteza con que se ordena nuestra partida, pidiendo se escusen las faltas y se admitan los deseos de acertar, siquiera en alguna cosa.¹³¹⁵

Le rapport didactique est posé clairement par l'expression « apuntar las precedentes advertencias » mais on ne distingue pas une volonté d'apporter une réponse à une question. Certains dialogues de la Renaissance se concluent certes sans que les deux parties en présence ne trouvent un accord mais dans le cas de *El Pasajero*, cette dimension est purement et simplement évincée de l'espace textuel. On notera aisément la différence entre le texte de Figueroa et celui de dialogues comme le *Diálogo de mujeres* de Cristóbal Castillejo où l'essentiel de la conversation s'organise autour des

¹³¹⁵ SFGDO, 2004, p.423.

avis divergents des deux locuteurs, Alethio et Fileno, ou pour reprendre l'heureuse formule de Mercedes Comellas Aguirrezábal :

El tema del Diálogo de mujeres, la disputa entre misóginos y “filóginos”, no representaba, en ningún caso, como es sabido, una novedad¹³¹⁶.

Dans *El Pasajero*, les personnages sont parfois en désaccord sur certains points, c'est un fait. Mais la question qui revient de façon obsessionnelle, en l'occurrence le mérite, ne fait pas l'objet d'un vrai débat. Elle est plutôt érigée en modèle qu'il conviendrait de mettre en application. Pour ce qui est des projets de vie énoncés par les locuteurs dans leurs récits autobiographiques respectifs, si l'on excepte le cas de don Luis, le texte ne présente pas forcément de tentative de les faire changer d'avis. Au contraire, les ambitions d'ascension sociale exprimées par Isidro sont plutôt même encouragées par le Docteur. De la même manière, il n'y a pas de véritable jugement de valeur sur les projets des *senex* mais cette absence de remise en cause est parfaitement logique compte tenu du statut dont jouissent le Docteur et le Maître. En ce qui les concerne, on a plutôt un discours global de valorisation qui témoigne d'une forme d'adhésion tacite à leurs desseins. Le seul personnage dont les choix sont véritablement remis en cause est don Luis. Toutefois, le Maître qui fonctionne pourtant par ailleurs comme un adjuvant du Docteur, n'intervient à aucun moment pour confirmer la prise de position de son compagnon de voyage. De fait, le seul personnage qui change d'avis dans *El Pasajero* c'est précisément le Docteur. Or, la caractérisation archétypale du personnage –en tant que détenteur du savoir- ne le prédispose pas vraiment à ce type d'évolution. Les *domandatori*, quant à eux, en reviennent toujours à leurs demandes respectives, et ce, parfois de manière insistante. En réalité le seul personnage qui revienne sur ses positions c'est le Docteur mais le changement d'opinion du Docteur tient à ce que don Luis lui apporte la preuve de ses compétences. Sur ce point, *El Pasajero* propose donc une configuration qui semble s'inscrire à contre courant de la tradition dialoguée.

Un autre apport au genre dialogué tel qu'il est mis en application par Figueroa se situe précisément dans son contenu miscellanée. On a fait remarquer, à plusieurs reprises, que les thématiques abordées dans *El Pasajero* ont été pour la plupart déjà amplement traitées dans des dialogues antérieurs comme ceux des frères Valdés, de Castillejo ou encore de Sabuco de Nantes. Cette liste ne prétend pas être exhaustive

¹³¹⁶ COMELLAS AGUIRREZÁBAL, 1989, p.365.

mais il va sans dire que les thématiques courtisane, amoureuse ou encore militaire font partie des questions amplement traitées au XVI^e siècle, que ce soit dans les dialogues ou dans d'autres types d'œuvres. Les questions militaires mais aussi la problématique connexe du mérite étaient déjà présentes notamment chez Luis Miranda Villafaña dans ses *Diálogos de la phantastica filosofía*. Le même constat peut être dressé à propos de bien des préceptives littéraires qui, à l'instar de *Philosophía antigua poética* de López Pinciano, présentaient cette même caractéristique. Quoi qu'il en soit, la forme dialoguée ne constitue pas, tant s'en faut, une spécificité de *El Pasajero*. En revanche, le fait de brasser différentes questions très en vogue au siècle précédent dans un seul et même ouvrage constitue une marque supplémentaire d'originalité qui tend à inscrire à nouveau le texte de Figueroa dans le sillage des miscellanées, un phénomène que l'on observait déjà en germe chez un auteur comme Arce de Otálora¹³¹⁷. C'est d'ailleurs cette caractéristique qui explique que les termes de dialogue miscellanée ou de miscellanée dialoguée aient pu être employés en référence aux œuvres de ces deux auteurs.

Le motif de l'« entre-deux » est une fois de plus palpable dans les oscillations qui se manifestent sur le plan textuel entre l'utilisation commune de certains patrons littéraires bien ancrés et l'introduction de marques d'originalité. Le passage d'une forme à l'autre peut d'ailleurs se matérialiser, au-delà du lexique ou même des thématiques employées dans des mécanismes plus diffus qui configurent une forme de confusion des instances dans *El Pasajero*.

2. CONFUSION DES INSTANCES

La confusion des instances prend des formes diverses dans le texte de *El Pasajero*. Elle est décelable dans certains phénomènes de glissement qui semblent s'opérer dans le texte notamment par l'entremise des différentes voix qui y interviennent. Avant de pousser plus loin notre réflexion, il convient de définir ce que nous entendons par ces glissements de voix. Il s'agit d'extraits dans lesquels des modifications viennent altérer le processus habituel de distribution de la parole. Parmi

¹³¹⁷ En ce sens, le titre de la communication prononcé par Fabrice Quero au colloque qui s'est tenu récemment à l'Institut Cervantes à Bordeaux (11 et 12 mai 2017) est on ne peut plus éloquent : « Savoirs miscellanés et régime dialogique dans les Coloquios de Palatino y Pinciano de Juan de Arce de Otálora ».

les formes de la confusion textuelle, celle qui semble la plus immédiatement identifiable est celle qui touche les instances poétiques.

2-1. Confusion des instances poétiques

Le premier point qu'il convient de souligner est que les multiples enchâssements qui caractérisent *El Pasajero* favorisent ce type d'intrusions dans cette œuvre. Toutefois, c'est un procédé que l'on retrouve également dans *Pusílipo*.

2-1-1 LES ALTERATIONS DES VOIX DANS *PUSILIPO*

La *Junta Tercera*, chapitre qui constitue le cœur du texte de *Pusílipo*, s'ouvre sur les vers prononcés par le personnage de Rosardo. Cependant, dans cette œuvre, à la différence de ce que l'on va observer dans les vers déclamés par l'ermite au début du chapitre VII de *El Pasajero*, il n'y a point de jeu d'enchâssement. En effet, dans *Pusílipo*, Rosardo, l'un des quatre sujets parlants de *Pusílipo*, déclame ses propres vers. C'est d'ailleurs un phénomène qu'on retrouve aussi dans *El Pasajero* à chaque fois que l'un des quatre locuteurs soumet ses compositions poétiques personnelles à ses trois compagnons.

La dernière œuvre de Figueroa présente néanmoins, une spécificité qui ne figure pas dans *El Pasajero*. Comme au théâtre, les noms des quatre locuteurs sont rappelés au début de chaque *junta*. Ces noms sont d'ailleurs présentés dans un ordre aléatoire dans chaque section. Il a été tentant d'y voir une indication sur la chronologie des prises de parole, à l'instar de ce qu'on peut observer au théâtre. Toutefois, cette hypothèse n'a pas été vérifiée : l'ordre de présentation ne coïncide pas systématiquement avec celui des prises de parole. Quoi qu'il en soit, le troisième chapitre offre un cas de figure assez particulier dans la mesure où, à la différence de ce que l'on peut observer dans les autres chapitres, le seul personnage dont le nom soit cité en début de section est Rosardo. Cette mise à l'écart, ou plus exactement cette singularisation formelle tient au fait que le locuteur, Rosardo, seul à ce moment de l'interaction, déclame des vers dans une intervention qui s'apparente en quelque sorte à un monologue :

Cantando estaba a solas, los desórdenes del pasado siglo. Extravagantes son los viejos: siempre juzgan mejores los tiempos pasados, que los presentes.¹³¹⁸

Ce n'est qu'une fois le passage versifié terminé que les autres locuteurs sont cités et que le dialogue se poursuit comme dans le reste de l'œuvre. Cette particularité tient bel et bien au fait que Rosardo, personnage clé de l'échange, est seul au début de ce chapitre. Les prénoms des autres personnages ne sont mentionnés qu'à partir du moment où ils rejoignent leur ami. De fait, l'on peut considérer cet excursus versifié comme une sorte de parenthèse dans la mesure où le terme de *Junta* utilisé pour désigner chaque chapitre n'est pas ici approprié compte tenu de l'isolement du personnage. Une fois que le dernier vers a été déclamé, les prénoms des autres locuteurs sont intégrés et la partie dialoguée se poursuit comme suit :

SILVERIO. Bien cierto es, se encumbran las vuestras sobre los orbes, fundándose en imaginaciones profundas. ¿Eran por suerte consideraciones inútiles las que antes de venir nosotros, a solas **exagerábades?**

ROSARDO. Pues ¿qué entendistes algo de lo que dije? Porque aunque con voz baja lo repetía, no reparé en que me podía escuchar alguno. ¿Qué queréis? **Siempre los que hemos vivido más, aplicamos mayores alabanzas a lo pasado.** Es rígida la edad grave; mas córrenle apretadas obligaciones de ejemplo, prudencia, y valor, para que los oyan y crean: y sobre todo los respecten y reverencien; como en Esparta hacían los mancebos a los ancianos, de donde nació el proverbio, sólo allí ser bueno envejecer.

LAUREANO. Diferentes tiempos alcanzastes, porque **si tan apretadamente condenáis el corriente**; es cierto habéis participado de otro más dichoso en este Reino, donde ha que asistís tantos años.¹³¹⁹

Cette intervention est particulièrement intéressante dans la mesure où elle peut être rapprochée d'un extrait de *El Pasajero* dont le contenu présente des similitudes avec un échange entre le Docteur et Isidro :

DOCTOR. (...) ¡Oh, ilustre antigüedad, merecedora de singular veneración y de inmortales alabanzas! (...) Ahora todo es concurso de faltas; todo avenida de males, que tienen estragado el mundo.

ISIDRO. Poco a poco os vais pudriendo. ¿Qué ponderaciones son ésas? Prolijos reformadores me parecéis lamentando lo que carece de remedio. Si no me engaño, los siglos han sido siempre unos y de un mismo metal. ¿Por ventura fue mejor el de romanos, falto de religión, desnudo de loables costumbres?¹³²⁰

¹³¹⁸ SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil*, [1629], 2005a, p.88.

¹³¹⁹ SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil*, [1629], 2005a, p.88.

¹³²⁰ SFGDO, 2004, p.38-39.

Les désaccords entre le Docteur et Isidro trouvent indéniablement un écho dans l'échange entre Silverio, Rosardo et Florindo. Ce rapprochement est d'autant plus intéressant qu'on repère aisément la convergence idéologique entre les propos tenus par le Docteur et ceux de Rosardo ; une convergence qui était déjà perceptible dans les vers que déclamait Rosardo et grâce auxquels le texte renouait avec la problématique du mérite et de la noblesse dont on a déjà montré l'importance dans le système de pensée figuéroen :

Los más nobles, los más ricos,
pobres siempre de prudencia,
son escándalo del suelo,
y de sus Solares mengua.
En vez de honrosos trofeos,
goza la milicia afrentas;
rendidos sus más valientes
a los pies de la miseria.¹³²¹

A la lecture de ces deux strophes, on peut légitimement se demander si la poétique de l'« entre-deux » n'est pas une stratégie d'écriture qui traverse l'ensemble de la prose d'idées figuéroène mais apporter une réponse à cette question nous éloignerait trop de notre réflexion initiale.

Quoi qu'il en soit, le début de ce chapitre offre indiscutablement un exemple où l'une des voix qui prend part à l'interaction est isolée du reste du groupe, ouvrant une sorte de parenthèse dans l'œuvre et assurant un glissement dans l'espace textuel. Cet excursus versifié reste à un stade très embryonnaire puisque, une fois la composition versifiée terminée, la forme dialoguée reprend rapidement ses droits. Mais, il semble d'autant plus nécessaire de signaler ce phénomène qu'on en trouve déjà une variante, une dizaine d'années plus tôt, dans *El Pasajero* et qui se développe, quant à elle, sur plusieurs pages. La mise en regard entre le début de l'*alivio* VII de *El Pasajero* et celui de la *Junta Tercera* de *Pusilipo* révèle l'existence d'autres mécanismes particulièrement intéressants pour notre propos.

¹³²¹ SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil*, [1629], 2005a, p.87.

2-1-2 *EL PASAJERO* : UNE ŒUVRE PROPICE AUX INTRUSIONS DE VOIX

On a déjà signalé que l'un des cas immédiatement observables de la continuité du texte figuéroen se situe au niveau des chapitres VI à VIII qui présentent, tous trois, une thématique commune, en l'occurrence le récit de vie du personnage du Docteur. La transition s'effectue donc de manière plus harmonieuse dans des chapitres à vocation essentiellement narrative et passe, on l'a dit, par l'introduction de données spatio-temporelles, certes encore balbutiantes, mais qui contribuent néanmoins à la mise en cohérence de l'ensemble. De manière très subtile, le glissement de l'*alivio* VI à l'*alivio* VII se matérialise par un changement de genre au début du chapitre VII. En effet, les trois premières pages de celui-ci sont composées par les vers que l'ermite déclame. Plus qu'une rupture formelle, l'introduction du vers vise à faire advenir la voix du personnage à travers l'expression de ses sentiments, ce qui définit ses compositions comme lyriques au sens commun du terme. La paternité de ces poèmes ne revient pas, sur le plan fictionnel, à un des locuteurs de *El Pasajero* dans la mesure où l'ermite ne prend pas directement part à l'interaction. On a d'autres exemples de ce procédé notamment dans les *octavas* du prêtre-poète (*alivio* III) qui sont, de fait, les premières compositions versifiées introduites dans l'œuvre mais aussi du sonnet « *Júpiter de las almas* », composé par Jacinta pour déclarer sa flamme à l'homme dont elle est éprise (*alivio* VIII)¹³²². Néanmoins, l'insertion de ces compositions ne répond pas au même mécanisme. En effet, les compositions du prêtre et de Jacinta viennent s'intégrer dans les récits qui sont consacrés à leurs auteurs respectifs. L'invasion du « yo » lyrique de Jacinta n'est pas aussi massive que celle du « yo » lyrique de l'ermite. La narration consacrée à Jacinta participe essentiellement du souci de variété que se doit de satisfaire le texte pour être en adéquation avec les goûts du lectorat de l'époque et elle vient s'insérer dans une réflexion plus large consacrée à la question amoureuse. L'histoire de Jacinta constitue, en quelque sorte, un « *caso de amor* ». L'incursion de Jacinta est probablement aussi moindre car c'est un personnage féminin. L'envergure de l'incursion de l'anachorète tient surtout à l'importance du récit de l'ermite dans la structuration de l'œuvre, importance dont il a déjà été amplement question dans ce travail. Outre la présence passagèrement hégémonique de sa voix, un autre élément

¹³²² SFGDO, 2004, p.108-109 et p.315 ou cf. annexe n°1, « Répartition des compositions poétiques dans *El Pasajero*. », p.489.

distinctif du cas de l'ermite tient au fait que les vers précèdent l'évocation du personnage. En ce sens, il est particulièrement intéressant que le glissement s'effectue précisément par une allusion à la voix de l'ermite, comme si celle-ci venait se substituer à celle du Docteur, brouillant ainsi une fois de plus les pistes. Dans *El Pasajero*, les vers, bien que rapportés par le Docteur, sont censés être prononcés originellement par un personnage extérieur à l'interlocution à la différence de ce qu'on a constaté dans *Pusílipo*. Qu'il y ait intrusion de la voix poétique de l'ermite dans l'*alivio* VII de *El Pasajero* ou isolement de celle de Rosardo dans la troisième *Junta* de *Pusílipo*, le début de chacun de ces deux chapitres semble relever exclusivement de la déclamation lyrique (du « je » poétique vers le lecteur-auditeur) alors que le reste du texte de ces chapitres se rapproche davantage du dialogue, pris comme cadre formel. Ainsi, la voix poétique de type lyrique « éclipse-t-elle », par sa position initiale dans le chapitre, la voix de narrateur dominant du Docteur. Cela est d'autant plus vrai que si c'est le Docteur qui déclame ces vers, la mention didascalique du locuteur ne figure pas à la différence de que l'on observe dans le reste de l'œuvre.

Le motif du passage semble venir se loger dans tous les interstices du texte. Il se manifeste à travers certains glissements génériques qui configurent des parenthèses. Mais ceux-ci s'opèrent également dans les reconfigurations successives que subit le personnage du Docteur qui semble s'émanciper de son rôle de conteur, comme nous allons le voir à présent.

2-2. Superpositions et glissements des instances textuelles

L'intervention de l'ermite, on le sait, n'est pas la seule digression que présente le chapitre VII. Celui-ci constitue, en quelque sorte, un climax de digressions dans la mesure où le texte est consacré aux récits de vie de deux personnages qui ne prennent pas part à l'interaction. Autre fait symptomatique, si la digression semble atteindre son paroxysme dans le chapitre VII à travers les récits de l'ermite et de Juan, les narrations dans lesquelles ils interviennent ne font, pour ainsi dire, l'objet d'aucune interruption. Ce chapitre coïncide donc avec un « entre-deux » textuel dans la mesure où le Docteur n'est pas interrompu une seule fois pendant plus de 30 pages. La longueur de cette intervention du Docteur met d'ailleurs parfaitement en évidence le caractère artificiel du dialogue en tant que genre. Les frontières entre récit premier et récit rapporté semblent

s'abolir puisque tout au long de cette longue réplique, aucune référence explicite n'est faite au Docteur qui est pourtant le locuteur qui s'exprime sur ces plus de trente pages. Dès lors, le locuteur principal, en l'occurrence le Docteur, se trouve, en quelque sorte, évincé par les personnages dont ils rapportent les propos et dont ils racontent les histoires. Le texte figueroen joue donc dans le chapitre VII sur une confusion des instances qui s'inscrit, là encore, dans la poétique de l'« entre-deux » et du passage qui structure l'ensemble. Au sein de ces méta-digressions que constituent les récits de l'ermite et de Juan, aucune autre digression ne vient s'intercaler. Cette spécificité tend à confirmer l'idée selon laquelle ces deux récits constituent le paroxysme de la digression. Il s'agit de digressions par antonomase dans la mesure où elles tendent à faire sortir le lecteur du niveau premier de la fiction. En effet, ce sont bien les quatre locuteurs et pas seulement le Docteur qui se voient « éclipsés », effacés de l'espace textuel. Les rares interventions qui permettent à la fiction première de reprendre ses droits sont celles où le Docteur redistribue la parole par ce que nous avons appelé plus haut des didascalies d'attribution dans des passages dialogués¹³²³.

Ces interventions sont révélatrices d'un mécanisme qui s'avère particulièrement éclairant pour notre propos dans la mesure où, à travers elles, se dessine une nouvelle forme de confusion des instances puisqu'elles permettent d'observer un phénomène remarquable qui a trait au jeu sur le dialogue mis en œuvre dans le récit de Juan. Un glissement en trois étapes s'opère depuis le dialogue didactique jusqu'au dialogue théâtral voire jusqu'au dialogue de narration. Ce dernier vient s'insérer dans le récit de Juan comme on peut l'apprécier dans un extrait cité dans la présente étude :

Al fin, alzando el gordísimo tozuelo, **dijo** con flema singular:

—¿Qué diablos quiere? ¿Qué avispas le pican? ¡Doile al demonio, qué voces da!

Fueme reconociendo poco a poco, y cuando — a su parecer— estuvo bien enterado, propuso tenía por cierto haberme visto en otra parte; mas que no se acordaba dónde.

—Puede ser —**le respondí**—; que he corrido mucha tierra y comunicado con muchas gentes.

—¿Voarcé —**replicó**— ha estado por ventura en Italia, y en particular en Piemonte?

—Sí, amigo —**proseguí**—; y no pocos años, principalmente en ese estado.

—¡Tate, tate! —**respondió**, dándose una palmada en la frente—, ya he caído en el chiste al misterio. A fe de soldado que ha sido voarcé mi auditor. Acabe: ¿no conoce a Juan, mosquetero en la compañía de don Manuel Manrique? ¡Oh, que sea en buena fe bienvenido a esta su casa! ¿De

¹³²³ Cf. *Supra*, Deuxième partie, chapitre III, « B. Personnages doubles et doubles des personnages », « 3. 1. L'alivio VII, un chapitre au statut particulier », p.323-324.

dónde bueno, y cómo así? No se acuerda que siempre que le vía decía a mis camaradas: “Veis allí el que nos ha de juzgar?”¹³²⁴

Les formes verbales qui se rapportent au *yo* du Docteur *respondi, proseguí* sont des didascalies d’attribution et ne comportent aucune indication supplémentaire au-delà de la désinence personnelle qui permet d’identifier le Docteur comme sujet. En revanche, celles qui concernent Juan renferment des indications implicites de gestuelle, de ton. Or, c’est bien le narrateur, en l’occurrence, le Docteur, qui fait surgir la figure théâtrale de Juan, qui le met en scène. Il est le déclencheur de la mise en scène dans la mesure où c’est lui qui rapporte les gestes effectués par Juan. Cet extrait joue donc sur une confusion des instances dans la mesure où le narrateur s’érige en quelque sorte en dramaturge, dans une démarche qui n’est pas sans rappeler celle mise en œuvre par Cervantès dans le *Quichotte*¹³²⁵. Au chapitre VII, se produit donc un glissement dans les statuts des différents intervenants. Juan assume, tour à tour, les fonctions d’acteur et de conteur comme on peut le percevoir dans l’utilisation symptomatique qui est faite du terme « *mi cuento* » dans l’extrait ci-dessous :

DOCTOR (JUAN) (...) Volviendo, pues, al hilo de **mi cuento** casi las más veces que me hallaba en las juntas de señores tropezaba en el excremento vil de uno déstos, viejo, descolorido y flaco.¹³²⁶

L’emploi de ce groupe nominal joue en effet sur le double statut de narrataire-narrateur du Docteur. Dans un temps antérieur à celui de l’interaction, le Docteur a bel et bien été le destinataire du récit de Juan. Toutefois, dans l’espace textuel, il assume le rôle de narrateur mais un narrateur assez discret, dont la voix semble parfois disparaître derrière celle du personnage dont il conte les aventures. La confusion des instances prend aussi une forme plus moderne dans *El Pasajero* liée, à notre avis, à la forte performativité du texte figuéroen qui, en bien des occasions, « fait ce qu’il dit » et semble abolir les frontières entre fictionnel et non fictionnel.

¹³²⁴ SFGDO, 2004, p.278.

¹³²⁵ On observe cette confusion des instances dans le chapitre XII notamment, « De lo que contó un cabrero a los que estaban con don Quijote ». En effet, à travers les corrections linguistiques de don Quichotte émerge la figure de l’écrivain modèle qui doit s’assurer de la correction du langage, une figure qui coïncide avec l’idéal défendu par ailleurs de manière explicite dans d’autres extraits du livre.

¹³²⁶ SFGDO, 2004, p.296.

3. LA LIMITE REALITE-FICTION : VERS UNE ABOLITION DES FRONTIERES TEXTUELLES

Au cours du présent travail, différents mécanismes de jeux de miroirs ont été évoqués. L'un d'entre eux a, toutefois, été volontairement négligé car son statut spécifique tend, à l'instar des phénomènes qui viennent d'être commentés, à brouiller les frontières entre réalité et fiction. Il s'agit de l'importance qui est concédée à la thématique de la lecture. Or, ce procédé est lourd de significations dans une œuvre au sein de laquelle la technique du collage se manifeste de façon aussi massive. Il n'est pas rare en effet de trouver des allusions au processus de lecture. On en a déjà signalé la présence dans le récit de l'ermite qui consacre une partie de son temps à la lecture comme on peut le voir dans la citation ci-après :

Tal vez entretengo **algunas horas** con la **provechosa** lección de buenos autores, leales compañeros y verdaderos amigos. **Aprovéchome** de sus advertencias cuanto a la brevedad desta vida, y cuanto a enfrenar deseos, no excluyo **sus consejos saludables**. Arrímolos si me cansan, obedeciendo a mi gusto tan sin réplica, que ni sienten por el repudio agravio, ni, cuando buscados, rehusan el fin de su ministerio y de mi intención.¹³²⁷

Mais on en trouve également la trace dans l'une des interventions d'Isidro. Celui-ci s'exclame, à la fin du récit consacré au prêtre-poète :

ISIDRO. ¡Oh, quién pudiera hallar **el original**, o **traslado de lo que contenían los libros!** Cien escudos diera por **ambos**; tuviéralos por pítimas¹³²⁸ saludables contra tristezas y melancolías. Leyera cada día un proverbio, y poco a poco los fuera recogiendo todos en la memoria, porque allí no peligraran jamás, como podían en el papel.¹³²⁹

L'intervention du jeune orfèvre comporte donc des références explicites au livre en tant qu'objet dans un procédé qui n'est pas sans rappeler l'allusion au célèbre manuscrit de Cide Hamete Benegeli dans le *Quichotte*. Le caractère matériel de sa remarque est également perceptible dans la valeur pécuniaire de l'objet. L'utilisation que souhaiterait en faire Isidro revêt une dimension profondément ludique. A la différence de l'ermite dont l'intervention met l'accent sur le profit tiré des lectures qu'il

¹³²⁷ SFGDO, 2004, p.273.

¹³²⁸ CORDE ne recense qu'une dizaine d'occurrences du substantif *pítima* qui s'est pourtant maintenu jusqu'à nos jours. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les définitions qu'en proposent le *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias et le *Diccionario de la Real Academia Española* sont très similaires :

COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.590, « El emplasto o socrocio que se pone sobre el corazón para desahogarlo y alegrarlo.»

RAE, « Socrocio que se aplica sobre el corazón»

¹³²⁹ SFGDO, 2004, p.111.

fait, Isidro n'y voit qu'une forme de divertissement. En ce sens, la confrontation de leur expérience de lecture respective est tout à fait éloquente ; de fait, l'utilisation commune aux deux interventions de l'adjectif « saludables » confirme l'existence de connexion entre ces deux extraits. Toutefois, c'est avant tout un rapport d'antinomie qui se dessine entre ces deux passages. Le bénéfice tiré des lectures traverse la réplique de l'ermite comme l'atteste l'emploi du champ lexical du profit. Ce dernier se manifeste aussi bien dans la forme verbale « aprovechome » que dans les adjectifs « provechosa » et « saludables ». Il y a, de plus, une véritable insistance sur le processus didactique en jeu dans les lectures que fait le personnage (« lección », « advertencias », « consejos »). Enfin, on remarquera le processus de personnification présent dans cet extrait où l'ermite parle de « buenos autores ». En revanche, le livre, dans le cas d'Isidro, en reste à son statut d'objet puisqu'il est assimilé à un produit médicamenteux. Il n'est qu'un outil, un accessoire là où pour l'anachorète, les lectures deviennent des compagnes, des amies dont la caractérisation élogieuse ne fait pas l'ombre d'un doute puisque, y sont associés des adjectifs connotés positivement.

Mais il y a plus encore dans la mesure où les interventions de ces deux personnages entrent indéniablement en résonance avec les conseils de lecture que formule le Docteur à l'attention d'Isidro au début du dernier chapitre :

Así, la juventud destes tiempos viene a ser la peor disciplinada que hubo jamás. Hállanse del todo inútiles para la milicia y otros cualesquier trabajos, respeto de los muchos deleites a que se acostumbraron desde pequeños. Por tanto, deseando yo no incurrais en falta tan común y general, no olvidaré persuadiros apliquéis los ratos que os sobren de forzosas ocupaciones a **la lección de autores aprobados**. (...) Estas lecciones y otras tales os causarán contento y regalo bien diferente del que ocasionan los Amadises, Febos y Orlandos: sueños, profanidades, mentiras y locuras.¹³³⁰

On constate en effet le lien qui s'instaure entre l'intervention citée plus haut de l'ermite qui évoquait « la provechosa lección de autores buenos » et les recommandations du Docteur qui enjoint son compagnon de voyage à pratiquer « la lección de autores aprobados ». Il est, par ailleurs indispensable de faire remarquer comment, dans l'intervention du Docteur, l'espace textuel glisse incidemment de la question sociétale à la question littéraire dans la mesure où l'évocation du comportement de la jeunesse noble oisive de Madrid débouche à la fois sur une mise en garde et sur la formulation d'un conseil. Pour synthétiser, on pourrait dire que *El*

¹³³⁰ SFGDO, 2004, p.381-382.

Pasajero est un livre qui parle de lecture¹³³¹. Un premier niveau de confusion se situe donc dans cette mise en abyme. Mais, ce phénomène va en réalité plus loin dans l'espace textuel figuéroen. En effet, la confusion des instances tient aussi au fait que les conseils de lecture que le Docteur formule sont bien souvent des ouvrages que l'auteur Figueroa met à profit dans l'œuvre. Il ne s'agit pas forcément de textes qui sont repris *in extenso* dans *El Pasajero* ; toutefois, la plupart d'entre eux figurent, de manière plus ou moins directe, dans l'espace textuel figuéroen :

En las FLORES DE SANTOS¹³³² hallaréis grandes recreos, (...) También os podrá ser lícito leer otros autores, así modernos como antiguos; mas que traten todos materias importantes para perficionar la vida. Es cierto que no habéis de seguir la guerra; mas, siquiera por curiosidad, apruebo paséis los ojos por los que en vulgar hablan della. Menos daréis de mano a los historiadores, por cuya comunicación vendréis a salir capaz, prudente y advertido. Heródoto, Tito Livio y Tácito tienen entre todos opinión.¹³³³

Les conseils de lecture du Docteur se résume donc, pour l'essentiel¹³³⁴, en trois grandes catégories : les florilèges, les traités de *Re militari* ainsi que des ouvrages d'Histoire. On démontrera aisément les connexions entre de telles recommandations et le texte de *El Pasajero*. En effet, les multiples marques d'érudition dont certaines sont réemployées à l'identique dans différentes œuvres de Figueroa laissent penser que, Figueroa, comme bien des auteurs de son époque, utilisait des florilèges. De la même manière, on sait que les traités de *Re militari* jouissaient d'une grande diffusion à l'époque ; qui plus est, dans ces œuvres sont consacrés des développements relatifs au mérite dont on a déjà signalé la présence dans le système de pensée figuéroen. Enfin, l'Histoire est l'un des genres littéraires auxquels le Docteur invite don Luis à s'essayer. De fait, Tite Live et Tacite avaient été préalablement mentionnés dans le texte de *El Pasajero*¹³³⁵. La lecture des romans de chevalerie convoqués par l'entremise des personnages emblématiques que sont Amadis, Phoebus et Orlando sont en revanche décriés mais on a vu que la littérature plus légère n'était pas forcément absente de l'espace textuel et que certains récits relevaient aussi d'une dimension de divertissement. Il ne semble d'ailleurs pas excessif d'affirmer que la proposition de

¹³³¹ Ainsi qu'on l'a vu dans la première partie de ce travail, les leçons de poétique qu'enserme *El Pasajero* l'érige aussi en livre sur comment écrire un livre ; cf. *Supra*, Première partie, chapitre III, « A. Entre théorie et praxis littéraires », p.122-136.

¹³³² En majuscules dans l'édition de Suárez Figaredo.

¹³³³ SFGDO, 2004, p.382.

¹³³⁴ Le Docteur recommande également la lecture de traités de mathématiques, de cosmographie, de fortifications.

¹³³⁵ « Así se robaran al olvido tantas hazañas de españoles, cuales nunca en sus *Décadas* y *Anales* celebraron de sus romanos los tan aceptos Livio y Tácito.» SFGDO, 2004, p.74.

Figuroa participe d'une tentative parallèle qui vise à hisser au rang de littérature la narration en prose, initialement cantonnée au genre comique, puis fantaisiste.

Outre ces jeux entre conseils de lecture et lectures exploitées dans l'espace textuel, cette confusion se prolonge dans certains commentaires émis par le personnage du Docteur. Bien que l'on ne puisse lire les déclarations du Docteur comme une confession de l'auteur, certains éléments renseignent indubitablement le lecteur sur certains procédés mis en œuvre dans l'espace textuel. Le fait de démentir les attaques est un phénomène que l'on retrouve de manière récurrente dans les textes de l'époque, notamment dans les prologues comme on peut le voir à travers le prologue du *Para todos* de Pérez de Montalbán :

(...) mas esto ingenuamente, sin ser mi intento ofender a ninguno con particularidad: y assi nadie se agrauie, porque lo demas será hazerse culpado en el vicio que reprehendo, que la sal solamente escuece en la parte donde está la herida, y mas vale disimular la reprehension oculta, que confessar el delito claro¹³³⁶.

La spécificité de ce texte figuéroen se situe donc bien dans le fait que ce type de commentaire ne se situe pas exclusivement dans le paratexte mais aussi dans le corps de l'œuvre :

Animo tengo de inmortalizar algunos destos inhábiles; destos ignorantes, a quien la envidia adelgaza los dientes; destos que por mostrar ser algo, siendo nada, osan morder escritos para cuya imitación les falta talento, creciendo tal vez su rabiosa censura reputación a las cosas que los propios autores desestiman. Publiquen los brutos partos de su capacidad, y después hablen. **Mas, en tanto, echen de ver que no me escondo tratando de ellos, sino que hablo de modo, que de cualquiera puedo ser entendido.**¹³³⁷

Autrement dit, le texte reproduit au plan fictionnel une stratégie d'écriture communément mise en pratique par les auteurs de l'époque dans le paratexte. Le texte fictionnalise le paratexte. Les frontières entre le paratexte et le texte s'effacent puisque dans l'adresse au lecteur, Figuroa s'exprime depuis sa position d'auteur alors que dans le texte, le personnage du Docteur parle. Toutefois, il convient de préciser que dans ces passages, le Docteur n'est autre que l'auteur fictionnalisé. A travers la figure au sens théâtral du terme du Docteur, l'auteur fictionnalisé revendique clairement les attaques à l'égard de certains de ses contemporains. Le texte joue donc de toute évidence sur la réalité de ce qui a été écrit dans la mesure où certains des projets évoqués par le Docteur

¹³³⁶ PÉREZ DE MONTALBÁN, [1632], 1999, p. 470.

¹³³⁷ SFGDO, 2004, p.328.

trouve un écho dans les attaques à peine déguisées adressées à Alarcón notamment dans le texte de *El Pasajero*. Le même constat peut être dressé à propos de l'extrait où le Docteur évoque son projet de publier une préceptive :

DOCTOR. Presto se podrá levantar tal edificio, por haber días que tengo recogidos los materiales. Así, pues me infundís ánimo, pienso dar en breve a la imprenta una *Poética Española*, que, por lo menos, saldrá con buenos deseos de acertar.¹³³⁸

Compte tenu de l'importance capitale de la thématique littéraire dans l'œuvre figuéroène, la communauté scientifique s'est souvent étonnée de ne pas retrouver un ouvrage de poétique dans la production de Figueroa. Cet étonnement provenait d'une lecture littérale de cette intervention du Docteur. La solution à cette énigme se trouve peut-être d'ailleurs elle-même dans *El Pasajero*. On a déjà montré, en effet, que le texte jouait à plusieurs reprises sur la réalité de textes qui avaient été écrits ou qu'il conviendrait d'écrire. Ne peut-on pas lire cette réplique du Docteur comme une variante de ce mécanisme ? Il est, en effet, tentant de voir dans cette intervention du personnage un indice sur le statut à accorder à *El Pasajero*. Le discours du Docteur dans les *alivios* II et III se compose, pour l'essentiel, de leçons de théorie littéraire. *El Pasajero* tiendrait donc lieu et place de poétique dans l'œuvre de Figueroa ; une hypothèse d'autant plus séduisante qu'une partie de cette poétique trouve un écho dans le reste de *El Pasajero* où elle se voit mise en pratique à travers les narrations notamment.

¹³³⁸ SFGDO, 2004, p.69.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE :

El Pasajero se caractérise par une indéniable discontinuité tant sur le plan formel que thématique qui est plus particulièrement visible à travers l'absence de lien entre certaines sections de l'œuvre. Toutefois, la discontinuité chez Figueroa n'est pas désordre comme l'atteste la minutieuse construction sur laquelle le texte repose et qui doit beaucoup à des ressorts hérités de la tradition des miscellanées et plus particulièrement de la *Silva de varia lección*. La structuration du propos est assurée, de fait, par des mécanismes qui étaient déjà présents chez Mexía. Il est, de plus, remarquable que le texte lui-même tende à pointer certaines failles en termes de continuité ; une démarche qui, par réfraction, contribue précisément à ce que le lecteur ne perde pas le fil du discours et coïncide donc parfaitement avec la vocation didactique affichée dès le paratexte. De multiples éléments participent cependant à la mise en cohérence du discours : c'est le cas notamment des phénomènes de glissement qui s'opèrent entre les différentes thématiques abordées dans le texte. Un autre facteur de continuité se situe, sur le plan thématique, dans la place privilégiée qui est accordée à la notion de mérite que l'on retrouve de manière récurrente dans l'ensemble de la prose figueroène mais qui n'est pas forcément exclusive de cet auteur. Si le mérite entretient des liens étroits avec la question militaire et la figure du soldat comme symbole par antonomase de sa présence ou, au contraire, de son absence, on retrouve la notion de mérite, de manière plus générale, dans des excursus critiques. Ainsi, certains reproches adressés à la noblesse non méritante deviennent, par contraste, des éléments de valorisation dans un discours laudatif à propos des membres du peuple. La présence assez restreinte de ces éléments élogieux dans l'espace textuel ne rend d'ailleurs ces digressions que plus éloquents et porteuses de sens. De fait, au-delà des questions de mérite, la comparaison à laquelle ces excursus donnent lieu fait partie des ressorts fréquemment utilisés pour assurer la mise en cohérence du texte et sa continuité comme on peut aisément l'observer à travers la mise en regard que permettent l'évocation de l'Italie et des Turcs. Il est d'ailleurs remarquable que, au-delà de la seule mise en accusation de la noblesse et de la fonction guerrière que cette dernière se refuse à assumer, la revendication du mérite sous-tende également les développements consacrés à la littérature et à la Justice, amplement traitées elles aussi dans l'espace textuel. En ce sens, le texte offre différentes facettes d'une seule et même problématique et configure

un discours polyphonique structuré par un minutieux système de renvois et de répétitions. Ces jeux de reprises lexicales et thématiques qui illustrent une fois de plus l'importance de l'« entre-deux » dans l'élaboration du discours figuéroen trouvent un écho dans le motif du passage dont la prégnance est évidemment perceptible dans le titre de l'œuvre mais aussi dans le recours récurrent au champ lexical du passage. Les transitions se manifestent également dans des phénomènes en prise avec la nature même du texte figuéroen à travers différents mécanismes de mises en abîme qui mettent en jeu plusieurs éléments essentiels de la structuration du texte figuéroen. C'est le cas notamment des différentes allusions qui sont faites à la lecture mais aussi au dialogue, à la conversation. Or, on sait l'importance des lectures antérieures, des écrits mais aussi des réécritures dans la composition de *El Pasajero*. De la même manière, on ne saurait négliger la fonction déterminante dont jouit la réélaboration que subit la matière littéraire dans l'espace textuel figuéroen. En effet, certains topiques comme *el alivio de caminante* ou *el menosprecio de corte* sont soumis à modifications dans *El Pasajero*. Dès lors, ils se trouvent enrichis et présentés sous un jour plus désabusé qui coïncide parfaitement avec l'idéologie dominante à l'époque de rédaction. Le genre dialogué lui-même passe à une nouvelle étape de sa genèse dans la mesure où c'est la voix dominante du Docteur qui est amenée à revoir certaines de ses appréciations. De fait, ce n'est pas là la seule occasion où cette instance est confrontée à un bouleversement de ses attributions. Au chapitre VII, dont on a déjà signalé à plusieurs reprises la fonction déterminante : le Docteur semble se voir dépossédé de sa fonction narrative au profit de la voix poétique de l'ermite qui se substitue à la sienne. À l'inverse, ses prérogatives sont également étoffées dans ce même chapitre dans le récit de Juan où, outre sa fonction de conteur, le Docteur est érigé en metteur en scène dans un extrait qui prend des accents résolument théâtraux. Le texte figuéroen devient le théâtre privilégié d'oscillations perpétuelles qui tendent à l'ériger une fois de plus en véritable lieu de passage.

CONCLUSION GENERALE :

Au terme de ce travail, il apparaît que l'écriture de l'« entre-deux » s'exprime sous des modalités très diverses dans *El Pasajero* qui est une œuvre aux frontières fluctuantes et poreuses, une somme d'éléments bigarrés dont le texte est érigé en lieu de passage.

Le texte figuéroen développe, en fin de compte, une poétique du passage, en accord total avec sa période de composition. En effet, publiée dans le premier tiers du XVII^e siècle, *El Pasajero* est le produit d'une époque elle-même charnière et s'inscrit entre deux phases bien distinctes de l'histoire de l'Espagne, deux étapes qu'elle donne d'ailleurs à voir à son lecteur. En ce sens, cette œuvre repose sur une désorganisation apparente où les notions de retour et d'aléatoire jouent un rôle décisif. Cet « entre-deux » se traduit par des va-et-vient entre des influences génériques différentes telles que la littérature didactique en général et plus particulièrement le dialogue et les miscellanées. Outre par ces influences, l'« entre-deux » s'exprime aussi par une dette à l'égard de multiples hypotextes principalement hispaniques et italiens aussi bien modernes que plus anciens. Ceux-ci, bien que de nature et de provenance diverses et variées, sont tous placés au service de la création d'une matière littéraire nouvelle conformément aux préceptes littéraires édictés dans l'espace textuel. L'« entre-deux » est donc perceptible dans l'ensemble des pratiques intertextuelles externes mais aussi internes qui sont mobilisées dans *El Pasajero*. La notion fondamentale d'« entre-deux » se manifeste en particulier à travers une intertextualité restreinte et à travers un recours massif à l'auto-citation. En effet, dans le gigantesque système que constitue le texte de *El Pasajero*, les écrits antérieurs de Suárez de Figueroa sont souvent détournés de leur fonction première de production littéraire et viennent alimenter la biographie fictionnelle des quatre locuteurs. Ils participent notamment à l'élaboration du passé conversationnel fictif du Docteur, « figure de projection » de l'auteur et véritable chef d'orchestre de l'interlocution. L'espace textuel figuéroen se situe bel et bien à mi-chemin entre la fiction et la non-fiction ; en ce sens, la forme dialoguée qui sert de cadre formel à l'œuvre de Figueroa apparaît indéniablement comme le choix le plus indiqué, dans la mesure où le genre dialogué relève lui aussi de deux domaines : l'argumentation et la fictionnalisation. À noter que chez Figueroa, le travail d'écriture voire de réécriture se matérialise bien au-delà de ces allers-retours entre oral et écrit, entre passé et présent ou

entre fiction et non-fiction. En effet, le texte fait aussi parfois passer le locuteur clé qu'est le Docteur sous les fourches caudines génériques en l'érigeant tour à tour en conteur, en moralisateur ou encore en anti-héros picaresque. Plaisir de conter, d'écrire, de jouer avec les conventions littéraires, de renforcer les liens entre les différents locuteurs mais aussi entre les différents personnages qui interviennent dans les récits et qui eux aussi, à l'instar du Docteur, du Maître, de Don Luis et d'Isidro, échangent. Par l'entremise de narrations et de personnages qui se répondent voire correspondent, le travail d'écriture opère donc lui-aussi à deux niveaux : celui du *deleytar*, en tant que plaisir esthétique en soi, et celui du *aprovechar*, autrement dit de l'aspect édifiant induit par le texte.

L'« entre-deux » figuéroen se déploie également dans le traitement qui est fait de l'espace et de la temporalité mais aussi des personnages dans la mesure où celui-ci est amplement conditionné par les codes littéraires de l'époque. Il doit beaucoup à toute une tradition littéraire aussi bien écrite qu'orale qui est notamment perceptible dans la présence de personnages récurrents des contes populaires, mais là encore présentés à travers le prisme créatif de Figueroa qui, tout en reprenant des éléments folkloriques, offre aussi des versions originales différentes de celles que l'on retrouve habituellement dans les recueils de contes de l'époque. Qui plus est le texte présente de multiples références à des personnages inspirés de la réalité. Certains sont clairement identifiés en tant que personnages historiques et contribuent, en ce sens, à la mise en contexte du discours. D'autres, en revanche, participent davantage de l'interaurorialité de l'œuvre, à l'instar des éléments tirés de la biographie de Figueroa que l'on retrouve dans le récit autobiographique du Docteur. À ce propos, en dépit d'un premier lectorat assez large, il est légitime d'affirmer que le texte figuéroen configure un lectorat plus circonscrit qui réunit les membres de la République des Lettres à même d'identifier certaines des attaques, à peine déguisées, présentes dans les interventions du Docteur et peut être même certaines références intertextuelles mises à profit dans le texte. Là encore, l'« entre-deux » joue donc une fonction déterminante puisque l'œuvre s'inscrit dans une mission de divulgation des connaissances auprès d'un certain lectorat et joue, en même temps, sur une communauté des connaissances, voire sur une forme de connivence avec un lectorat plus restreint. Par-delà ces questions de réception et de public ciblé, le texte figuéroen comporte également de multiples éléments novateurs qui octroient un parcours différencié à chacun des personnages. Ces derniers se voient dès lors dotés

d'un passé à la temporalité assez lente et d'une épaisseur qui tirent *El Pasajero* vers le roman.

On ne saurait affirmer pour autant avec certitude que le roman en tant que genre plonge ses racines directement dans les œuvres dialoguées. En revanche, l'influence des nouvelles, en tant que genre contemporain de *El Pasajero*, est plus aisément détectable notamment dans la réitération, en différents passages du texte, de certains traits définitoires des sujets parlants. La création de leur itinéraire personnel respectif repose certes sur des techniques d'écriture nouvelles. Celles-ci sont encore balbutiantes, précisément du fait de leur récente apparition. De la même manière, les personnages évoluent dans un cadre essentiellement hispanique qui entretient lui aussi une dette envers certains topiques littéraires mais se dessine également dans l'espace textuel figuéroen une géographie italienne alimentée à la fois par des ressources intertextuelles telles que les *Relazioni Universali* de Botero et par l'expérience qu'a fait Figueroa de ce pays qui, au niveau fictionnel, devient l'expérience personnelle de l'un de ses personnages de fiction, le Docteur. Quoi qu'il en soit, les différentes narrations reposent sur un minutieux système d'entrelacs qui permet de tisser des liens entre les différentes sections de l'œuvre mais aussi entre les différents passages et personnages qui y interviennent. Si ces rapports se devinent assez aisément lorsqu'il est question des quatre locuteurs principaux, ils se dessinent également à travers d'autres personnages, à première vue, plus mineurs comme Juan et l'ermite. Le lecteur pourrait ainsi se méprendre en considérant superfétatoires leurs récits : s'ils participent indubitablement d'un souci de variété très répandu à l'époque, ils tendent à brouiller quelque peu les pistes dans la mesure où ils semblent éloigner le lecteur de l'échange principal. Toutefois, il serait totalement erroné de voir en eux des digressions déconnectées du reste de l'œuvre. Leurs récits respectifs prennent, en effet, tout leur sens dans les connexions qui existent entre eux et le discours de Don Luis et du Docteur. De manière plus générale, ils entrent également en résonance avec le discours à teneur sociétale pris en charge par les différents locuteurs. La résonance se situe notamment dans la réflexion menée autour de la notion de mérite dont on a signalé l'importance dans les écrits de Figueroa mais aussi de certains auteurs espagnols de la Renaissance tels que Miranda Villafaña. C'est d'ailleurs aussi une notion qui a indéniablement alimenté les visées réformatrices du Comte Duc d'Olivares ou d'auteurs postérieurs à Figueroa comme López de Vega. Outre les personnages de l'aubergiste-militaire et de l'anachorète, le texte figuéroen se définit, en ce sens, par une constellation de

personnages topiques qui sont aussi le reflet de l'Espagne en crise du début du XVII^e siècle, où le mérite, comme facteur d'ascension sociale, peine encore à se faire accepter en dépit d'une certaine diffusion dans les textes de l'époque. Là encore, les personnages illustrent l'esthétique de l'« entre-deux » qui semble présider la rédaction de *El Pasajero* dans la mesure où ils sont représentatifs d'une oscillation entre codes littéraires et codes sociaux mais aussi entre folklore et innovation. Le traitement des personnages annexes s'abreuve de fait de ces influences multiples tout en s'en émancipant puisqu'ils remplissent également une mission de dénonciation qui plonge ses racines dans le picaresque et augure l'évolution postérieure vers le tableau de mœurs. Ces personnages reflètent la société de leur temps et la mise en accusation qu'ils servent permet de dessiner en filigrane un modèle de société idéale dans laquelle l'attribution des postes et des récompenses dépendrait non plus de la naissance et de la lignée mais bien des actions et des mérites de chacun. Il va sans dire que cette mission de dénonciation coïncide avec une volonté de rétablir l'ordre dans un monde en proie à la confusion, une volonté que le texte va tâcher de satisfaire en réinjectant du sens, du sens moral mais aussi du sens linguistique. La confusion est plus particulièrement évidente à travers le cas du personnage de don Luis qui se refuse aux exploits militaires et préfère embrasser une carrière littéraire. Il ressort bien que le discours proposé dans *El Pasajero* n'est nullement un discours de remise en cause du système établi, qui n'avait d'ailleurs pas sa place dans les mentalités de l'époque, mais bien d'une remise en ordre de ce système. Sur ce point, il ne semble pas excessif d'affirmer que la structuration du propos tend à l'ériger en véritable outil de cette remise en ordre. Toutefois, dans le corps de ce travail, il a déjà été montré, au-delà du seul cas de don Luis, que les récits de vie des personnages ne coïncidaient pas toujours avec l'idéal de mérite défini et que ceux-ci semblaient parfois disposés à s'accommoder de quelques arrangements. Le texte, s'il doit être indiscutablement lu comme un lieu de passage qui vise à assurer la transition vers un Monde Autre, donne aussi à voir les égarements des locuteurs. À ce titre, il décline une fois encore une forme de l'« entre-deux ».

Enfin et surtout, l'« entre-deux » est érigé en véritable stratégie d'écriture dans *El Pasajero*, car il semble être la clé de voute sur laquelle repose les mécanismes d'écriture déployés dans l'espace textuel. Il passe notamment par une minutieuse structuration de l'œuvre en dépit de l'indéniable bigarrure formelle et thématique de celle-ci. Le texte figueroen fluctue perpétuellement entre continuité et discontinuité, entre tradition et innovation. En ce sens, le discours sociétal et la place de choix concédée au mérite dans

les interventions des locuteurs confèrent à l'œuvre une indubitable homogénéité dans la mesure où la plupart des éléments qui figurent dans l'espace textuel viennent enrichir la réflexion qui est menée à propos du mérite. De la même manière, en dépit des multiples changements thématiques que comporte l'œuvre, celle-ci enserme de nombreux indices qui permettent de rétablir le cours du discours et ce aussi bien dans des passages à teneur plus moralisatrice que dans des extraits à vocation plus purement narrative. Même lorsque les locuteurs s'éloignent du sujet premier pour se livrer à des digressions et semblent se perdre dans les méandres de la communication, le texte renferme une indication, parfois infime, qui permet de rattacher le propos à une autre thématique traitée au cours de l'échange. Ce sont ces échos perpétuels entre les différents passages de l'ouvrage qui contribuent à la cohésion de l'œuvre. Ces échos sont assurés par un minutieux système de renvois lexicaux mais aussi thématiques et idéologiques, et par un réseau d'oppositions autour duquel est structuré le texte. Y contribuent également des mécanismes qui favorisent des phénomènes de glissement entre les instances textuelles qui ne vont pas d'ailleurs sans susciter une certaine confusion. Ainsi, le texte présente-t-il des incursions de personnages mais offre-t-il aussi des détours par la théâtralité que l'on perçoit plus particulièrement dans le récit de Juan. En effet, outre l'influence évidente du *Miles gloriosus* de Plaute dans le récit de l'ex-soldat fanfaron, le Docteur semble faire office, dans certains extraits du récit de ses retrouvailles avec son ancien compagnon, de metteur en scène du personnage-acteur qu'est l'aubergiste-militaire. Une autre manifestation de ces phénomènes métaeptiques se situe dans certaines interventions du Docteur qui pourraient être interprétées comme autant d'indices sur la fonction qu'il convient d'attribuer à *El Pasajero*. Ce texte éminemment performatif développe en effet des éléments de Poétique et il les met, à la fois, en pratique. En ce sens, peut-être convient-il de lire *El Pasajero* comme un avatar de la préceptive littéraire annoncée par le personnage du Docteur dans l'une de ses interventions. Une telle interprétation coïnciderait parfaitement avec la logique de l'« entre-deux » qui sous-tend la rédaction de *El Pasajero*, mais aussi avec le statut de lieu de passage de ce texte qui combine et sublime théorie et pratique mais aussi réalité et fiction. C'est là une interprétation d'autant plus séduisante que ce statut lui est conféré dès le paratexte, aussi bien dans le titre que dans le prologue adressé au lecteur. Qui plus est, cette métaphore est filée sur le plan textuel par le recours massif au champ lexical du passage.

En dépit de son indéniable performativité, le texte figuéroen requiert sans aucun doute un lecteur prudent et averti dans la mesure où les locuteurs semblent disposés, sur le plan sociétal notamment, à prendre quelque licence par rapport au discours de principe énoncé dans leurs interventions. Chez Figueroa, comme chez bien d'autres auteurs, au-delà de ce qui est dit, c'est la manière dont cela est dit qui prime. Dans *El Pasajero*, Figueroa met à l'œuvre, par le biais de l'écriture littéraire, un sous-texte écrit à partir des formes et des genres concurrents qui étaient en train de supplanter définitivement le dialogue. La plus belle réussite de *El Pasajero* se trouve, de fait, dans le domaine littéraire, domaine dont le Docteur, *alter ego* et complice fictionnel de l'auteur Suárez de Figueroa, cherchait, contre toute attente, à détourner ses interlocuteurs.

ANNEXES

ANNEXE N°1 : REPARTITION DES COMPOSITIONS POETIQUES DANS *EL PASAJERO*¹³³⁹

<i>Alivios</i>	Pages	Composition	Personnages
I	∅	∅	∅
II	∅	∅	∅
III	p.108 ; p.109 ; p.116-117 ; p.134-137 ; p.137-138.	<i>Octavas</i> <i>Octavas</i> Romance Romance Sonnet	Doctor Doctor ¹³⁴⁰ Don Luis Maestro Maestro
IV	p.168-175	Romance	Doctor
V	p.184-186 ; p.212-213 ; p.213.	<i>Liras</i> Sonnet Sonnet	Don Luis Don Luis Doctor
VI	p.243-245; p. 246; p. 247; p. 247-248; p. 248-249.	Romance Sonnet Sonnet Sonnet Sonnet	Doctor Doctor Don Luis Maestro Isidro
VII	p. 267-269; p.274-275; p. 276	Romance Romance Sonnet	Doctor ¹³⁴¹ Doctor Doctor
VIII	p.307-308; p.309-310 ; p.315 ; p.320-323 ; p.337 ; p.339-340; p.340; p. 341	Sonnet Sonnet Sonnet <i>Canción</i> Sonnet Sonnet Sonnet Sonnet	Doctor Doctor Doctor Isidro Don Luis Doctor Maestro
IX	p. 364-365	Sonnet	Doctor
X	∅	∅	∅

¹³³⁹ Outre les compositions versifiées recensées dans ce tableau, le texte de *El Pasajero* comporte également deux épitaphes en vers qui se situent respectivement dans les *alivios* VIII et IX.

¹³⁴⁰ Ces deux premières compositions intercalées sont les vers du prêtre-poète que le Docteur rapporte à ses compagnons de voyage.

¹³⁴¹ Les vers rapportés dans l'*alivio* VII sont ceux composés et déclamés par l'ermite.

ANNEXE N° 2 : CITATIONS DANS *EL PASAJERO* OU FIGURE LE TERME
CONVERSACION (OU L'UN DE SES DERIVES)

	ALIVIOS	PAGES	CITATIONS
1	Introduction	p.9	Y como de ordinario acontece apenas soltarse de la lengua aquello a que más incita la inclinación, pareció conveniente siguiese cualquiera la suya en las venideras conversaciones , ya fuese discurrendo, ya preguntando.
2	I	p.19	Al fin, trabó conversación conmigo un su familiar conterráneo, de cuya intención, al parecer, me podía prometer consuelo.
3		p.40	Tal vez en conversaciones oí discursar sobre este punto.
4		p.42	Con esta misma confianza que práctica en las conversaciones se introduce en la pretensión.
5		p.44-45	Mas parece quería alzarme con la conversación : perdonadme; no es mucho, que era la materia atractiva.
6		p.47	Entreteníanme grandemente las domésticas conversaciones de los con quien me había criado y vivido.
7	II	p.49	Las conversaciones , sobre todo, aficionan la prudencia, maduran los entendimientos y enriquecen los ánimos de infinitos actos nobles
8		p.49	Según esto, habiendo vos visto más, y más conversado , tocará a vuestra suficiencia dar satisfacción al interés del amigo; que los dos le conseguiremos no menor en oíros atentamente.
9		p.51	Sólo tenía por cuidado el buen viejo juntar dineros, dejados aparte prolijos desvanecimientos. Aquí fue el quitarse el mayorazgo del todo la máscara. Abrió su casa para conversación . Asistía en las ruedas, si no discreto ni gentil hombre, por lo menos con traje y atavío de caballere, seda, cabestrillo, sortijuelas y cosas así.
10		p.52	Acuérdaseme haber visto concurrir en tales conversaciones algunos oficiales del bordado y sastrería, cuanto a liberalidad y silencio, calificadísimos caballeros.
11		p.58	Más valía, señor don Luis, mi brío, la tez de mi rostro, el ornato de mis rizos, el donaire de mi conversación , el acierto de mis vestidos, que cuanto bueno se descubre hoy en las demás de palacio.
12		p.75	Según me acuerdo haber dicho en otra conversación , las traducciones, para ser acertadas, conviene se transforme el tradutor (si posible) hasta en las mismas ideas y espíritu del autor que se traduce.
13	III	p.119	Convínome, últimamente, hacer una declaración juratoria como aborrecía con extremo todo género de poesía. Vituperábala en las conversaciones ; procuraba escurecer su resplandor, y con semejantes artificios quedé libre y absuelto de la culpa y pena que me daba y merecía.
14		p.122	Paréceme bastará al día una hora de libros; las demás consagraréis al solaz, a la conversación.

15		p.139	Es bien verdad que tal vez se ha visto desganada en mí esta voluntad respeto de algunos que, sin pertenecerles el oficio de tan importantes oradores (por carecer totalmente de las partes y requisitos necesarios), así ocupan la alteza de aquellos lugares como las sillas de comunes conversaciones .
16	IV	p.152	Entre el vulgo adornado de negro se usurpa conversando la presidencia, sin soltar apenas un punto la pelota de la mano.
17		p.154	MAESTRO. Déstos he conocido caterva grandísima; y aun por huir dellos, he perdido, como se usa decir comúnmente, su amistad y conversación .
18		p.156	Bien sabéis cuánto entre discretos son aborrecidos los centones. Aun para un libro fuera extravagante superfluidad ésta, cuanto más para una corta conversación , donde cada uno sufre de mala gana perder lo que se le está pudriendo en el estómago.
19		p.160	No por andar juntos dos o tres se deben rigurosamente llamar amigos, porque son las más veces atraídos y violentados de la conversación , del juego, de la crápula y otros placeres, apeteciendo tal compañía hasta los mismos brutos.
20		p.161	Ninguna cosa apuraba tanto mi paciencia como querer en todas conversaciones se tratase de beber sin tener sed alguna.
21		p.181	DON LUIS. Para haber manifestado la entrañable afición que tengo a la Poesía, poca merced recibe en las horas que tras el reposo nos toca conversar y discurrir
22		p.181	Grande sobregüeso viene a ser en las amistades haber de sufrir los impulsos y contemporizar con las inclinaciones de los con quien se comunica y conversa .
23	V	p.198	Algunos, hallándose en honrosas y lícitas conversaciones , han manifestado su pasión con el medio de alguna novela, mudando los nombres y dándose a entender del todo con cifras, con alusiones y cosas así.
24		p.199	DON LUIS. Paréceme si asistiera en esta conversación la parte contraria, no dejara de preguntar la edad que era más a propósito en el varón para poner su afición en él.
25		p.203	DOCTOR. Nada de eso, sino mancebo, galán, gentilhomme, de agradable conversación , entretenido y gracejante.
26		p.206	Jugaba en cierta conversación un médico, calvo público, si bien pretendía desmentir semejante notoriedad con cabellera de particular primor. Por una suerte vino a diferencias con otro.
27		p.217	En esta conformidad, ojalá se hallaran presentes a esta conversación los a quien toca la obligación de reconocerlos y el cargo de corregirlos; ya que fuera forzoso no dañarles, por lo menos, el deseo de acertar con que se dirá lo siguiente.

28	VI	p.264	Agravó perdiere el decoro a la conversación , excediendo los límites de modestia.
29		p.274	Fue tal vez asimismo contrastado el reposo de mi ánimo con la tentación de volver a la Corte a conversar con los amigos; mas viendo había de sujetar mi albedrío al ajeno para poder pasar, la excluía con valor, diciendo: “Sirvan los que saben servir a su interés; que entre valerosos fue siempre ignominiosa la servidumbre”.
30		p.276	Pasé los años que tengo en las mayores de Europa, y amo los campos mucho; mas contraria costumbre me tuerce de su atraimiento. Combátenme profundas melancolías en viéndome solo, y diviértolas en gran manera con la conversación .
31		p.276	Aquí, en no groseras almas hallaréis sinceros corazones, y en todos discreta correspondencia. No ajenas sagacidades os desviarán de la conversación : antes os convidará a frecuentarla el hábito general hecho a la llaneza.
32	VII	p.289	Pardiez, venció el apetito; y si bien por algún tiempo había dejado la conversación de la Meléndez, que está delante (aunque pecadora, hembra de nobles respetos), volvíla a buscar; que un grande amor olvidase tarde.
33		p.291	Encontrome de allí a cuatro días en la calle; trabamos conversación , y poco a poco entabló su disinio, instando con muchos ruegos recibiese la dama por mi medio un billete suyo.
34		p.310	Admiré en estas conversaciones la capacidad desta doncella para la inteligencia de materias superiores al sexo.
35		p.314	Hacíase tanto más acerbo su dolor, cuanto que, como segundo Tántalo, de contino le tenía delante, sin poder siquiera un momento gozar de su conversación ,
36	VIII	p.325	En general, son trigueñas, de gentil disposición, de conversación agradable, atractivas hasta con la suavidad de la voz, por ser su pronunciación de metal dulcísimo
37		p.327	Por cierto, a llanto copioso provoca la temprana muerte de ese ilustre mancebo. Cuantos le conversaron , no cesan de loar la gentileza y cortesía de que estaba dotado.
38		p.328	De mi boca no ha de salir adulación. Sumisiones, hágalas el mismo demonio. Desengaño fácilmente; soy enemigo de chismes y de conversar con los de quien me divide natural contrapatía.
39		p.345	Entre los grandes señores se solía tener por abominación; y así, de ningún modo era el jurador admitido en sus conversaciones . Hoy se observa diverso estilo.
40		p.347-348	Poned cuidado en que tal vez en las conversaciones se os sulte, como al descuido, un a fe de caballero; y si os pareciere que se altera el auditorio con blasfemia semejante, no os vuelva a salir de la boca en muchos días.
41		p.348	Fuera de que, trabándose con ellos demasiada conversación , hacen ejecutar en los mismos burlas solenes; porque con la mucha familiaridad que imaginan tener con

			los tales, no rehúsan sentarse a sus mesas, donde, con su orden y consentimiento, se les sirven platos con disfraces asquerosos y bebidas recién quitadas de la lumbre.
42	IX	p.362	Será bien ser desenvuelto en las conversaciones , así de hombres como de mujeres. Estiman mucho al decidor, al que apoda y moteja, si bien adquiriendo odios.
43		p.366	Juzgo a propósito (tal es el abuso de hoy) que loáis en las conversaciones vuestras cosas, contra la común regla, que avisa envilecerse la alabanza en propia boca. Es la razón porque como casi siempre reina la envidia entre ignorantes, niegan aplauso y loa a lo que merece uno y otro.
44		p.374	En cualquier conversación exageran sus vicios, sus miserias, acriminando los descuidos menores. Tal cortesano hubo que abrazó la muerte con rostro bien ajeno de tristeza, por librarse dellos.
45		p.381	ISIDRO. Cerca de Barcelona, ya casi puesto fin al viaje de tierra, deshecha la conversación que ocasionaba el rigor del estío sin haber dado a mi deseo la entera satisfacción que tan debida le era de atrás por palabra y promesa, ¿qué sentimiento no podré tener? ¿Qué queja no será razón formar?
46		p.381	En saliendo, meterse en la casa de juego o conversación ; gastar casi toda la noche en la travesura, en la matraca, en la sensualidad.
47		p.383	Causan abominación algunos mozuelos (tan ignorantes como presumidos) que tienen por caso de honra no ceder en cosa de cuantas se proponen en la conversación .
48		p.386	La primer cosa que se ejercita en las modernas conversaciones es hacer hora de recreación con los defetos del prójimo, en cuyas ocasiones estaría bien a muchos ser, para verlos, ciegos; para oírlos, sordos; y para referirlos, mudos.
49		p.387	Será, sin duda, público entre los que conversáredes que no tenéis el escritorio vacío de algún dinero; opinión que bastará para que lluevan sobre vos importunas demandas.
50	X	p.402	Mas en caso que no halléis sujetos de vuestra edad y costumbres, sabios y cuerdos, con quien conversar , no os apartéis de la familiaridad de los ancianos, grandemente oportuna y capaz para haceros abrir los ojos y para ordenar las cosas presentes con el ejemplo y escarmiento de las pasadas, que hace antever las futuras.
51		p.405	Acuérdome haber apuntado años ha, en otra conversación contra la codicia (polilla roedora de las almas, y su más disimulada muerte), ser la hacienda muchedumbre de instrumentos que sirven a la vida.
52		p.410	Estando, pues, cierto día en una conversación , no sé quién introdujo en ella el arte de adivinar, en que todos abrieron los oídos.
53		p.418	Mas, sin duda, me ha tocado en estas conversaciones el oficio de hablador, pues se han remitido a mi lengua casi

			todas las partidas de los asuntos que se han ofrecido.
54		p.419	En dos extremos hallo puestas todas las conversaciones de las más suntuosas ciudades: uno de lisonjas y otro de porfías.
55		p.420	Rarísimos son los que proceden en las conversaciones con modestia, cortesía y agrado.
56		p.422	Es prudencia no trabar conversación con personas vidriosas, inoportables, rebeldes; porque aunque sus opiniones y fantasías sean falsas, disparadas y sin fundamento, las defienden con palabras descompuestas y ocasionadas a cualquier mal.

ANNEXE N° 3 : CITATIONS DANS *PUSILIPO* OU FIGURE LE TERME CONVERSACION
(OU L'UN DE SES DERIVES)

	JUNTA	PAGES	CITATIONS
1	Introduction	p.14	Y siendo propia, y ambiciosa calidad del hombre, el ser sociable; fue, y es antigua costumbre aquella amena soledad, el buscarse los más cercanos, para pasarla menos sola, con discretas conversaciones , a la vida humana utilísimas.
2	I	p.20	LAUREANO. Puesto que en esta conversación es mérito la obediencia, dice así el compuesto a la excelente habilidad de la impar Belisa.
3		p.22	LAUREANO. Bienes son éstos adquisitos, por quien se vieran muchas naturalezas enmendadas; como el que valiéndose de rebozo, o máscara, frecuenta espaciosamente todas las calles; o asiste en todas las conversaciones de la ciudad; en cuyas ruedas no suelen estar muy seguras las espaldas de los Magnates.
4		p.28	Mas quien tan presto manifiesta enfados, debería seguir la soledad, y robarse a las conversaciones , donde tanto campean modestia, y tolerancia: pues apenas se halla en ellas alguno, que carezca de impertinente condición; siendo forzoso sufrir al amigo con sus faltas, a pesar de naturales antipatías; ya que serían bien menester cien brazos con cien espadas para reñir tantas pendencies.
5	II	p.65	ROSARDO. Nunca fue mi intento dar en las conversaciones pesadumbre a los amigos. Al revés de los que sin propósito tratan, con decir pesares, de granjear odios.
6		p.75	FLORINDO. Lo que más nos pudiera admirar, es haber declarado, que fue la memoria la turquesa del Soneto; pues estando en la conversación , es imposible la tuviese tan quieta, que pudiese obrar sin diversión.
7	III	p.88	LAUREANO. Manifestémonos, que aunque tal vez le irrito con desatinados antojos, estimo mucho su conversación , siendo preciosos sus ratos. ¡Tengáis larguísima vida, oh honor de las más prudentes canas, borlas de la más perfecta sabiduría!
8		p.107	ROSARDO. Todo sois galantería, y todo cuanto decís viene a parar en solaz y suave entretenimiento. Vuestra apacible docilidad no puede ser notada sino de mucha cortesía. Al contrario, de los que en las conversaciones , como garrafas vacías, resuenan más que las llenas.
9		p.108	Para vivir con quietud al conversar con todos, es óptimo el consejo que da Ovidio para adquirir, y conservar el amor de su Dama

		p.115	FLORINDO. Por eso, suplen amigos a los que carecen dellos; siendo acomodada recreación el ir conversando juntos: ya que no hay cosa de tan gran desaire, como soledad de Coche. ¿En qué piensa un mamotreto, cuando ocupa aquel portátil retrete, sin discreta compañía?
10	IV	p.141	Hace en él la falta de estudios (siquiera de letras humanas) daño notable; que podría enmendar con la conversación de los doctos.
11		p.152	No llamaré <i>Señoría</i> al tal, tan sediento della (dijo uno en cierta conversación) aunque llegue a ser Monarca, si no presenta a mis ojos privilegio de mejor ser, en vez de cargo mejor.
12	VI	p.194	Esta conversación es instituida para todos, y especialmente para vos, que con vuestra erudición contino la ilustráis tanto; mas permitid, digamos, según se ofrecieren las ocasiones, lo que cada uno supiere, sin enfado del compañero.
13		p.198	Permitía, no le fuese enseñada virtud alguna; no el arte militar; no los estudios de las letras, ni otra cualquier loable disciplina; agregando sin esto, a su persona, quien le corrompiese las costumbres, y estragase su pueril ingenio, con la conversación y compañía de los a quien pudiese imitar en todo vicio, y poltronería.
14		p.205	Trata de desengañar a otro viejo, casi como ése, olvidadizo de su ser, cascarrón muy rozagante, y sobresaliente en todas conversaciones .

ANNEXE N° 4 : VARIANTES SUR THEMATIQUE DE LA TRADUCTION

Plaza Universal (1615)

Para el acierto de las traducciones sería menester heredase el Traductor (siendo posible) hasta las ideas y espíritu del Autor que se traduce. Sobre todo se ha de poner cuidado en **la elección de palabras**, buscando las frases propias, que tengan mayor **energía** y parentesco con las estrañas; porque la alteza y énfasi de los concetos no se deslustre, y pierda mucho de su decoro. Pocos supieron acudir a esta obligación; supuesto les pareció cumplían sólo con darse a entender de cualquier modo que fuese. Así por este descuido (no sé si diga incapacidad) sacaron a luz traducciones tan flojas por una parte, y por otra tan duras, que es imposible dejarlas de poner debajo los pies, con particular menoscabo de sus dueños. Testigos desta verdad puede, ser los desfigurados Ariosto, Tasso y Virgilio, que con ser dechados de erudición y elegancia, y por eso tan queridos de todos, los desconocemos, y abominamos por la mala interpretación que se hizo dellos.

El Pasajero (1617)

Según me acuerdo haber dicho en otra conversación, las traducciones, para **ser acertadas, conviene se transforme** el tradutor (**si** posible) hasta en las **mismas** ideas y espíritu del autor que se traduce. **Débase, sobre todo, poner cuidado en la elegancia de frases,** que sean propias, que tengan parentesco con las estrañas, llenas de énfasi; las palabras, escogidas y dispuestas con buen juicio, para que así se conserve el ornamento y decoro de la invención; de manera, que estas dos virtudes queden anudadas con tal temperamento, que por ningún caso pierda de su lustre y valor la obra traducida. Será casi imposible pueda jamás acertar tales versiones el bárbaro, que se halla destituido del todo de la lengua latina, importantísima, sin duda, para alcanzar y poseer las riquezas de cualquier idioma. Así se veen no pocas veces deslustrados muchos dignos autores, emprendidos, por su gran desdicha, deste género de idiotas, no menos presumidos que temerarios

Varias noticias (1621)

En otra parte advertí, no debían entrar en el número de autores bien entendidos los que sin poseer la fineza y elegancia de ambas lenguas, emprenden groseramente las versiones. Así será propio del ingenioso que a esto atendiere hacer riguroso escrutinio de la fuerza, énfasi, y gala de una y otra lengua, inquiriendo delgadamente qué frases tengan entre sí más digno parentesco, y más dichosa vuelta. Propongo también para el acertado fin deste empleo, ser necesario herede quien traduce las ideas mismas del traducido, transformándose en él de tal suerte, que se pueda afirmar, haberse convertido dos en uno. Si con dulzura y propiedad se pudiese hacer la versión palabra por palabra, argüiría sin duda mayor ingenio; mas no siendo posible, es loable arrimarse (enseña Horacio) al sentido con todo cuidado, de forma que no venga a ser diferente el conceto

ANNEXE N° 5 : AUTORITES COMMUNES AUX TROIS DERNIERES ŒUVRES DE FIGUEROA

Autorités citées dans <i>El Pasajero</i> classées par ordre alphabétique	<i>Varias Noticias</i>	<i>Pusílipo</i>
Agatocles	p.21, 357, 444.	p.178, 179
Alcides	Ø	p. 24, 112.
Alejandro	p. 20, 57, 72, 79, 80, 97, 102(x2), 112, 113, 125, 126(x2), 127(x2), 128, 130 (x2), 133(x2), 134, 135, 136(x3), 137(x2), 138(x2), 150(x4), 151, 228, 236 (x3), 269, 270, 275(x2), 281, 288, 292, 299, 300, 306, 322 (x2), 328, 331 (x3), 335, 336, 365, 366, 367, 408, 412(x2), 418(x2), 423(x3), 437, 445, 446.	p. 53, 60, 159, 199 (x2), 210,
Amantes de Teruel	p.44.	Ø
Ambrosio (San)	p. 164, 434 (x2).	p.201
Anacreonte	p.119, 418	Ø
Angio (Carlos de)	Ø	p.172
Apolo	p. 121, 127, 128, 179, 208, 243, 277, 282, 293, 436, 451.	p. 29, 85.
Apolonio Tianeó	p. 436.	Ø
Ariadna	p.389	Ø
Aristóteles	p. 19, 25, 36, 38, 39, 57, 64, 65, 68, 78, 79, 84, 109, 110, 115, 120, 121, 123, 125, 126 (x2), 129, 130 (x4), 131 (x3), 133 (x2), 152, 175, 179 (x2), 180, 182 (x2), 188, 212, 215, 220, 221, 222, 228, 249, 255, 256 (x2), 259, 266, 269, 270, 280, 291, 312, 373, 380, 384 (x2), 388, 416, 422, 424, 435, 438, 439, 445, 449, 450 (x6), 452, 453, 456, 457	p.81, 162. 177
Augusto	p- 55, 57, 140, 143, 148, 159, 161, 169, 199, 316, 317, 399, 405, 408.	Ø
Arquímedes	p.449.	p.28
Baco	p. 133, 151.	p. 87, 205.
Baptista	Ø	p.206.
Bártulo	Ø	p.107
Belisario	p. 164, 213, 326	Ø

Boecio	p.164, 165	Ø
Bruto	p. 143, 147, 328, 399, 408 (x2).	Ø
Caco	Ø	p.152
Calístenes	p. 79, 126, 300.	Ø
Carlos Quinto	p.271, 352.	p. 120
Casandra	p.150	Ø
Catón	p. 144 (x2), 145, 146, 147, 222, 260, 261, 276 (x5), 277, 284, 293, 305, 308, 309, 315 (x2), 358, 389, 391, 406.	p.28
Céfiro	p.28	p.12, 121.
Ceres	Ø	p.29.
César (Julio)	p. 20, 77, 97, 134, 139, 140 (x2), 192, 271, 273, 331, 354, 357, 367, 412,	Ø
Cicerón	p. 17, 18, 120, 123, 129, 139, 144 (x2), 145, 146, 147, 148, 153, 154, 180, 182, 186, 199, 211, 229, 234, 235, 237, 248, 251, 255, 257, 258, 260 (x2), 262 (x3), 262 (x3), 267, 280, 283, 286, 304, 305, 309, 316, 366, 387, 403, 404, 423, 428, 435, 452, 455 + 144, 147, 292, 306 (MT)	p. 34, 80, 150, 196, 199 + 130 (MT)
Cipión	p. 51, 134, 146, 176, 261, 284, 320, 345, 350, 356 (x2), 357, 366, 367, 368, 413(x2).	Ø
Constantino	p.159 (x2), 167, 168 (x3), 317, 409.	Ø
Coriolano	p.212.	Ø
Creso	p. 119 (x2), 120 (x2), 232, 269, 300.	p.164
Crisóstomo (San)	p. 164, 432.	p. 151.
Cupido	Ø	p.19, 83.
David	p. 96, 183, 194.	p.118.
Demóstenes	p. 122, 126, 129, 132, 137, 147, 150 (x2), 152, 182, 188, 199, 255, 256, 259 (x2), 262(x3), 263 (x2), 264, 280, 294, 450.	Ø
Diógenes	p. 33, 244, 261, 284, 285 (x2), 294, 415, 419, 422, 423 (x2), p. 437.	Ø
Dionisio el mayor	p. 384, 427.	Ø
Doris	Ø	p.111.
Elena	p.376	Ø
Epícuro	p.126, 152	Ø
Eratóstenes	p.457.	Ø

Estrabón	p. 63, 306, 457.	Ø
Euclides	p. 126, 231 (x2), 449.	Ø
Eurípides	p. 126, 152, 262, 290, 298, 416, 421, 467,	p. 166, 183, 199.
Euro	Ø	p.164
Falaris	p. 232.	Ø
Febo	Ø	p. 21, 33, 92, 98, 112,
Filipo	p. 20, 22, 126 (x2), 127 (x2), 128, 130, 135, 136, 138 (x3), 150 (x2), 151 (x2), 209, 294, 392, 393, 408.	Ø
Galeno	p. 225, 445, 449, 450 (x4),	Ø
Garcilaso	p.295	p.45.
Góngora	Ø	p.191.
González, Fernán		Ø
Gorgias	p. 125, 387(x2).	Ø
Harpócrates		Ø
Heliogábalo	p.173	Ø
Hércules	p. 121, 128, 133, 136, 140, 141, 151, 248, 376, 428, 445.	p. 168, 179, 180.
Herodoto	p. 63 (x2), 69, 75, 92, 97, 126, 197, 245, 251, 262.	p.167.
Hesíodo	p. 43, 119, 122 (x2), 123, 124 (x2), 155, 235, 260, 376 (x2)	Ø
Himeneo	Ø	p. 96, 112, 137, 186, 187,
Hipócrates	p. 119, 120, 121, 222, 449, 450, 453.	Ø
Homero	p. 19, 30, 32, 57, 63, 119, 121, 122 (x3), 123, 124 (x2), 133, 189, 207, 250, 251, 260, 262, 281, 389, 435, 437, 444.	p.147
Horacio	p. 121, 218, 257, 262, 269, 464.	p. 71, 115, 119, 126.
Isócrates	p. 110, 124, 126, 147, 186, 204, 256, 259, 280, 291.	p.150
Jeremías	p.194.	Ø
Jerónimo	p. 164, 248, 259, 328, 385, 432	p.72, 139.
Júpiter	p. 22, 24, 27, 30, 33, 66, 97, 129, 136, 139 (x2), 269, 284, 299, 389.	p. 50, 149, 161, 163, 164
Juvenal	Ø	p.119
Lúcifer	Ø	p.132
Lucrecio	p.424.	Ø
Marcial	p.451, 464.	p. 126, 147 (x2), 166, 191
Mario	p. 77, 134, 143, 144, 145, 146, 352, 353, 375, 423.	p. 80, 130
Marte	p. 161 (x2), 162.	p. 65, 197.

Menandro	p. 126, 383, 419, 421, 467.	p.183.
Mercurio	p.248.	p.30.
Midas	Ø	p.205.
Neptuno	Ø	p. 56, 114.
Niceno (Concilio)	p. 168.	Ø
Noé	p.55, 251.	Ø
Orfeo	p. 121 (x2), 122 (x4), 124, 189, 392.	Ø
Orión	Ø	p. 55, 185.
Pablo (San)	p. 190, 192, 295, 387.	Ø
Palas	p. 79, 312.	p.113.
Parca	Ø	p.89
París	Ø	p.65
Pedro (Don), rey de Aragón	p.354.	Ø
Pericles	p.125	Ø
Persio	p.464.	Ø
Petrarca	Ø	p.97, 120.
Pitágoras	p. 38 (x2), 68, 69 (x2), 115, 117, 118 (x2), 120, 121, 122, 124, 125 (x2), 232, 243, 245, 282, 297, 374, 411, 419, 422, 435, 457,	p.137.
Platón	p. 24, 32, 38 (x3), 41, 42, 56, 57, 64, 68, 69, 79, 101, 115(x2), 116, 119, 124, 125, 126, 129 (x2), 130 (x4), 131 (x2), 132 (x3), 137, 147, 152, 180, 182, 184 (x3), 192, 203, 207, 220 (x2), 221, 226, 229 (x3), 235, 239, 240, 241, 242, 245, 247, 249, 251, 255, 256 (x2), 259 (x2), 266, 268, 269, 273, 281, 284, 285 (x2), 287, 291, 292, 295, 298 (x2), 299, 300 (x3), 302, 303, 306, 309, 312, 319, 373, 379, 380, 381, 389, 391, 411, 412, 414, 416, 419, 449, 450 (x3), 453, 455, 456, 464	p.186, 177, 217.
Plinio	p. 33,115, 120, 121, 122, 147,148, 154, 155, 156, 157, 202, 247, 259, 450 (x2), 453, 457 (x2), 467.	p.162.
Plutarco	p. 19, 36, 42, 68, 121, 124, 137, 152, 161, 163, 181, 206, 213, 229, 240, 273 (x2), 282, 289, 290, 291, 294, 297, 299, 301, 311, 315, 354, 375, 402, 404, 409, 416, 421, 431 (x2), 435, 436, 452.	p. 28, 34, 81, 177, 199.
Polícrates	p. 418, 434 (x2).	Ø
Pompeyo	p. 20, 136, 143, 144	Ø

	(x4), 145, 146, 147, 167, 199, 276 (x6), 282, 283 (x3), 284, 292, 306, 358, 366, 398, 399, 428, 429, 445	
Roboán	p. 212, 242.	Ø
Salomón	p. 55, 375, 463 (x2)	p.118, 182.
Sansón	p.389.	p.167.
Sarra	Ø	p. 43, 127, 130, 166 (x2).
Séneca	p. 17, 18, 33(x2), 120, 144 (x3), 145, 150, 153 (x2), 154, 173, 184, 259, 260, 267, 273, 295, 372, 400, 402, 410, 451, 452, 460 (x2), 467	p. 82, 100, 140, 150, 151, 167.
Sertorio	p.144, 146.	Ø
Sócrates	p. 31, 32, 36, 66, 110, 124, 125, 126 (x2), 129, 131, 152 (x2), 209m 227, 229 (x2), 230 (x2), 231 (x2), 232, 235 (x3), 236, 271 (x3), 272 (x3), 282, 287, 289, 298 (x3), 308, 319, 379, 397, 415 (x3), 418, 419 (x2), 425, 434, 435, 460.	p.177.
Sodoma	p.155.	Ø
Tácito	p. 154, 248, 282, 452, 458.	p. 175, 191, 197 (x2),
Tántalo	Ø	p. 87, 96, 168.
Taso	p.397.	p. 10, 42, 147.
Teodosio	p. 160 (x2), 213 ??, 351, 369.	p.167.
Terencio	p. 286, 308.	p. 28.
Tetis	p.247.	p.19, 111.
Timbreo	Ø	p.111.
Tito Livio	p. 173, 184, 251, 262, 308, 320, 322, 323, 370, 451.	Ø
Tolomeo	p. 73, 83, 139, 145, 146, 217, 219, 242, 258, 270, 347, 450, 451, 452, 453, 457.	Ø

ANNEXE N° 6 : NIVEAUX NARRATIFS ET NIVEAUX DU DIALOGUE DANS LE RECIT DE

JUAN

Niveaux narratifs	Niveaux du dialogue	Étapes	Lieux	Matière
	Niveau 1 ¹³⁴² : Docteur et ses interlocuteurs		Sur la route de Barcelone	Le Docteur raconte son parcours.
Niveau 1 : Récit des retrouvailles	Niveau 2 : Docteur et Juan	Étape 8 ¹³⁴³ : récit du Docteur	L'auberge de Juan	Les retrouvailles et le repas.
Niveau 2 : Récit de Juan	Niveau 2 : Juan s'adresse au Docteur	Étape 1 : récit de Juan	Gênes	Juan rencontre Doña Petronila et embarque avec elle sur un navire avant d'être abandonné par le capitaine.
Niveau 2 : Récit de Juan	Niveau 2 : Juan s'adresse au Docteur	Étape 2	Toulon	Des voleurs dépouillent Juan, qui est lui-même pris pour un voleur ensuite. Il est recueilli dans une maison avant d'en être chassé et se réfugie dans un cimetière où il est d'abord pris pour un fantôme puis devient complice d'un vol.
Niveau 2 : Récit de Juan	Niveau 2 : Juan s'adresse au Docteur	Étape 3	Sur la route de Marseille	Rencontre un évêque qui lui échange une bague qu'il avait volée.
Niveau 2 : Récit de Juan	Niveau 2 : Juan s'adresse au Docteur	Étape 4	Marseille	Embarque pour Barcelone puis retourne en Castille.

¹³⁴² Le code de couleur permettra à notre lecteur de mieux visualiser la distinction entre les passages où c'est le Docteur qui raconte sa vie (zone colorée) et ceux où il répète les propos que lui a tenus Juan

¹³⁴³ L'étape chronologique 8 est celle des retrouvailles à l'auberge puisque le récit de Juan est une analepse.

Niveau 2 : Récit de Juan	Niveau 2 : Juan s'adresse au Docteur	Etape 5	Madrid	Rencontre Bernardino et la Meléndez. Services rendus à un noble. Ennuis avec une dame après lui avoir remis un billet doux. Protection du noble mais nouveau départ.
Niveau 2 : Récit de Juan	Niveau 2 : Juan s'adresse au Docteur	Etape 6	Grenade	Juan ouvre une première auberge.
Niveau 2 : Récit de Juan	Niveau 2 : Juan s'adresse au Docteur	Etape 7	Sur le « <i>camino real</i> » entre Jaén et Grenade	Nouvelle auberge, celle des retrouvailles.
Niveau 1	Niveau 1 : le Docteur parle à ses amis	Etape 9	Sur la route de Barcelone	Le Docteur reprend le récit de leur rencontre.
	Niveau 1		Sur la route de Barcelone	Retour au dialogue initial avec les 3 interlocuteurs qui donnent leur avis sur le récit que vient de faire le Docteur.

ANNEXE N° 7 : VARIATIONS GÉNÉRIQUES DANS *EL PASAJERO*

<i>Alivio</i>	Variations génériques	Correspondance thématique
I	Dialogue cadre	Ingratitude envers la mère patrie
	Littérature cosmographique	Italie : Gênes
	Récit bref	Marchand génois
	Littérature cosmographique	Italie (suite) : Milan Rome
	Miscellanées	Protocole en cas de décès du Pape
	Littérature cosmographique	Italie (suite): Naples Sicile
	Littérature politique	Raison d'Etat
	<i>Costumbrisme</i> avant la lettre	Portrait du <i>pretendiente</i>
	Littérature politique ou <i>arbitrismo</i>	Conservation des Etats et des Monarchies
	Miscellanées	Coutume chinoise

<i>Alivio</i>	Variations génériques	Correspondance thématique
II	Récit autobiographique	Parcours d'Isidro
	Livre de conseils et de mises en garde	Pour devenir noble
	Récit bref	Excursus sur l'usage inapproprié de la particule <i>don</i>
	Récit autobiographique aux accents divers : - <i>Costumbrisme</i> - littérature amoureuse	Parcours de Don Luis - la duègne - amours déçues
	Préceptive littéraire - discours théorique - costumbrisme	- Suggestions de genres auxquels pourrait s'essayer Don Luis - description des conditions de publication d'un ouvrage

Alivio	Variantes génériques	Correspondance thématique
III	Préceptive littéraire	Théâtre
	<i>Costumbrisme avant la lettre</i>	Accueil fait aux jeunes hommes de lettres
	Récit	Anecdote du prêtre-poète qui revient du Nouveau Monde
	Composition poétique	
	Récit bref	Anecdote du pharmacien – auteur de proverbes
	Récit bref	Juan Fernández de Velasco et Cosme de Aldana
	Commentaire érudit	Eneide (Auguste)
	Composition poétique	Œuvre de Don Luis soumise au jugement de ses compagnons
	Anecdote autobiographique	Souvenir du Docteur : origine de sa mauvaise réputation
	Récit autobiographique	Histoire personnelle du Maître
	Compositions poétiques	Maître

Alivio	Variations génériques	Correspondance thématique
IV	Préceptive religieuse (multiples références érudites)	Composition d'un sermon
	Discours à caractère moral	Amitié
	Excursus érudit	Usages de Pythagore avec ses disciples
	Discours à caractère moral	Mariage
	Récit amoureux malheureux	Expérience mauvaise du Docteur
	Excursus sur la littérature	A l'initiative de Don Luis, changement de thématique
	Composition poétique	Destinée à persuader un ami de ne pas partir en Amérique
	Exposé de mise en accusation	Critique de las Indias et de leurs habitants
	Excursus théorico-moral	Conditions de vie des galériens

Alivio	Variations génériques	Correspondance thématique
V	Dialogue polémique entre le Docteur et Don Luis	La littérature et ses rapports avec les puissants
	Composition poétique	
	Excursus érudit	Origine de la Poésie
	Dialogue pédagogique entre le Docteur et Don Luis	Amours (comment le déclarer ? pouvoirs de l'amour et diverses autres questions)
	Récit bref	Expérience personnelle du Docteur chargé de rédiger un billet pour une jeune fille dont était épris un homme qui faisait partie de ses connaissances
	Reprise du dialogue	Thématique amoureuse (et liens avec la littérature)

	pédagogique Verse parfois dans le tableau de mœurs	Ouverture sur la question des femmes (portraits critiques de certaines d'entre elles)
	Discours satirique accompagné de récits brefs	Satire topique des chauves
	Poursuite du dialogue pédagogique	Education des femmes (et plus particulièrement des jeunes filles)
	Compositions poétiques	Thématique amoureuse
	Littérature didactique	Description des usages turcs
	Débouche sur une critique de la société	Ouverture du débat via un processus de mise en regard avec le comportement de la noblesse espagnole
	Discours entrecoupé de marques d'érudition	Référence à Boèce notamment

<i>Alivio</i>	Variations génériques	Correspondance thématique
VI	Littérature didactique (somme érudite)	Justice
	Récit bref	L'homme en concubinage avec une défunte
	Littérature didactique : - accents arbitristes	- comparaison avec d'autres usages (nomination des juges notamment)
	Exposé général	Approvisionnement
	Récit bref	Conte « Falta pan »
	Exemples concrets en relation avec exposé (expérience du locuteur)	Prix de certains aliments
	Récit d'une expérience	Anecdote de la vendeuse de fruits
	Récits brefs	Hommes de petite taille
	Excursus moralisateur	Amitié
	Compositions poétiques	
	Récit autobiographique	Après rappel à l'ordre de l'artisan Isidro, le Docteur se lance dans le récit de son parcours jusqu'au moment de l'interlocution
	Au sein du récit autobiographique : présentation d'un lieu singulier - récit bref - digression généralisante - excursus moralisateur	Evocation et description de Nuestra Señora del Henar Conte « Lo engorda con industria » Indignation du prêtre sur l'injuste emprisonnement dont a été victime le Docteur à Cuellar Conversation avec le Duc d'Albuquerque
	Dialogue (discours rapporté indirectement)	

Retour au récit autobiographique avant de nouvelles digressions : -retour sur lieu singulier Nouvel épisode autobiographique (ellipse temporelle)	Portrait d'un corregidor et évocation de l'âne du Docteur Démarches infructueuses du Docteur pour obtenir la reconnaissance de NS del H Rixe avec un letrado
Chapitre qui se clot sur un élément de suspense	Evocation d'une voix lors de son arrivée dans un espace caractérisé comme un <i>locus amœnus</i>

<i>Alivio</i>	Variations génériques	Correspondance thématique
VII	Composition poétique	Alabanza de Aldea
	Récit autobiographique (personnage annexe) Récit entrecoupé de : - deux compositions poétiques	Ermite fait la narration des épisodes marquants de sa vie au Docteur
	Retour au récit autobiographique premier : -rapidement supplanté par narration enchâssé d'un nouveau personnage annexe	Séparation et poursuite de l'itinérance du Docteur Récit de Juan
	Récit entrecoupé par exposé moralisateur	Mise en accusation des « bouffons »
	Suite de la narration enchâssée	Nouveaux épisodes du récit de l'aubergiste militaire qui se clôt sur un constat d'inégalité au sein de la société de son temps
	Retour à la narration autobiographique première	Poursuite de l'échange entre Juan et Docteur (glissement du récit enchâssé au discours rapporté)
	Dialogue cadre	Jugements esthétiques et moraux des interlocuteurs du Docteur sur le récit de Juan

<i>Alivio</i>	Variations génériques	Correspondance thématique
VIII	Récit autobiographique	Début du récit amoureux du Docteur
	Court excursus général	Amour
	Retour au récit autobiographique entrecoupé de compositions poétiques et de deux passages de discours rapporté	- Echange entre le Docteur et sa bien-aimée - Echange avec un prêtre à la mort de celle-ci
	Excursus érudit	La mort d'Amour
	Récit qui tient lieu d'exemplum lui-	Récit de Jacinta

	même entrecoupé de compositions poétiques et de dialogues enchassés	<ul style="list-style-type: none"> - Composition poétique de Jacinta - Echange entre Jacinta et l'homme à qui elle se déclare
	Retour à l'excurus érudit	Thématique reste la même : la mort d'Amour 2 exemples plus érudits : <ul style="list-style-type: none"> - Les Amants de Teruel - Statue de la Fortune
	Diverses compositions poétiques	Thématique amoureuse
	Retour au récit autobiographique premier entrecoupé par passage qui s'apparente à de la littérature cosmographique	<ul style="list-style-type: none"> -Description de l'Andalousie (accompagnée d'éléments d'émotivité toutefois) - Comparaison Andalousie – Castille
	Excursus moralisateur lié à l'expérience personnelle	Mise en accusation par le Docteur de l'absence de reconnaissance de ses mérites
	Récit autobiographique	Relations avec les membres de la République des Lettres
	Discours plus général	Usages de la Cour
	Excursus moral	Question du mérite
	Récit bref	Thématique militaire : anecdote qui met en scène un <i>maese de campo</i>
	Savoir miscellanée ou tiré de quelque chronique	Evocation de la noyade d'un capitaine nommé Contreras
	Excursus à caractère général qui débouche sur description du fonctionnement de la société	Evocation des rapports mérite et savoir : <ul style="list-style-type: none"> -Critique du comportement de certains membres de la société (notamment les prostituées)
	Bilan du récit autobiographique	
	Dialogue entrecoupé de compositions poétiques	Echange assez agile entre les différents locuteurs : <ul style="list-style-type: none"> - Demande de l'artisan Isidro d'obtenir les conseils que lui a promis le Docteur - Nouvelle requête de Don Luis désireux de parler de littérature - Déclamations de vers par différents locuteurs

<i>Alivio</i>	Variations génériques	Correspondance thématique
IX	Exposé moralisateur et formulation de conseils et de	Descriptif du comportement adéquat : 1 ^{er} conseil : se rendre dans les endroits

	règles	saints et pieux et faire la charité tout en restant prudent
	Récit bref	Evocation d'un faux pauvre
	Littérature didactique	Portrait des faux mendiants (référence aux <i>Proverbios</i>)
	Conseils (définition de l'Homme de Cour idéal)	Ne pas jurer
	Conseils de plus en plus pratiques accompagnés d'exemples érudits	Deux exemples : - Posidonios - Saint Ambroise
	Exposé moralisateur et formulation de conseils et de règles	Nécessité de pardonner
	Récit bref	Récit rapporté au personnage par un noble de Trujillo
	Littérature didactique	Référence érudite à Sénèque
	Conseils	Prendre soin de sa santé
	Récit bref	Conte de l'homme qui se couchait tôt
	Comparaison et marque d'érudition	Mise en regard avec usage italien (évocation de Pétrarque)
	Récit bref	Mot d'esprit d'un page alors qu'il servait à table
	Formulation de conseils entrecoupée de marques d'érudition	Références à Julien l'Apostat, à Aristote Erudition tournée parfois vers une forme d'exotisme : usage des Flamands par exemple
	Réflexion lexicale	Lexique des armes (extrait emprunté à un <i>Tratado de Destreza</i>)
	Nouveaux conseils entrecoupés de : - récits brefs - marques d'érudition	Choisir de bonnes fréquentations, préserver ses relations avec autrui -Aventure malheureuse d'un nouveau venu à Valladolid - Ovide notamment mais aussi au Comte de Lemos ou encore à Hernán Cortés
	Evocation de l'expérience de l'un des locuteurs	Pratique du Maître en tant qu'homme d'Eglise

<i>Alivio</i>	Variations génériques	Correspondance thématique
X	Discours moral et conseils	Critique de l'oisiveté et conseils de lecture
	Conseils pratiques	Usages à respecter ou à ne pas reproduire parmi les Hommes de Cour
	Discours satirique	Critique de l'appareil judiciaire, des <i>mayordomos</i> Contrpoint élogieux à travers le portrait des laboureurs
	Références érudites	Allusion à Alexandre notamment cité en exemple à imiter
	Discours moralisateur et/ ou	Convient-il ou non de chercher à passer à la

	didactique	postérité ? (référence à Jules César)
	Utilisation de proverbes	« Es refrán común dar cada uno como quien es »
	Récit bref	Autour du thème des arts adivinatoires
	Formulation de nouveaux conseils	Se préserver de disciplines telles que l'alchimie, ne prendre en exemple que les honnêtes hommes, éloge de la paix
	Diverses références érudites	Allusion à Aristote, à Saint Jérôme
	Excursus moralisateur	Eloge de la conversation et critique de la flagornerie
	Récits à l'appui des théories développées dans l'excursus précédent Récits accompagnés de nouvelles marques d'érudition	Portrait type du flatteur Anecdote entre un marchand et un Duc de Medina Sidonia Citation de Saint Paul, entre autres.

TABLE DES ANNEXES :

- Annexe n°1 : Répartition des compositions poétiques dans *El Pasajero*
- Annexe n°2 : Citations dans *El Pasajero* où figure le terme *conversación* (ou l'un de ses dérivés)
- Annexe n°3 : Citations dans *Pusilipo* où figure le terme *conversación* (ou l'un de ses dérivés)
- Annexe n°4 : Variantes sur thématique de la traduction
- Annexe n°5 : Autorités communes aux trois dernières œuvres de Figueroa
- Annexe n°6 : Niveaux narratifs et niveaux du dialogue dans le récit de Juan
- Annexe n°7 : Variations génériques dans *El Pasajero*

**BIBLIOGRAPHIE CITEE
OU CONSULTEE**

SOURCES PRIMAIRES

EDITIONS DE *EL PASAJERO* ET AUTRES ŒUVRES DU MEME AUTEUR

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El Passagero: advertencias utilísimas a la vida humana*, Por el Doctor Christóval Suárez de Figueroa, A la Excelentísima República de Luca, Con Privilegio, En Madrid, Por Luys Sánchez, Año 1617.

----- *El Passagero: advertencias utilísimas a la vida humana*, Por el Doctor Christóval Suárez de Figueroa, A la Excelentísima República de Luca, Año 1618, En Barcelona, Por Gerónimo Margarit.

----- *El Pasajero: advertencias utilísimas a la vida humana* [Texte imprimé], Ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1913, 366 pages.

----- *El Pasajero: advertencias utilísimas a la vida humana* [Texte imprimé], Ed. de Rose Selden, Madrid, Sociedad de Bibliófilos, 1914, 549 pages.

----- *El Pasajero* [Texte imprimé], Ed. de Justo García Soriano, Madrid, Aguilar, 1945, 684 pages.

----- *El Pasajero* [Texte imprimé], Ed. de Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, 2 volumes, 697 pages.

----- *La Constante Amarilis*, Texto preparado por María Asunción Satorre Grau/ Ed. Juan Crisóstomo Garriz:Valencia, [1609], disponible sur <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Amarilis/index.htm> > SL, 2002.

----- *El Pasajero* Texte préparé par Enrique Suárez Figaredo/ Ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Renacimiento, 1913, disponible sur <http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_El_Pasajero.PDF> Barcelona, mars 2004a.

----- *Plaza Universal de todas las ciencias*, Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, Ed. Luys Roure: Perpignan, [1630], disponible sur <http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertxts/Suarez_Figaredo_PlazaUniversal.pdf> Barcelona, octobre 2004b.

----- *Pusílipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo*, [Texte imprimé], Ed. de Gabriella Rosucci, Ubana Champaign, Univ. Illinois 1996, 778 pages.

----- *Pusílipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo*, Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, Ed de Lazaro Scoriggio: Naples, [1629] disponible sur < <http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/Pusílipo.pdf> >, Barcelona, juillet 2005a, 219 pages

----- Relacion de la onrosissima jornada, que la magestad del rey don Felipe nuestro señor a hecho aora con nuestro principe, y la reyna de Francia sus hijos, para efetuar sus reales bodas y de la grandeza, pompa y aparato de los principes y señores de la corte, que yuan aconpañando a sus magestades, es relacion la mas cierta que a salido de la corte, Barcelone

----- Relacion de la onrosissima jornada, que la magestad del rey don Felipe nuestro señor a hecho aora con nuestro principe, y la reyna de Francia sus hijos, para efetuar sus reales bodas y de la grandeza, pompa y aparato de los principes y señores de la corte, que yuan aconpañando a sus magestades, es relacion la mas cierta que a salido de la corte, Madrid

----- *Varias noticias importantes a la humana comunicacion*, Madrid, Ed. de Tomás Lunti, [1621] Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, disponible sur < <http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/VariasNoticias.pdf> > Barcelona, mai 2005b, 470 pages.

----- *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete*, Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, Madrid, [1613], disponible sur < http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_HechosCanete.pdf > Barcelona, juillet 2006a, 371 pages.

----- *El Pastor Fido*, Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, Ed. Nápoles, [1602] y Valencia [1609], disponible sur < http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_HechosCanete.pdf >, Barcelona, 2006b, 520 pages.

----- Discurso sobre la predicación del Señor Don Fr. Diego López de Andrada, Arzobispo de Otrento, escrito cuando vivía por Cristóval Suárez de Figueroa", incluido en los preliminares de Fray Gerónimo de Andrada, *Tratados de la Purissima Concepción de la Virgen Señora Nuestra.... sacados de los Sermones que predicó en la corte de Madrid Don Fray Diego López de Andrada*, Nápoles, Lázaro Scoriggio, 1633.

----- *España defendida*, Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, Ed. de Naples, 1644, disponible sur < http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_EspanaDefendida.pdf > Barcelona, 2006c, 408 pages.

----- *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*, Dueñas, Editorial Simancas, 2006 d.

----- *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*, La Coruña, Órbigo, 2015, 366 pages.

AUTRES SOURCES PRIMAIRES

ANÓNIMO, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Ed. de Amparo Medina Bocos, Madrid, Cátedra, 2006, 119 pages.

ANÓNIMO, *Viaje de Turquía (La odisea de Pedro de Urdemalas)* [Texte imprimé], Ed. de Fernando García Salinero, Madrid, Cátedra, 1986, 514 pages.

ALCALÁ YÁÑEZ, Jerónimo de, *Alonso, mozo de muchos amos (El donado hablador)*, [1624], 2007, Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, [en ligne], disponible sur http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_ElDonadoHablador.pdf, [date de consultation : 25 février 2017]

ALCAZAR DE ARRIAZA, Jacinto, *Medios políticos para el remedio único y universal de España*, Madrid, Diego Díaz, [1646], disponible sur < <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/2200/2/medios-politicos-para-el-remedio-unico-y-universal-de-espana-librados-en-la-execucion-de-su-practica/> > [date de consultation : 17 juillet 2011]

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache* [Texte imprimé], Ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Akal, 1996, 615 pages.

----- *Guzmán d'Alfarache* [Texte imprimé], Ed. de Francis Desvois, Paris, Garnier, 2014, 769 pages.

APULÉE, *L'Âne d'or : les métamorphoses* [Texte imprimé], Paris, Arléa, 2008, 342 pages.

ARCE DE OTÁLORA, Juan de, *Coloquios de Palatino y Pinciano* [Texte imprimé], Estudio y prólogo de José Luis Ocasar Ariza, Madrid, Turner Libros, 1995, 1411 pages (2 volumes).

ARISTOTE, *Rhétorique* [329 av. J.C], Introduction de Michel Meyer, Paris, Librairie Générale Française, 1991, 407 pages.

----- *Poétique* [Texte imprimé], Paris, Les Belles Lettres, 1997, 141 pages.

----- *Ethique à Nicomaque* [Texte imprimé], Paris, Flammarion, 2004, 560 pages.

BOCCACE, *Le Décaméron* [Texte imprimé], Paris, Gallimard, 2006, 1056 pages.

BOTERO, Giovanni, *Relaciones uniuersales del mundo de Iuan Botero Benes; primera y segunda parte*; traduzidas [...] por [...] Diego de Aguiar [...], Valladolid, Herederos de Diego Fernández de Córdoba, 1603, BNM : R/3904.

-----, *De la Raison d'Etat*, Edition, traduction et notes de Pierre Benedittini et Romain Descendre, Paris, Gallimard, 2014, 423 pages.

CAMOES, Luis de, *Os Lusíadas* [Texte imprimé], Lisboa, Ministerio da Educaçao, Instituto Camões, 1992, 560 pages.

CARO, Rodrigo, *Días geniales o lúdricos* [Texte imprimé], Edición, estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etienvre, Madrid, Espasa Calpe, 1978, 2 vol., 271 pages.

CARRANZA, Jerónimo de, *Compendio de la Filosofía y destreza de las armas de Gerónimo de Carranza por Pacheco de Narváez*, Madrid, Luis Sánchez, 1612, disponible sur books.google.fr [date de consultation : 11 juin 2017]

CARRILLO SOTOMAYOR, *Poesías completas* [Texte imprimé], Ed. de Angelina Costa, Madrid, Cátedra, 1984, 254 pages.

-----, *Libro de la erudición poética* [Texte imprimé], Ed. de Angelina Costa, Sevilla, Alfar, 1987, 85 pages.

-----, *Obras* [Texte imprimé], Ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990, 412 pages.

CARVALLO, *Cisne de Apolo* [Texte imprimé], Introducción, edición y notas de Alberto Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997, 406 pages.

CASCALES, Francisco de, *Tablas poéticas* [Texte imprimé], Ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975, 270 pages.

CASTIGLIONE, Baldassare, *El Cortesano* [Texte imprimé], Trad. Juan Boscán, Madrid, Aguirre, 1942, 447 pages.

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Aventuras del Bachiller Trapaza, quintaesencia de embusteros y maestro de embelecadores*, [1637], Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, [en ligne], disponible sur <http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/Trapaza.pdf>, [date de consultation : 25 février 2017]

-----, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, [Texte imprimé], Edición, prólogo y notas de Federico Ruiz Morcuende, Espasa Cale, Madrid, 1957, 253 pages.

-----, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, [1642], Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, [en ligne], disponible sur <http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/Gardunya.pdf>, [date de consultation : 25 février 2017]

CASTILLEJO, Cristóbal de, *Diálogo de mujeres* [Texte imprimé], Edición, introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Castalia, 1986, 186 pages.

CEPEDA, Bernabé de, *Descripción histórica y geographica antigua y moderna del Reyno de Nápoles* [...], Madrid, Antonio Marín, 1734, BNM: GMM/1584.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La Galatea* [Texte imprimé], Ed. de Francisco López Estrada y María Teresa García- Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995, 668 pages.

----- *El Viaje del Parnaso. Poesías completas, I* [Texte imprimé], Edición, introducción y notas de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973, 205 pages.

----- *Novelas ejemplares* [Texte imprimé], Ed. de Antonio Orejudo, Madrid, Castalia, 1997, 269 pages.

----- *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [Texte imprimé], Ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2003 (4e ed.), 776 pages.

----- *Don Quijote de la Mancha* [Texte imprimé], Ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, Alfaguara, 2004, 1249 pages.

CHAUCER, Geoffrey, *Les contes de Canterbury et autres œuvres* [Texte imprimé], Paris, Laffont, 2010, 1649 pages.

COLLAZOS, Baltasar de, *Coloquios*, en S. Sánchez Bellido, *Estudio y edición de los Coloquios de Baltasar de Collazos*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013. [Tesis doctoral, disponible en e-prints de la UCM].

CONTRERAS, Jerónimo de, *Selva de aventuras* [Texte imprimé], Edición, estudio, bibliografía y notas de Miguel Á. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Institución Fernando el Católico, 1991, 175 pages.

CONTRERAS, Alonso de, *Discurso de mi vida*, [16] 2005, [en ligne], Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo, disponible sur http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_VidaContreras.pdf, [date de consultation : 25 février 2017]

ENRÍQUEZ GÓMEZ, *El siglo pitagórico y Vida de don Gregorio Guadaña* [Texte imprimé], Ed. de Charles Amiel, Paris, Ediciones hispanoamericanas, 1977, 381 pages.

DIDEROT, Denis, *Œuvres de Denis Diderot : Dictionnaire encyclopédique* (tome II), Paris, J. L. J. Brière, 1821.

ERASME, *Eloge de la folie* [Texte imprimé], Arles, Actes Sud, 2001, 187 pages.

ERCILLA Y ZUÑIGA, Alonso de, *La Araucana* [Texte imprimé], Ed. de Isaías Lerner, Madrid, Cátedra, 1993, 1026 pages.

ESCALANTE, Bernardino, *Diálogos del arte militar* [Texte imprimé], Ed. de José L. Casado & Geoffrey Parker, Santander, Universidad de Cantabria, 1992, 384 pages.

ESLAVA, Antonio, *Noches de invierno* [Texte imprimé], Edición, estudio preliminar y notas de Julia Barella, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1986, 264 pages.

----- *Noches de invierno* [Texte imprimé], Edición, prólogo y notas de Julia Barella, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013, 245 pages.

ESPINEL, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), Ed. de Soledad CARRASCO URGOITI, Madrid, Castalia, 1972, 2 vol.

ESPINOSA DE SANCTAYANA, Rodrigo, *Arte de retórica en el qual se contienen tres libros*. [...] *El tercero escribir Epístolas y Diálogos*, Dirigida al Illustre

Señor Matheo Vazquez Capellan de su Magestad Catholica, y su Secretario, y de la Sancta general Inquisición de España, Con privilegio, Impressa en Madrid en casa-Guillermo Drouy impresor de libros Año de 1578.

FARIA E SOUSA, Manuel de, *Noches claras: primera parte*, Edición digital a partir de En Madrid: por la viuda de Cosme Delgado, 1624, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, [disponible sur www.cervantesvirtual.com]

GARCÍA LORCA, Federico, *Poemas del cante jondo* [Texte imprimé], Ed. de Christian de Paepe, Madrid, Espasa Calpe, 1986, 326 pages.

GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas* [Texte imprimé], Ed. de Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996, 233 pages.

GARZONI, Tomaso, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venetia, 1605, [disponible sur books.google.fr]

GIOVIO, Paulo, *Diálogo de las empresas militares y amorosas* [Texte imprimé], Trad. Alonso de Ulloa, Ed. de Jesús Gómez, Madrid, Polifemo, 2012, 318 pages.

GONGORA Y ARGOTE, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea* [Texte imprimé], Ed. de Alexander A. Parker, Madrid, Cátedra, 1983, 173 pages.

----- *Soledades* [Texte imprimé], Ed. de Robert JAMMES, Madrid, Castalia, 1997, 731 pages.

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón* [Texte imprimé], Madrid, Turner Libros, 1993, 673 pages.

----- *Obras completas*, [Texte imprimé], Madrid, Turner Libros, 1993, vol. 2, 940 pages.

----- *El discreto* [Texte imprimé], Ed. de Aurora Egido, Madrid, Alianza Editorial, 1997, 369 pages.

GRACIÁN DANTISCO, Lucas, *El Galateo español* [Texte imprimé], Madrid, Críticas, 1968, 384 pages.

GUARDIOLA, Fray Juan Benito de, *Tratado de nobleza, y de los titulos, y Ditados que oy dia tienen los varones claros y grandes de España*, En Madrid: por la viuda de Alonso Gómez, 1595 [disponible sur www.cervantesvirtual.com]

GUARINI, Battista, *Il pastor Fido*, Drucker, 1621, 431 pages, [disponible sur books.google.fr]

HEBREO, León, *Diálogos de amor* [Texte imprimé], Traducción y prólogo de David Romano, Barcelona, José Janés, 1953, 289 pages.

HERMOSILLA, Diego de, *Diálogo de los pajes* [Texte imprimé], Madrid, Impr. De la Revista Española, 1901, 179 pages.

HIDALGO, Gaspar Lucas, *Diálogos de apacible entretenimiento* [Texte imprimé], Ed. de Julio Alonso Asenjo & Abraham Madroñal Durán, Valencia, Universitat de Valencia, 2010, 195 pages.

HORACE, *Œuvres complètes, 2. Satires, Epîtres, Art Poétique*, Paris, Garnier frères, 1921, 332 pages.

HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias* [Texte imprimé], Edición de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, 723 pages.

HURTADO DE ALCOCER, Pedro, *Representación a la Sacra, Católica, Real Majestad del Rey don Felipe III, sobre las causas y remedios de la despoblación de España y de los males y miseria que padecen los vasallos*, Madrid, 1621.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Rennes, Editions Ouest-France, 2013, 164 pages.

LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* [1620] [Texte imprimé], Dueñas: Simancas Ediciones, 2005, 192 pages.

-----, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* [1620], 2005b, Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo [en ligne], disponible sur http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_GuiaForasteros.pdf, [date de consultation : 25 février 2017]

LOPE DE RUEDA, *Pasos*, Ed. de José Luis Canet Vallés, Madrid, Castalia, 1992, 324 pages.

LOPE DE VEGA, Félix, *El arte nuevo de hacer comedias* [1609] [Texte imprimé], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, 356 pages.

----- *La Dorotea* [Texte imprimé], Edición, introducción y notas de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1987, 496 pages.

----- *Novelas a Marcia Leonarda* [Texte imprimé], Madrid, Aguilar, 1990, 262 pages.

----- *Obras completas: Prosa I. Arcadia. El peregrino en su patria* [Texte imprimé], Madrid, Edición Fundación José Antonio de Castro, 1997, 784 pages.

----- *La Dragontea* [Texte imprimé], Ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007, 566 pages.

LÓPEZ DE VEGA, Antonio, *Paradojas racionales: en forma de diálogo entre un filósofo y un cortesano* [Texte imprimé], Introducción, edición y notas de Maximo Higuera. Madrid, Trifaldi, 2005, 205 pages.

----- *Heráclito i Demócrito de nuestro siglo: diálogos morales sobre tres materias, la nobleza, la riqueza i las letras*, disponible sur < www.cervantesvirtual.com > [date de consultation : 18 octobre 2014]

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia poética antigua* [Texte imprimé], Ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, 3 vol.

LUQUE DE FAJARDO, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* [Texte imprimé], Ed. de Martín de Riquer, Madrid, Real Academia Española, 1955, 2 vol.

MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección* [Texte imprimé], Ed. de Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989, 849 pages.

MINTURNO, Antonio Sebastiano, *Arte poética* [Texte imprimé], edición y traducción de M^a del Carmen Bobes Naves, Madrid, Arco Libros, 2009, 2 vol., 1072 pages.

MIRANDA VILLAFANE, Francisco. *Dialogos de la phantastica philosophia, de los tres en un Compuesto, y de las Letras, y Armas, y del Honor, donde se contienen varios y apazibles subjectos* [1582], disponible sur < gredos.usal.es/jspui/handle/10366/19535 >

MONTEMAYOR, Jorge de, *Los siete libros de la Diana*, Ed. de Francisco López Estrada & María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa Calpe, 1993, 420 pages.

MORE, Thomas, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement* [Texte imprimé], Paris, Flammarion, 1987, 248 pages.

NUÑEZ DE VELASCO, Francisco, *Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia* [Texte imprimé], Estudio introductorio de Antonio Espino López, Madrid, Ministerio de Defensa, 2008, 422 pages.

OURVANTZOFF, Miguel, *Germanía, un aspecto de la sociedad española en los siglos XVI y XVII*, Discours prononcé à Madrid, Fundación universitaria española, 1975.

PACHECO DE NARVÁEZ, *Cien conclusiones o formas de saber la verdadera destreza fundada en ciencia*, [Texte imprimé], Ed. de Manuel Valle Ortíz, Santiago de Compostela, AGEA, 2010.

PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal, *Amparo de pobres* [Texte imprimé], Ed. de Michel Cavillac, Madrid, Espasa Calpe, 1975, 316 pages.

PIÑA, Juan de, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, introducción y notas de Encarnación García de Pini, Verona: Universita di Pisa, 1987, 238 pages.

PLATON, *Le sophiste* [Texte imprimé], Ed. de Nestor-Luis Cordero, Paris, Flammarion, 1993, 324 pages.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Obra no dramática* [Texte imprimé], Ed. de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999, 1047 pages.

QUEVEDO, Francisco de, *La Hora de todos y la fortuna con seso*, Ed. de Jean BOURG, Pierre DUPONT & Pierre GENESTE, Madrid, Cátedra, 1987.

----- *Los Sueños* [Texte imprimé], Ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, 652 pages.

----- *El Buscón* [Texte imprimé], Ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2007, 309 pages.

MEDINA, Pedro, *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, Introducción de María del Pilar Cuesta Domingo, Madrid, Instituto de España, 1993.

REMIRO DE NAVARRA, Baptista, *Los peligros de Madrid*, [Texte imprimé], [1646], Ed. de María Soledad Arredondo, Madrid, Castalia, 1996, 184 pages.

ROBLES, Juan de, *El culto sevillano* [Texte imprimé], Ed. de Alejandro Gómez Camacho, Sevilla, Universidad, 1992, 272 pages.

----- *Tardes del Alcázar: doctrina para el perfecto caballero* [Texte imprimé], Ed. de Antonio Castro Díaz, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2010, 328 pages.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí, *Amadis de Gaula*, Madrid, Castalia, 1987, 321 pages.

ROJAS, Agustín de, *El viaje entretenido* [Texte imprimé], Ed. de Jean Pierre Ressay, Madrid, Castalia, 1995, 510 pages.

RUIZ DE ALARCON. *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*. Ed. de Alva Vernon Ebersole, Valencia: Ediciones Albatros Hispanofila, 1990, 2 vol, 677 pages.

SÁ DE MIRANDA, Francisco de, *Obras completas*, Ed. de Manuel Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1976, 306 pages.

SABUCO DE NANTES, Oliva. *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre y otros escritos*, Ed. de Atilano Martínez Tomé, Madrid, Editora Nacional, 1981, 297 pages.

SANTOS, Francisco, *El no importa de España, / dedicado Al Exc. Señor Don Bernardo Fernandez Manrique, Conde de Castañeda/ Con privilegio/ En Madrid: Por Domingo Garcia Morràs. [1668], Texto preparado por Enrique Suárez Figaredo [ed.], Lemir 16, 2012, p. 87-204.*

TIMONEDA, Juan, *El Patrañuelo* [Texte imprimé], Ed. de María Pilar Cuartero Sancho, Madrid, Espasa Calpe, 1990, 257 pages.

----- *Buen aviso y portacuentos: El Sobremesa y Alivio de Caminantes* [Texte imprimé], Ed. de María Pilar Cuartero Sancho & Maxime Chevalier, Madrid, Espasa Calpe, 1990, 407 pages.

TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla o el convidado de piedra* [1617], Ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2007, 267 pages.

----- *El caballero de Gracia* [1620], Ed. de Vern Williamsen, Association for Hispanic Classical Theater INC, 2000 [en ligne] disponible sur <http://www.comedias.org/play_texts/tirso/cabgra2.html> [date de la consultation : 16 mars 2011]

----- *Cigarrales de Toledo* [1621], Ed. de Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996, 515 pages.

----- *El condenado por desconfiado* [1635], Ed. de Ciriaco Morón & Rolena Adorno, Madrid, Cátedra, 1974, 215 pages.

----- *Deleitar aprovechando* [1635], Ed. de Pilar Palomo, Madrid, Turner, 1994, 950 pages.

----- *Don Gil de las Calzas Verdes*, [1635] Acto I, vv. 479-483, in *Obras completas. Cuarta parte de comedias*, II, Ignacio Arellano [ed.], Madrid-Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, [en ligne], disponible sur <<http://griso.cti.unav.es/WebSonar/principal.html>> [date de la consultation : 16 mars 2011].

TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, Edición, introducción y notas de Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1982, 500 pages.

VALDÉS, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carión*, Ed. de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1987, 195 pages.

----- *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, Ed. de José Fernández Montesinos, Madrid, Espasa Calpe, 1956, 166 pages.

VALDÉS, Juan de, *Diálogo de la lengua*, Edición, introducción y notas de Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1984, 185 pages.

VALLE DE LA CERDA, Luis, *Desempeño del patrimonio de Su Majestad y de los Reinos, sin daño del Rey y vasallos, y con descanso y alivio de todos, por medio de los Erarios Públicos y Montes de Piedad*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600.

VILLALÓN, Cristóbal de, *El Crotalón*, Dueñas, El Parnasillo, 2005, 2 vol., 160 pages.

----- *El Scholástico*, Ed. de José Miguel Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica, 1997, 488 pages.

ZABALETA, Juan de Santos, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Ed. de Cristóbal Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983, 490 pages.

ZAYAS, María de, *Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español*, Ed. de Eduardo Rincón, Madrid, Alianza, 1990, 226 pages.

SOURCES SECONDAIRES

VV.AA, *L'autobiographie dans le monde hispanique* (Actes du Colloque international de La Baume-lès-Aix, 11-12-13 mai 1979 organisé par le Centre de recherches hispaniques de l'Université de Provence), Paris, Champions, 1980, 320 pages.

VV.AA, *Historia visual de las Cruzadas modernas: De la Jerusalén liberada a la guerra global*, Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, 2015, 416 pages.

ABOU EL SEOUD, Iman, *Complicité et sédition dans la littérature pamphlétaire de l'Ancien Régime: images du lecteur et de l'auteur*, Paris, Le Manuscrit, 2013, 2 volumes, 403 et 189 pages.

ACQUIER, Marie-Laure, « Los tratados en prosa de Antonio López de Vega: aproximación al discurso político en el siglo XVII », *Cuadernos de Historia Moderna*, 2000, n°24, p.11-31.

----- *Antonio López de Vega: contribution à l'étude de la littérature politique en Espagne au XVII^e siècle* [Microforme], Lille: ANT, 2002, 3 microfiches.

ALADRO, Jordi et DABACO, David, « Un estudio de la autobiografía de los siglos XVI y XVII », in *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, vol. 2, 2011, p.27-32.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis & HUERTA CALVO, Javier, *Historia de mil y un Juanes. Onomástica, literatura y folclore*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2000, 391 pages.

ALCALÁ GALÁN, Mercedes, « Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural », *Dicenda, Cuadernos de filología hispánica*, 1996, n°14, p.11-19.

ALCALÁ ZAMORA, José N., *Felipe IV: el hombre y el reinado*, Madrid, CEEH, 2005.

ALMODÓVAR, Miguel Ángel, *El hambre en España* [Texte imprimé], Madrid, Oberon, 2003, 287 pages.

ALONSO CORTÉS, Narciso, « Sobre Cristóbal Suárez de Figueroa » *Miscelánea vallisoletana* [Texte imprimé], Cuarta serie, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 1926, p.41-54.

ALVAREZ ROBLIN, David, *De l'imposture à la création. Le Guzmán et le Quichotte apocryphes* [Texte imprimé], Madrid, Casa de Velázquez, 2014, 416 pages.

AMOSSY, Ruth, « La double nature de l'image d'auteur », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 02 mai 2016. URL : <http://aad.revues.org/662>

ANDRÉS, Christian, « La problématique du genre et un genre problématique : *La Dorotea* », *Langues néo-latines : Revue des langues vivantes romanes*, n°319, 2001, p. 81-104.

ARCE MENÉNDEZ, María Ángeles, *La Piazza Universale de Tommaso Garzoni y La Plaza Universal de Cristóbal Suárez de Figueroa*, Tesis de licenciatura inédita: Universidad Complutense de Madrid, 1971.

----- « Madrid en la obra de Cristóbal Suárez de Figueroa », tirada aparte de *Anales de Estudios Madrileños*, T.X, 1974, p 465-476.

----- *Cristóbal Suárez de Figueroa : nuevas perspectivas du su actitud literaria*, 2 tomos, Tesis doctoral 211/23, Madrid, 1983.

----- « Sobre la primera edición de *La Constante Amarilis* », *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, Madrid, 1987, p.343-348.

----- « El viaje como pretexto de la miscelánea: Suárez de Figueroa y su viaje entre lo "real" y lo "imaginado" » in *Actas del IX Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada*, Zaragoza, 1994, t. II, p. 291-297.

----- « Uso del refrán en el discurso narrativo del Doctor de *El Pasajero* (Suárez de Figueroa) », *Paremia*, 6, Madrid, 1997, p.61-66.

----- « Las primeras traducciones castellanas de "Il pastor fido": ¿Uno o dos traductores distintos? », *Cuadernos de filología italiana*, 1999,6, p.141-154.

----- « Suárez de Figueroa ante Tasso: del plagio ocultado a la devoción declarada », *Cuadernos de filología italiana*, 2012,19, p.145-171.

ARIÈS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1973, 316 pages

ARIZA, Manuel, « Reflexiones lingüísticas de Suárez de Figueroa en *El Pasajero* », *Hispanica osnaniensia*, Posnan, Polonia, 1990, núm. 1, p. 7-14.

ARREDONDO, M^a Soledad, « Novela corta, ejemplar y moral: las “Novelas morales” de Agreda y Vargas », *Criticón*, nº46, 1989, p.77-94.

----- « Avisos sobre la capital del orbe en 1646: *Los peligros de Madrid* », *Criticón*, nº63, 1995, p.89-101.

----- « “A todos y a todas”: cuestiones de “género” en la prosa del siglo XVII hasta *El hombre práctico* », *Criticón*, nº105, 2009, p.177-198.

ARELLANO AYUSO, Ignacio & VITSE, Marc [ed.], *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, Volumen I, El noble y el trabajador*, Pamplona, Madrid, Vervuert, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Frankfurt am Main, 2004, 394 pages.

AULADELL PÉREZ, Miguel Ángel, Presencia italiana en los diversos mecanismos compositivos de *La Guía*, de Liñán y Verdugo, in Enrique Giménez López [coord.], *Relaciones culturales entre Italia y España*, Alicante, Universidad, 1995, p.27-34.

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991, 202 pages.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, « Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos », *NRFH*, XI, 1957, p.1-35.

AYALA, Henri, *Introduction à l'étude du « dialogue » au XVII^e siècle (1575-1692)*, Université de Toulouse 2, Toulouse, 1983, 2 volumes, 954 feuilles.

AYMARD, Maurice, « Une croissance sélective, la population sicilienne au XVII^e siècle », in *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tome 4, 1968, p. 203-227.

BAKHUIZEN VAN DEN BRINK, J. N., *Juan de Valdés réformateur en Espagne et en Italie*, Genève, Droz, 1969, 119 pages.

BALBINO VELASCO BAYON, « La Virgen del Henar y su Santuario en la villa de Cuéllar (Segovia) », in *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XX^a Edición)*, San Lorenzo del Escorial, 6/9 de Septiembre de 2012, 2012, p. 557-572.

----- « La Romería de Nuestra Señora del Henar, de Cuéllar (Segovia) », in Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla [coord.], *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana*, 2013, p.301-324.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa, *La interconexión genérica en la tradición narrativa* [Texte imprimé], Murcia, Edit-um, 2011, 320 pages.

BARANDA LETURIO, Nieves, « La literatura del didactismo », *Criticón*, nº58, 1993, p.25-34.

BARELLA VIGAL, Julia, « Las *Noches de invierno* de Antonio de Esclava: entre el folklora y la tradición erudita », *Príncipe de Viana*, nº175, 1985, p.513-565.

BARRERO PÉREZ, Óscar, « La decadencia de la novela en el siglo XVII: el ejemplo de Francisco Santos », *Anuario de estudios filológicos*, XIII, 1990, p.27-38.

BATAILLON, Marcel, *Erasme et l'Espagne*, Genève, Droz, 1991, 3 vol.

----- *Cervantes y el barroco*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2014.

BAURY, Ghislain, « Los ricos hombres y el rey en Castilla: el linaje Haro (1076-1322) », *Territorio, sociedad y poder*, nº6, 2011, p.53-72.

BEHAR, Roland, « Homeromastix, Vergiliomastix... ¿Gongoramastix? », *e-Spania* [En ligne], 18 | juin 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 07 mai 2016, URL : <http://e-spania.revues.org/23769>

BENNASSAR, Bartolomé, *L'inquisition espagnole: XV^e- XIX^e siècles* [Texte imprimé], Paris, Hachette, 2001, 382 pages, (2^e édition).

-----, *Valladolid au Siècle d'Or : une ville de Castille et sa campagne au XVI^e*, Paris, Edition de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, [1999], 2013, 2 vol.

BERTIN-ELISABETH, Cécile, *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2007, 317 pages.

BIAGIOLI, Nicole, « Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 08 septembre 2006, consulté le 06 juin 2016, URL : <http://narratologie.revues.org/314>

BLASCO, Javier, « La compartida responsabilidad de la "escritura desatada" del *Quijote* », *Criticón*, nº46, 1989, p.41-62.

----- « "...Y los demás que contiene son episodios": la fábula y los episodios del *Quijote* », *Castilla, Estudios de Literatura* (Boletín del Departamento de Literatura española, Valladolid), nº18, 1993, p.19-40.

----- *Cervantes, raro inventor* [Texte imprimé], Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2005, 206 pages.

BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Intrusions d'auteur et ingérences de personnages : la métalepse dans les romans de Bordelon et de Mouhy », *Eighteenth Century Fiction*, 16 : 4, 2004, p.639-654.

----- « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, Consulté le 01 mai 2016, URL : <http://aad.revues.org/671>

BONILLA CEREZO, Rafael, *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 2010, 376 pages.

BONNARD, Maryvonne, « Erasme et l'Espagne, d'après Marcel Bataillon », *Bulletin Hispanique*, 1938, volume 40, n° 40-1, p.5-32, disponible sur < http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_00074640_1938_num_40_1_2793 > [date de consultation : 13 mai 2011].

BORREGO GUTIÉRREZ, Esther, « De dueñas, celestinas y entremeses », 2003 [en ligne], disponible sur <http://www.cesfelipesecondo.com/>, [date de consultation : 21 janvier 2017]

BORREGO PÉREZ, Manuel, « La crítica de una nobleza irresponsable. Un aspecto de los *Memoriales* del Conde Duque », *Criticón*, n° 56, 1992, p. 87-101.

-----*L'exemplum narratif dans le discours argumentatif (XVI^e-XVII^e siècles)*, PUFC, Besançon, 2002.

BOUZA, Fernando, *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales, 1999a, 148 pages.

----- *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, Barcelona, Gedisa ed., 1999b, 362 pages.

----- *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Macial Pons, 2001, 359 pages.

----- *Palabra e imagen en la corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada editores, 2003, 187 pages.

----- *España en tiempos del Quijote*, Madrid, Punto de lectura, 2005, 586 pages.

----- *Dásele licencia y privilegio: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2012, 255 pages.

BRADBURY, Jonathan, « The 'Miscelánea' of the Spanish Golden Age: an Unstable Label », *Modern Language Review*, vol. 105, 2010, p.954-972.

----- « Revisión ideológica y morales en la 'Plaza Universal' (1615) de Cristóbal Suárez de Figueroa », in *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago de Compostela, vol. 2, 2011, p.101-108.

----- « Some considerations on a new edition of the *expostulatio spongiae* », *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, n°18, 2012, p.274-290.

----- « Imitaciones, integraciones y academias: estrategias poéticas en el *Pusílipo* de Cristóbal Suárez de Figueroa », in Rodrigo Cacho & Anne Holloway [ed.], *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias, Homenaje a Anthony Close*, Woodbridge, Tamesis, 2013, p.313-331.

----- « Advice Fit for a King: Some Proposals on Governing Spanish Naples », in Stephen Boyd & Terence O'Reilly [ed.], *Artifice and Invention in the Spanish Golden Age*, Legenda, Oxford, 2014a, p.184-194¹³⁴⁴.

----- « La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII », *Edad de Oro*, XXXIII, 2014b, p. 211-224.

----- « The Unstated Sources of Cristóbal Suárez de Figueroa's *Varias noticias importantes a la humana comunicación* (1621) », *Modern Language Review*, vol. 111, Modern Humanities Research Association, 2016, p.705-729.

----- *The Miscellany of The Spanish Golden Age. A literature of fragments*, Routledge, 2017, 194 pages.

BREMOND, Claude, LEGOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude, *L'exemplum* [Texte imprimé], Turnhout, Brepols, 1996, 176 pages.

BRIOSO SANTOS, Héctor, « Cristóbal Suárez de Figueroa: un enemigo de América y de los indios en la España del XVII », *Anuario de Estudios Americanos*, 64, 1, enero-junio, 2007, p.209-220.

¹³⁴⁴ Nous remercions ici le Docteur Jonathan Bradbury de nous avoir procuré cet article avant sa publication.

BRIZAY, François, *L'Italie à l'époque moderne* [Texte imprimé], Paris, Belin, 2001, 330 pages.

BRUNN, Alain, *L'autobiographie*, Paris, Flammarion, 2001, 239 pages.

BUCETA, Erasmo, « Carrillo de Sotomayor y Suárez de Figueroa », *Revista de Filología Española*, VI, 1919, p. 299-305.

BURON, E., GUERIN, P. & LESAGE, C., *Les états du dialogue à l'âge de l'humanisme*, Rennes, PUR, 2015, 541 pages.

CASTRO IBASETA, Francisco Javier, *Monarquía satírica. Poética de la caída del Conde Duque de Olivares*, Tesis doctoral de Historia Moderna, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid Cantablanco, 2008, 704 pages, disponible sur <<http://digitooluam.greendata.es/>> [date de consultation : 22 septembre 2011]

CAVILLAC, Michel, « *Atalayisme* » et picaresque : la vérité proscrire [Texte imprimé], Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, 135 pages.

CAYUELA, Anne, « La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Tomo XXIX, 1993, p. 51-76.

----- *Le paratexte au siècle d'or : prose romanesque, livres et lecteurs au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996, 438 pages.

----- « De reescritores y reescritura. Teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del siglo de Oro », Actes du colloque Siècle d'Or et réécriture, Casa de Velázquez, *Criticón*, 79, 2000, p. 37-46.

----- « “Esta pobre habilidad que Dios me dio”: Autores, impresores, editores en el entuerto de la publicación (siglos XVI-XVII) », *Tiempos Modernos*, vol.8, n°31, 2015, disponible sur < <http://www.tiemposmodernos.org/>>, [date de consultation : 25 mai 2016]

CERDAN, Francis, « Cristóbal Suárez de Figueroa y la oratoria sagrada de la España de Felipe III. (En torno al alivio IV de *El Pasajero*) », *Criticón*, 38, 1987, p.57-99.

CHAULET, Rudy, « Pedro Mexía, lecteur et utilisateur des sources antiques dans son *Histoire impériale et césarienne* (1545) », *Cahiers des études anciennes* [En ligne], XLVII | 2010, mis en ligne le 13 mars 2010, consulté le 01 mars 2017. URL : <http://etudesanciennes.revues.org/140>

CHENOT, Beatriz, « Presencia de ermitaños en algunas novelas del siglo de oro », *Bulletin Hispanique*, vol.82, nº1, 1980, p.59-80.

----- « La transmisión de la exégesis en la oratoria sagrada del siglo XVII. (El caso del *Panegírico funeral del Rey Felipe III* por Fray Hortensio Paravicino) », *Criticón*, 102, 2008, p.37-53.

CHEVALIER, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1975. 424 pages.

----- *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976, 199 pages.

----- *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Barcelona, Crítica, 1978, 174 pages.

----- «Un personaje folklórico de la literatura del siglo de oro: el estudiante », in Pedro Manuel Piñero Ramírez & Rogelio Reyes [ed.], *Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.

----- *Tipos cómicos y folklore: siglos XVI- XVII*, Madrid, Edi 6, 1982, 152 pages.

----- *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983, 452 pages.

----- « La emergencia de la novela breve », in Marta Cristina Carbonell & Adolfo Sotelo Vázquez [coord.], *Homenaje al profesor Antonio Vilanova, Estudios de Literatura española (Edad Media y Edad de Oro)*, Vol. 1, 1989, p.157-168.

CHICLANA CARDONA, Ángel, *Una traducción castellana de Il Pastor Fido*, Tesis de licenciatura inédita, 1964.

CIVIL, Pierre, *La prose narrative du Siècle d'Or espagnol*, Paris, Dunod, 1997, 236 pages.

CODOÑER, Carmen, « Fray Luis: "interpretación", traducción poética e *imitatio* », *Criticón*, 61, 1994, p. 31-46.

COLÓN CALDERÓN, Isabel, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001, 156 pages.

----- « Miedos infundados a lo sobrenatural: la narrativa hispánica de los Siglos de Oro y Valle Inclán ante II, 5 del *Decamerón* », *Cuadernos de filología italiana*, volumen extraordinario, 2010, p.129-143.

COLÓN CALDERÓN, Isabel, CARO BRAGADO, D., MARÍAS MARTÍNEZ, C., RODRÍGUEZ DE RAMOS, A. [ed.], *Los viajes de Pampinea: "novella" y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, SIAL ediciones, 2013, 344 pages.

COLÓN CALDERÓN, Isabel & GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, *Estelas del "Decamerón" en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 2013, 243 pages.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, 338 pages.

----- *Qu'est ce qu'un auteur ?* disponible sur www.fabula.org
[date de consultation : 2 mai 2016]

CONDE PARRADO, Pedro, « Invectivas latinescas. Anatomía de la *Expostulatio Spongiae* en defensa de Lope de Vega », *Castilla. Estudios de Literatura*, nº3, 2012, p.37-93.

COPELLO, Fernando, « La interlocución en prólogos de libros de relato (1613-1624) », *Criticón*, 81-82, 2001, p. 353-367.

COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro* [Texte imprimé], Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/ Vervuert, 2006, 416 pages.

COURCELLES, Dominique de, *La varietas à la Renaissance*, Paris, Ecole des chartes, 2001, 165 pages.

----- *Ecrire l'histoire, écrire des histoires dans le monde hispanique*, Paris, J. Vrin, 2008, 405 pages.

COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1997, 263 pages.

DADSON, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares del Siglo de Oro*, Madrid, Arco iris, 1998, 604 pages.

DAGUERRE, Blandine, *El Pasajero de Suárez de Figueroa. Analyse littéraire et traduction* », Mémoire de maîtrise inédit, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2003.

----- *Rhétorique, argumentation et stratégies de persuasion dans El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa*, Mémoire de DEA inédit, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2004.

----- « L'Autre en question dans *El Pasajero* de Suárez de Figueroa », *Líneas* [En ligne], Numéros en texte intégral, 1 / décembre 2011 - *Pouvoirs et écritures*, mis à jour le : 21/05/2012, URL : <http://revues.univ-pau.fr/lineas/199>.

----- « El cuerpo del poder: tacitismo y metáfora corporal en la obra de Suárez de Figueroa », In Álvaro Baraibar y Mariela Insúa [eds.], *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro. Actas del Congreso Internacional « Imagen y realidad: el universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*», Pamplona, GRISO-Universidad de Navarra, 12-14 de diciembre de 2011, Nueva York/Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, p.77-86, [Colección BIADIG, Biblioteca Áurea Digital del Grupo de Investigación Siglo de Oro, GRISO].

----- « Teorías y práctica(s?) de la traducción en la obra de Cristóbal Suárez de Figueroa », In Carlos Mata Indurain, Adrián J. Sáez, Ana Zuñiga Lacruz [eds.], *Festina lente, Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, p. 143-153, [BIADIG, Biblioteca Aurea Digital, 17/ Publicaciones Digitales del Griso]

----- « Historia y “puesta en discurso” del *homus historicus* en la obra de Suárez de Figueroa: el ejemplo de don García Hurtado de Mendoza », In José Enrique Duarte & Isabel Ibáñez [eds.], *El hombre histórico y su puesta en discurso*, New York, IDEA, 2015, p. 51-63.

-----, « Une rencontre sacrée jamais consommée: le voyage en Italie dans *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa », In Michel Braud [dir.], *Le Récit sans fin - Poétique du récit non clos*, Paris, Classiques Garnier, coll. Théorie de la littérature, 2016, p. 69-82.

-----, « Juan el ventero dans *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa: du faux-héros fanfaron à la charlatanerie littéraire », In *Théâtre et charlatans dans l'Europe moderne (XVI^e-XVIII^e siècles) Un art de la mise en scène ?* Colloque international et interdisciplinaire Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 EA 174 Formes et idées de la Renaissance aux Lumières - EA 3959 Institut de Recherche en Études Théâtrales (IRET) - EA 3979 Les cultures de l'Europe méditerranéenne

occidentale (LECEMO) - IDEX Métiers et professions dans l'Europe des XV^e-XVIII^e siècles (EPSCP Sorbonne Paris Cité), 23-25 avril 2014, A paraître.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, 248 pages.

DARNIS, Pierre, *Lecture et initiation dans le récit bref cervantin*, Thèse de Doctorat en Espagnol, Université de Toulouse II-Le Mirail, 2006, 789 pages.

DARTAI-MARANZANA, Nathalie, « Le « fin mot » de Tirso de Molina dans *Deleitar aprovechando* : le triomphe du Verbe », *e-Spania* [En ligne], 18 | juin 2014, mis en ligne le 01 juin 2014, consulté le 02 mai 2016, URL : <http://e-spania.revues.org/23542> ; DOI : 10.4000/e-spania.23542

DE LA HIGUERA ESPÍN, Javier, « El Quijote y la melancolía », *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n°760, 2013, p.1-11.

DECLERCQ, Gilles, *L'art d'argumenter: structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Editions universitaires 1995, 282 pages.

DEDIEU, Jean-Pierre, *L'Espagne de 1492 à 1808* [Texte imprimé], Paris, Belin Sup, 1994, 286 pages.

DE LA FUENTE MERÁS, David, « Una aproximación a los “arbitristas” del siglo XVII desde la teoría de las tres capas del poder político », *El Catoblepas*, n° 35, janvier 2005, p.9, disponible sur < <http://www.nodulo.org/ec/2005/n035p09.htm> > [date de consultation : 23 mars 2009]

DELGADO GÓMEZ, Ángel, « El viaje como medio de conocimiento: *El Viaje de Turquía* » in *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: 22-27 agosto 1983, Vol. 1, 1986, p. 483-490.

DELUMEAU, Jean, *La peur en Occident* [Texte imprimé], Paris, Hachette, 1978, 607 pages.

----- *Le péché et la peur : la culpabilisation en Occident. XIII^e – XVIII^e siècles* [Texte imprimé], Paris, Fayard, 1983, 741 pages.

-----, *L'Italie de la Renaissance à la fin du XVIII^e siècle* [Texte imprimé], Paris, Armand Colin 1997, 366 pages.

DEMATTE, Claudia, « Mélanges et littérature mêlée : de *La Dorotea* de Lope de Vega (1632) au *Para Todos* de Juan Pérez de Montalbán (1632) », in Dominique

Courcelles [ed.], *Ouvrages miscellanées et théorie de la connaissance à la Renaissance*, Paris, Ecole des Chartes, 2003, 213 pages.

DI PINTO, Elena, « El peso de la tradición escarramanesca: un «mínimo» soneto escarramanado », in Pedro Manuel Cátedra García [dir.], *La Literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006, p.65-75

DÍEZ BARRIO, Germán, « La época de la matanza en el refranero », *Revista de Folklore*, 1989, t.9a, n° 97, p.35-36.

DOLFI, Laura, « Luis de Góngora: un Arte nuevo de hacer comedias diferente », in Joaquín Roses Lozano [coord.], *Góngora hoy I-II-III*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, p.55-72.

DORVAL-GUAY, Georgette, « Sur le sens du terme "placet" dans la définition thomiste du beau », *Laval théologique et philosophique*, vol. 41, n° 3, 1985, p. 443-44, disponible sur <<http://www.erudit.org/revue/LTP/1985/v41/n3/400200ar.pdf>> [date de consultation : le 3 octobre 2011]

DOWLING, J., « Un envidioso del siglo XVII: Cristóbal Suárez de Figueroa », *Clavileño*, 1953, n°22, p.11-16.

DUBET, Anne, « Los arbitristas entre el discurso y la acción política. Propuestas para un análisis de la negociación política », *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol.4, n°9, 2003, p.1-14, disponible sur <www.tiemposmodernos.org>

ECO, Umberto. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, 315 pages.

EGIDO, Aurora, « Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro », *Edad de Oro*, n° 3, 1984, p.67-95.

----- « La memoria y El Quijote », *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 11, n°1, 1991, p. 3-44.

----- « Linajes de burlas en el Siglo de Oro », in AISO, *Actas III*, 1993, disponible sur <cvc.cervantes.es>

ELIAS, Norbert, *La société de cour* [Texte imprimé], Paris, Flammarion, 2008, 330 pages.

ELLIOTT, J.H., *Olivares (1587-1645) L'Espagne de Philippe IV* [Texte imprimé], Introduction de Bartolomé Bennassar, Paris, Robert Laffont, 1992, 902 pages.

----- *El conde-duque de Olivares* [Texte imprimé], Barcelona, Crítica, 1998, 924 pages.

----- *España, Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)* [Texte imprimé], Madrid, Taurus, 2010, 410 pages.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, *Estudios de Lope de Vega* [Texte imprimé], Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1967, 659 pages (2ème édition).

ETREROS, Mercedes, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación universitaria Española, 1983, 473 pages.

FERRERAS, Jacqueline, « La contestation de la noblesse dans les *Diálogos del arte militar* de Bernardino de Escalante (1583) », in *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Université Toulouse Le Mirail, 1981, p.7-16.

----- *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience* [Texte imprimé], Paris, Didier, 1985, Tomes I et II, 1149 pages.

----- « Del diálogo humanístico a la novela » in M^a Carmen Iglesias, Carlos Moya, Luis Rodríguez Zúñiga [coord.], *Homenaje a Jose Antonio Maravall*, Madrid, Centro de investigaciones sociológicas, 1985, tome III p. 349-358.

----- « Antonio López de Vega, un representante del «diálogo humanístico» en la época barroca », in *Mélanges offerts à Maurice Molho*, Paris, Editions Hispaniques, 1988, p. 283-294.

----- « Didactismo y arte literario en el diálogo humanístico del siglo XVI », *Criticón*, 58, 1993, p. 95-102.

----- « Las marcas discursivas de la conciencia individualista en el diálogo humanístico del siglo XVI », *Criticón*, 81-82, 2001, p. 207-227.

----- *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia: Universidad de Murcia, 2002, 670 pages.

----- « Del diálogo humanístico a la narrativa moderna », in Ana Luisa Baquero Escudero, Fernando Carmona Fernández, Manuel Martínez

Arnaldos, Antonia Martínez Pérez [coord.], *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, Murcia, Universidad- Servicio de Publicaciones, 2011, p.79-105.

FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987, 107 pages.

FLORES RAMÍREZ, Ana, « Estudio lingüístico de *Noches de invierno* de Antonio de Esclava », *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, nº18, 2000a, p. 147-208.

----- « Diálogos y conversación en las *Noches de invierno* de Antonio de Esclava », in José Jesús de Bustos Tovar [coord.], *Lengua, discurso, texto: I simposio internacional de análisis del discurso*, Madrid, Visor, 2000b, vol. 1, p.1363-1380.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, préface de Gérard Genette, Paris, Flammarion, 2009, 505 pages.

FRAU GARCÍA, Juan, « La poética de la ficción en la teoría literaria de los siglos XVI y XVII », *Philología hispalensis*, nº16, 2002, p. 117-135.

FUMAROLI, Marc, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, 365 pages.

----- *La République des Lettres*, Paris, Gallimard, 2015, 480 pages.

GALLEGO BARNÉS, Andrés, « La relación autor / lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades », *Criticón*, 58, 1993, p. 103-116.

GARCÍA BERRIO, Antonio & HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios, sistema e historia (una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992, 274 pages.

GARCÍA CÍVICO, Jesús, *La tensión entre mérito e igualdad: el mérito como factor de exclusión*, Thèse doctorale, Universidad de Valencia, 2007, disponible sur < www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9860/civico.pdf?sequence=1 >

GARCÍA DE LA TORRE, Moisés, *La prosa didáctica en los siglos de oro*, Madrid, Playor, 1983, 166 pages.

GARCÍA HERNÁNDEZ, Benjamin, « L'évolution du suffixe -arius vers l'expression du destinataire dans la langue juridique » in Jean-Paul Brachet & Claude Moussy [coord.], *Latin et langues techniques*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2006, p.221-231.

GARCÍA JURADO, Francisco, « Aulo Gelio y la literatura española del siglo XVI: autor, texto, comentario y relectura moderna », *Revista de Literatura*, 2012, vol. LXXIV, n° 147, p. 31-64.

GARCÍA REIDY, Alejandro y GUTIÉRREZ, Carlos M., « Prosa y autores del Siglo de Oro: líneas de investigación (2008-2011) », *Etiópicas*, 2012, p.1-171.

GARCÍA SIERRA, Begoña Leticia, « Sociedad y personajes en los pasos de Lope de Rueda », *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la AISO*, vol. 1, 2004, p.853-862.

GARDES TAMINE, Joëlle, *La rhétorique* [Texte imprimé], Armand Colin : Paris, 1996, 181 pages.

GÉAL, François, « Covarrubias ou la cause des enfants », in Agustín Redondo, *Figures de l'enfance*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1997, p.99-128.

-----, « L'espace dans la *Diana* de Montemayor », *Seizième Siècle*, n°7, 2011, p. 261-295.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 286 pages.

----- *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 pages.

-----, « Fiction ou diction », *Poétique*, n°134, Seuil, 2003, p.131-139.

-----, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, 132 pages.

GHERARDI, Flavia, « El *Pusílipo* de Cristóbal Suárez de Figueroa: de “teatro de delicias” a “vigilante atalaya” de la vida humana », in Pierre Civil [dir.], *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di cultura durante il vicereame*, Università di Napoli, 2011, p. 343-358.

----- « Anteponer la imitación a la lección: doctrina política y modalidad panegírica en el *Pusílipo* (1629) Cristóbal Suárez de Figueroa », disponible sur <http://hdl.handle.net/11588/493862>, 2012, p. 115-119.

----- « *Pusílipo* (1629): la “palabra personalizada” de Cristóbal Suárez de Figueroa », in Encarnación Sánchez García [dir.], *Lingua spagnola e cultura ispanca a Napoli fra Rinascimento e Barroco. Testimonianze a stampa*, 2013, p. 201-222.

GIGNOUX, Anne-Claire, « De l'intertextualité à l'écriture », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 06 juin 2016, URL : <http://narratologie.revues.org/329>

GIOVANNINI, Marina, « Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa », *ACF*, t. VII, 1969, p. 115-119.

GIRARD, Marc, *Les symboles dans la Bible : essai de théologie enracinée dans l'expérience humaine universelle* [Texte imprimé], Bellarmin : éditions du Cerf, 1991, 1023 pages.

GÓMEZ, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español* [Texte imprimé], Madrid, Cátedra, 1988, 236 pages.

----- « Las formas del relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* », *Revista de literatura*, n°107, t. 54, 1992, p. 75-100.

----- « Diálogo, texto dramático y teatro (siglo XVI) », in Manuel García Martín [coord.], *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol.1, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993a, p.447-452.

----- « Relato breve y diálogo didáctico (1600-1620) », *Lucanor: Creaciones e investigación : Revista del cuento literario*, n° 9, 1993, p. 69-86.

----- *El diálogo renacentista* [Texte imprimé], Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000, 207 pages.

----- « El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo », *Criticón*, n°81-82, 2001, p. 247-269.

----- « Pláticas y coloquios en *El Quijote* », *Anales Cervantinos*, XXXVI, 2004, 247-278, <http://analescervantinos.revisas.csic.es>

----- « La conversación discreta de Dámaso de Frías y los estudios sobre el arte de conversar », *Hispanic Review*, n°2, 2007, p.95-112.

----- « La variedad del paradigma cortesano en el diálogo renacentista », *Librosdelacorte*, n°1, 2, 2010, disponible sur www.librosdelacorte.es, [date de consultation : 2 avril 2017]

-----*Tendencias del diálogo barroco (Literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII)* [Texte imprimé], Madrid, Visor Libros, 2015, 198 pages.

GONZÁLEZ BARRERA, Julián, *Expostulatio Spongiae: fuego cruzado en el nombre de Lope* [Texte imprimé], Kassel, Edition Reichenberger, 2011, 460 pages.

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, *Estudio y edición crítica de la Guía y avisos de forasteros (1620) de Antonio Liñán y Verdugo*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2009.

----- « La disolución del marco narrativo en el origen del costumbrismo. *De la Guía y avisos de forasteros a los días de fiesta de Zabaleta* », *Cuadernos de Filología Italiana*, Vol. Extra, 2010a, p.81-94.

----- « Rémoras y vagabundos en el Madrid de los Austrias. El mensaje contra la ociosidad de la *Guía y avisos de forasteros* (1620) entre los arbitrios de la época », *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2010b, vol. 28, p. 57-72

----- « En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: Los novellieri en España », *ARBOR*, Vol. 187, n°752, 2011, p.1221-1243.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Jaime, « La difusión manuscrita de ideas en Nueva España (siglo XVI) » *Revista Complutense de Historia de América*, n°18, 1992, p.89-116, 2009.

GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la edad de oro* [Texte imprimé], Madrid, Gredos, 1996, 423 pages.

GUÉRIN, Dominique, « Du bruit dans le Décaméron », *Chroniques italiennes*, 2011, p.1-20, disponible sur < <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web19/Guerinweb19.pdf> >

GUERREIRO, Henri, « Aspects de la critique sociale dans la première partie du *Guzmán de Alfarache* : éléments pour une vision anti-aristocratique », in *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*, Toulouse, Université Toulouse Le Mirail, 1981, p.17-37.

GUILLÉN BERENDERO, José Antonio, « La tratadística nobiliaria como espejo de nobles. El ejemplo de Juan Benito Guardiola y su *Tratado de nobleza de 1591* », *Brocar*, n°26, 2002, p.81-106.

----- *Los mecanismos del honor y la nobleza en Castilla y Portugal, 1556-1621*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009, vol.1, disponible sur < eprints.ucm.es/9469/1/T31078.pdf >

GUTIÉRREZ, Carlos M., « Hacia una teoría de la interautorialidad para el Siglo de Oro », in Francisco Domínguez Matito & María Luisa Lobato López [coord.], *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002, Vol. 2, 2004, págs. 993-1002

----- *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder*, West Lafayette (Indiana), Purdue Univ. Press, 2005.

GUYOT, Sylvaine et THOURET, Clotilde, « Des émotions en chaîne : représentation théâtrale et circulation publique des affects au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n°68, 2009, p.225-241.

HAMON, Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

HERNÁNDEZ ESTEBÁN, María, *La recepción de Boccaccio en España*, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2001, 610 pages.

HERNÁNDEZ PÉREZ, María Beatriz, « Sobre la debilidad humana: Juan Ruiz y su ermitaño », *Revista de Filología*, Universidad de La Laguna, 20 (2002), p.135-147.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen, *El cuento español en los siglos de Oro*, Murcia: Universidad de Murcia, 2002, 481 pages.

----- « Versatilidad genérica del cuento en los Siglos de Oro », in Ana Luisa Baquero Escudero, Fernando Carmona Fernández, Manuel Martínez Arnaldos, Antonia Martínez Pérez [coord.], *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, Murcia, Universidad- Servicio de Publicaciones, 2011, p.107-132.

HERRERO GARCÍA, Miguel, *Ideas de los españoles del siglo XVII* [Texte imprimé], Madrid, Gredos, 1966, 694 pages.

HUERTA CALVO, Javier, « Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación », in *El teatro menor en España a partir del siglo XVI, Actas del Coloquio celebrado en Madrid (20-22 de Mayo de 1982)*, [Texte imprimé], Madrid, CSIC- Instituto Cervantes, 1983, p.23-51.

IBÁÑEZ, Isabel, *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro / Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2005, 371 pages.

JACQUES, Francis, « Trois stratégies interactionnelles: conversation, négociation, dialogue » in Jacques Cosniel, Nadine Gelas, Catherine Kerbrat-Orecchioni [ed.], *Echanges sur la conversation* [Texte imprimé], Paris, Conseil National de la Recherche Scientifique, 1988.

JALÓN, Mauricio, « Las profesiones científico-técnicas en *La Plaza Universal* de Cristóbal Suárez de Figueroa », *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia* [Texte imprimé], LVIII, 1, 2006, p.197-218

----- « El enciclopedismo entre 1560 y 1620 y la implantación de las nuevas disciplinas científicas. Sobre la *Plaza de las Ciencias* de Suárez de Figueroa » in W. Eamon y V. Navarro, [eds.], *Más allá de la Leyenda Negra: España y la revolución científica* [Texte imprimé], Valencia, Universidad de Valencia, 2007, p.181-195.

JENNY, Laurent, *Méthodes et problèmes : l'autofiction*, 2003, cours en ligne <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>
date de consultation : 4 janvier 2016 :

JOLY, Monique, *La bourle et son interprétation : recherches sur le passage de la facétie au roman : Espagne, XVI^e- XVII^e siècles*, Lille, ANRT, 1986, 626 pages.

JÓNSSON, Einar Már, *Speculum. Recherche sur le symbolisme du miroir et la naissance d'un genre littéraire*, Thèse de Doctorat de 3ème cycle en Histoire, Université de Paris I, 1985, 468 pages.

JOUBE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, 271 pages.

KAEMPFER, Jean et ZANGHI, Filippo, *La voix narrative*, Cours en ligne disponible sur <http://www.unige.ch>, [date de consultation : 21 février 2017]

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'implicite* [Texte imprimé], Paris, Armand Colin, 1986, 404 pages.

----- « La notion de "place" interactionnelle ou les taxèmes qu'est ce que c'est que ça? », in Jacques Cosniel, Nadine Gelas, Catherine Kerbrat-Orecchioni [ed.], *Echanges sur la conversation* [Texte imprimé], Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1988, p.185-198.

KLANICZAY, Tibor, KUSCHNER Eva, STEGMAN, André, *L'époque de la Renaissance : 1400-1600. Crises et essors nouveaux (1560-1610)*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2000, Volume 4, 817 pages, disponible sur <<http://books.google.fr>> [date de consultation : 12 février 2010]

KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, Mouton, 1970, 209 pages.

LAGUNA FERNÁNDEZ, Juan I, « Luis Pacheco de Narváez: Unos comentarios a la vida y escritos del campeón de la corte literaria barroca de Felipe III y Felipe IV, y su supuesta relación con el Tribunal de la justa venganza contra Francisco de Quevedo », *Lemir*, nº20, 2016, p.211-344.

LAPLANA GIL, José Enrique, « Erudición y didactismo en una miscelánea aragonesa del XVII: la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* (Zaragoza, 1650) de Ambrosio Bondía », *Criticón*, nº58, 1993, p.125-134.

LASPÉRAS, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Université de Montpellier, Publications de la Recherche, 1987, 488 pages.

LEDO, Jorge, « Estudios sobre el diálogo renacentista desde una perspectiva europea (1898-2005). I », *Revista de Literatura*, LXXI, 2009, p.407-428.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [Texte imprimé], Paris, Seuil, 1996, 381 pages.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie & MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *L'intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, 492 pages.

LINDE, Luis M., *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII* [Texte imprimé], Madrid, Encuentro, 2005, 455 pages.

LÓPEZ BASCUÑANA, Isabel, « Un escritor del barroco español: Cristóbal Suárez de Figueroa », *Canente*, Málaga, 1988a, número 4, p. 49-64.

----- « En torno a los problemas textuales de la edición crítica de *El pasajero* de C. Suárez de Figueroa », in *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, 1990, p.229-242.

----- « Visión de Italia en *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa », *Revista de Filología Española*, 1988b, LXXI, p.317-338.

LÓPEZ BUENO, Begoña, *El canon poético en el siglo XVII* [Texte imprimé], Sevilla, Grupo PASO/ Universidad de Sevilla, 2010, 497 pages.

LÓPEZ GRIGERA, María Luisa, « En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro », in *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p.347-358.

LÓPEZ NAVÍA, Santiago [ed.], *El arte de hablar bien y convencer: manual del orador, Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano*, Madrid, Temas de hoy, 1997.

LY, Nadine [ed.], *Littéralité 3. L'image dans le tapis*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux- Maison des Pays Ibériques, 1997.

----- [coord.], *Lectures d'une œuvre: La Dorotea de Lope de Vega*, Paris, Editions du temps, 2001a, 223 pages.

----- « *La Dorotea* : La question du genre », *Langues néo-latines : Revue des langues vivantes romanes*, n°319, 2001b, p. 41-68.

----- « *La Dorotea* de Lope: *acción en prosa*. Reflexion sur un sous-titre », *Bulletin Hispanique*, n°2, décembre 2002a, p.767-809.

----- [ed.], *Littéralité 4 : Nommer*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 2002b.

----- [ed.], *Littéralité 5 : Figures du discontinu*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 2007.

MACE, Marielle, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2013, 256 pages.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997, 186 pages.

MALPARTIDA TIRADO, Rafael, *Varia lección de plática áurea: un estudio sobre el diálogo renacentista español*, Málaga, UMA, 2005, 195 pages.

----- « Deslindes de la miscelánea en el Renacimiento español », *Epos: Revista de filología*, N° 23, 2007, p. 39-60.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, 536 pages.

----- « Interpretaciones de la crisis social del siglo XVII por los escritores de la época », in Pedro Manuel Piñero Ramírez & Rogelio Reyes [eds.], *Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981.

----- *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI de España, 1982, 398 pages.

----- *Teoría del Estado en España en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1997, 423 pages.

----- *Estudios de Historia del Pensamiento español. El siglo del barroco*, Serie 3ª Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1999, 536 pages.

----- *Utopía y contrautopía en el Quijote*, Madrid, Visor Libros, 2006, 251 pages.

MARGIT, Frenk, « “Lectores y oidores”. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro », *AIH*, Actas VII, 1980, p. 101-123.

MARIETTI, Marina, *Présence et influence de l’Espagne dans la culture italienne de la Renaissance : Machiavel, Guichardin, Castiglione, Calmo, la troisième personne de politesse* [Texte imprimé], Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1978, 329 pages.

----- *Machiavel : le penseur de la nécessité*, Paris, Payot & Rivages, 2009, 471 pages.

----- *Boccace : conteur et passeur de la Renaissance*. Paris, Payot & Rivages, 2013, 280 pages.

MARTÍN MORÁN, José Manuel, « El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes » in Emilio Martínez Mata & María Fernández Ferreiro [coord.], *Comentarios a Cervantes*, Oviedo, 2014, p.65-103.

----- *Cervantes y el « Quijote » hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009, 445 pages.

MARTÍNEZ MILLÁN, José, *La monarquía de Felipe III: La Corte*, Madrid, Fundación Mapfre, 2008, vol. 3º.

MARTÍNEZ TOLENTINO, Jaime, « El indiano en tres comedias de Lope de Vega », *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº15, 2001, p. 83-96.

MAS, Albert, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d’Or (Recherches sur l’évolution d’un thème littéraire)* [Texte imprimé], Deux volumes, Paris, Centre de recherches hispaniques, 1967, 1087 pages.

MAS i USÓ, Pasqual, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca: teoría y práctica de una convención* [Texte imprimé], Kassel, Reichenberger, 1996, 369 pages.

MATA INDURÁIN, Carlos, « El imaginario indígena en el *Arauco domado* de Lope de Vega », *Taller de letras*, n° extra 1, 2012, p. 229-252.

MECHTHILD Albert, *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro* [Texte imprimé], Madrid, Iberoamericana, 2013, 396 pages.

----- « Las noches: un subgénero novelístico en perspectiva comparada. », *Edad de oro*, Vol. 33, 2014, p. 365-382.

MELROSE, Maurice, BERTIN ELISABETH, Cécile, MENCÉ CASTER, Corinne, *Penser l'entre-deux : entre hispanité et américanité* (Actes du colloque international tenu à l'Université des Antilles et de la Guyane, 10-11 mars 2005), Paris, Le Manuscrit, 2005, 466 pages.

MENAGER, Daniel, *La Renaissance et la nuit*. Genève, Droz, 2005, 270 pages.

MENDEL, Gérard, *La révolte contre le père*, Paris, Payot, 1968, 436 pages, (2^e édition).

MEREGALLI, Franco, *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Amsterdam, Rodopi, 1989, 178 pages.

MERLE, Alexandra, « Tauromachie et identité nationale dans les mentalités espagnoles et étrangères à l'époque moderne. » in Annie Molinié-Bertrand, Jean-Paul Duviols, Araceli Guillaume-Alonso [coord.], *Des taureaux et des hommes*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1999. p.37-50.

----- « Périples dans le Levant aux XVI^{ème}-XVII^{ème} siècles : transcription de l'espace et recomposition des lieux » in Marie-Madeleine Martinet, Francis Conte, Annie Molinié, Jean-Marie Valentin [coord.], *Le chemin, la route, la voie. Figures de l'imaginaire occidental à l'époque moderne*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2005, p.307-318.

MEUNIER, Philippe, *Stratégies onomastiques et poétiques dans le théâtre de Tirso de Molina*, Thèse de doctorat, Bordeaux, 1995, 402 pages.

MONCOND'HUY, Dominique & SCEPI, Henri, *Les genres de travers : littérature et transgénéricité*, Rennes, PUR, 2007.

MONER, Michel, *Le livre et l'édition dans le monde hispanique : pratiques et discours paratextuels*, Grenoble, Université Stendhal Grenoble, 1992, 354 pages.

MONTALBETTI, Christine, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 11 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2004, consulté le 06 juin 2016, URL : <http://narratologie.revues.org/13>

MONTANDON, Alain, *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe* [Texte imprimé], Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1995, 478 pages.

MORENO VILLA, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos, gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*, México, La casa de España en México, 1939, disponible sur <http://www.cervantesvirtual.com>, [date de consultation : 27 février 2017]

MÚÑOZ SÁNCHEZ, J. R., « Un ejemplo de interpolación cervantina en el episodio de Timbrio y Silerio de "La galatea" », *Anuario de Estudios Filológicos*, 2003, p.279-297.

MUZY, Astrid, « Le dialogue dans l'œuvre en prose *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega », *Comète*, n°1, « Le dialogue et le genre », 2004.

NEVOUX, Pierre, *Le roman espagnol et l'Europe au XVII^{ème} siècle : regards sur le réel et projets fictionnels*, Thèse de doctorat, Paris Sorbonne, 2012, 655 pages, disponible sur < <http://www.e-sorbonne.fr> >

NOUGUÉ, André, *L'œuvre en prose de Tirso de Molina : Los Cigarrales de Toledo et Deleytar aprovechando*, Toulouse, Librairie des Facultés, 1962, 493 pages.

NÚÑEZ, César A., « Un solitario en la Corte- Las *Paradoxas racionales*, de Antonio López de Vega ». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LV, n°1, 2007, p. 77-119, disponible sur < <http://www.redalyc.org/pdf/602/60255104.pdf> > [date de consultation : 30 octobre 2014]

NÚÑEZ RIVERA, Valentín, *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona, Bellaterra, 2013, 214 pages.

OCASAR ARIZA, José Luis, « La fragua de la interlocución en un diálogo renacentista: los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Arce de Otálora », *Criticón*, 81-82, 2001, p.229-245.

----- *La lucha invisible. Estudio genético-literario de los Coloquios de Palatino y Pinciano de Juan de Arce de Otálora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2008, 291 pages.

----- « La amistad dialógica en tiempos recios », *Studia Aurea*, vol.8, 2014, p.369-386.

ORTOLÁ, Marie-Sol, *Un estudio del Viaje de Turquía: autobiografía o ficción*, Londres, Tamesis, 1983, 160 pages.

PALOMO VÁZQUEZ, María del Pilar, *La novela cortesana (forma y estructura)*, Barcelona, Planeta, 1976, 151 pages.

PANIZZA, Emilietta, *El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa*, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Magisterio, Padova, 1983, 270 pages.

----- « Un caballero en tiempos de Felipe III (Aproximación lingüística) », *Rilce*, II, 2, 1986. p.185-221.

----- « El “caballero” de Suárez de Figueroa entre *El Cortegiano* y *El Discreto* », *Criticón*, número 39, 1987, p. 5-62.

PEDROSA, José Manuel, *Los cuentos populares en el Siglo de Oro* [Texte imprimé], Madrid, Laberinto, 2004, 347 pages.

PEINADOR MARIN, Luis Jesús, « Apuntes sobre la edición de un texto en latín: los *Eremitae*, de Juan Maldonado », in Jesús Cañedo Fernández, Ignacio Arellano Ayuso [coord.], *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, 1990, p.377-394.

-----, « Un diálogo del siglo XVI español *Eremitae*, de Juan Maldonado », *Criticón*, n°52, 1991, p.41-90.

-----, « Construcción y significado de los *Colloquios* de Collazos », in Manuel García Martín [coord.], *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Vol. 2, 1993, p.769-776.

PELORSON, Jean-Marc, *Les letrados, juristes castillans sous Philippe III : recherches sur leur place dans la société, la culture et l'Etat*, Université de Poitiers, 1980, 549 pages.

-----, « La politisation de la satire sous Philippe III et Philippe IV » in *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'Or*. Université Toulouse Le Mirail, 1981, p.95-107.

----- *Los letrados, juristas castellanos bajo Felipe IV: investigaciones sobre su puesto en la sociedad, la cultura y el Estado*, Trad. Villanueva Salas, Marciano, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, 562 pages.

PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra María, «El juego en la emblemática española », *NORBA: revista de arte*, nº27, 2007, p.75-91.

PERCAS DE PONSETI, Helena, «Cervantes y su sentido de la lengua: traducción » in *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990, p. 111-122

PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2008 (6^e édition), 740 pages.

PEREZ, Joseph, « Les letrados », *Bulletin Hispanique*, 1982, Vol. 84, N° 3, p. 443-453.

PEREZ RODRÍGUEZ, Marta, « Diálogo entre poéticas Dos casos de reescritura: Cervantes con El celoso extremeño y el escritor brasileño Autran Dourado con Vida, paixão e morte do herói», in Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro [coord.], *Comentarios a Cervantes*, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, p.310-316.

PEREZ TORAL, Marta, *Sintaxis histórica funcional del español: el verbo "hacer" como impersonal*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992, 287 pages.

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2014, 255 pages.

PIER, John et SCHAEFFER, Jean-Marie, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, 342 pages.

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro Manuel & REYES CANO, Rogelio, *Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981, 177 pages.

PLACE, Edwin B., *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926, 133 pages.

PORQUERAS MAYO, A., *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid, CSIC, 1957, 199 pages.

PRIETO, Antonio, « Notas sobre la permeabilidad del diálogo renacentista » in *Estudios sobre el Siglo de Oro - Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p.365-382.

PUERTA, Manuel, *La trayectoria ideológica de C. Suárez de Figueroa*, Thèse doctorale inédite, University of Illinois at Urbana, Champaign, 1975.

PUJEAU, Emmanuelle, *L'Europe et les Turcs : la croisade de l'humaniste Paolo Giovio* [Texte imprimé], Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2015, 504 pages.

QUERO, Fabrice, « Le cheval et le bouclier d'Achille : la représentation de l'histoire à travers le prisme d'Homère dans le *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* et le *Crotalón* », *L'Âge d'Or*, n°8, 2015.

RALLO GRUSS, Asunción, « Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista », *Edad de Oro*, n° III (Separata), Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p.159-180.

----- *La prosa didáctica en el siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1987, 174 pages.

----- *La prosa didáctica en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, 161 pages.

----- « La confluencia de los géneros: reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista », *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, n°542, 1992, p.14-15.

----- « Tópicos y recurrencias en los resortes del didactismo: confluencia de diferentes géneros », *Criticón*, n°58, 1993, p.135-154.

----- « La “novella” como recurso del diálogo en la *Guía y Avisos de Forasteros* de Liñán y Verdugo », in Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez, Alberto Rodríguez de Ramos [coord.], *Los viajes de Pampinea: “novella” y novela española en los Siglos de Oro*, Madrid, Sial Ediciones, 2013, p.201-214.

RAMOS, Alicia, *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*, Madrid, Pliegos, 1988, 150 pages.

REDONDO, Agustín, *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles : du corps métaphorique aux métaphores corporelles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, 349 pages.

RENNERT, H. A., « Some documents on the life of Suárez de Figueroa », *Modern Language Notes*, vol. VII, 1892, p. 398-410.

RÉPIDE, Pedro, ROMERO, Federico, SERNA, Alfonso, *Las calles de Madrid*. Madrid, Afrodísio Aguado, 1972, 797 pages (2^a ed.).

REY HAZAS, Antonio, « Novelas cortas y episodios en Quijote de 1605 », in José Valentín Núñez Rivera, *Ficciones en la ficción: poética de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, Bellaterra, Universidad Autónoma, 2013, p.181-214.

REYES CANO, Rogelio, « *El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa: avisos desde la atalaya de la vida* », *Ínsula*, 517, 1990, p.5-6.

RICCI, María Teresa, *Du «cortegiano» au «discreto» : l'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme* [Texte imprimé], Paris, Honoré Champion, 2009, 404 pages.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996, 424 pages.

RIPA, Cesare, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* [1643], Paris, Aux amateurs de livres, 1989.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard, 1976, 364 pages.

ROBERTO PÉREZ, Antonia, *Costumbres y arte literario en la España del siglo XVII (Una nueva lectura de El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa)*, s.l., Alhulia, 2011.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, 347 pages.

----- « La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva », *Monteagudo*, n°1, 1996, p.27-46.

RODRÍGUEZ CACHO, Lina, « La selección de lo curioso en “silvas” y “jardines”: notas para la trayectoria del género », *Criticón*, n°58, 1993, p.155-168.

RODRIGUEZ- SAN PEDRO BEZARES Luis E., SÁNCHEZ LORA, José Luis, *Los siglos XVI-XVII. Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, 319 pages.

ROIG, Adrien, « Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega » in *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), Vol. 1, 1996, p. 475-486.

ROMANO, R., « À Florence au XVII^{ème} siècle » in *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, Volume 7, n° 4, 1952, p.508-512.

ROMOJARO, Rosa, « Símbolos míticos del poder en el Barroco (*Rimas* de Lope de Vega) », *Caligrama*, 2, 1985. p.172-179.

RUIZ FERNÁNDEZ, María Luisa, *Novela corta española del siglo XVII: teoría y práctica en la obra de Juan Pérez de Montalbán*. Tesis de doctorado inédita. Universidad de Cádiz, 1993, 455 pages.

RUIZ PÉREZ, Pedro, « Paradigmas genéricos en un romance de Rufo. “Los comendadores” y la épica culta », *RILCE*, vol. 7, n°1, 1991, p.109-131.

----- « Historia, épica y novela: modelos genéricos y poética histórica (en el siglo XVII) », *Philología hispalensis*, vol. 11, n°1, 1996-1997, p.125-143.

----- « De la oralidad a la literatura: la formulación autobiográfica de los Apotegmas de Juan Rufo », *Boletín de la Real Academia Española*, t.78, cuaderno 275, 1998, p.401-426.

----- « Género y autores : el giro en la cuestión de la poesía », in Begoña López Bueno [coord.], *El canon poético en el siglo XVII*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010, p. 269-304.

----- « “El riesgo que corren los que comunican sus escritos con el vulgo”: las encrucijadas de Juan de la Cueva », in José Luis Díez Borque [dir.], *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, 2010b, p. 515-536.

----- « La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad », *Bulletin Hispanique*, vol. 115, n°1, 2013, p. 221-252.

SALAZAR RINCON, Javier, « De ventas y venteros: tradición literaria, ideología y mimesis en la obra de Cervantes », *Anales cervantinos*, tomo 33, 1995-1997, p.85-116.

SALOMON, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la « comedia » au temps de Lope de Vega*, 1965, 946 pages.

SÁNCHEZ BELLIDO, Sara, « Reseña a Ana VIAN HERRERO et alii (eds.), *Diálogos españoles del Renacimiento* », *Criticón*, nº114, 2012, p.213-218.

----- *Estudio y edición de los Coloquios de Baltasar de Collazos*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 484 p, 2013, disponible sur < <http://eprints.ucm.es/23811/1/T35043.pdf> >

SÁNCHEZ ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A., *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972, 408 pages (2^e édition).

SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, « “Dice Aristóteles”: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro », *Criticón*, nº 79, 2000, p.9-36.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Andrés, « La imagen de Granada en la poesía española del Barroco » [en ligne], *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 6, núm. 2, p. 117-135, disponible sur: <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen06-2/varia01.htm>, [date de consultation : 8 janvier 2017]

SATORRE GRAU, María Asunción, *Estudio y edición de La Constante Amarilis de Cristóbal Suárez de Figueroa*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 662 pages, 1995, disponible sur < <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3007201.pdf>>, 17 mai 2005.

SERÉS, Guillermo, « Prosa de pensamiento del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión », *Edad de Oro*, vol. 30, 2011, p.369-395.

SEVILLA ARROYO, Florencio, « Sobre el desarrollo dialogístico de “Alonso, mozo de muchos amos” », *Edad de Oro*, nº 3, 1984, p.257-280.

----- « Diálogo y novela en el *Viaje de Turquía* », *Revista de Filología Española*, vol. LXXVII, nº1/2, 1997, p.69-87, disponible sur < xn--revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/viewFile/364/398 >

SHORTER, Edward, *Naissance de la famille moderne*. Paris, Seuil, 1977, 379 pages.

SILVA PEREIRA, Paulo, « Erudição, diálogo e instrução em *Noches claras* de Manuel de Faria e Sousa », *Hipógrifo*, Vol. 3, Nº. 2, 2015, págs. 203-229.

STEINBACH BONNET, Jacqueline, *Approche de l'écriture de soi : les récits autobiographiques de soldats dans l'Espagne du XVII^e siècle*, Thèse de Doctorat inédite, Soutenue le 26 mai 2016, Aix-Marseille.

STELLA, René, « La fonction narrative de l'auberge dans le *Décameron* », *Etudes romanes*, n°17, 2007, p.21-90.

STIKER-METRAL, Charles-Olivier, *L'autobiographie*, Paris, Flammarion, 2014, 268 pages.

STINNET, Jason M., « "El lacayo no trate cosas altas:" Algunas consideraciones sobre el gracioso en cuatro obras del Siglo de Oro.» Murray State University, 2008, 32 pages, disponible sur <<http://opensiuc.lib.siu.edu/>> [date de consultation : 18 août 2011]

SUÁREZ FIGAREDO, Enrique, *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*, Barcelona, Clásicos Carena, 2004, 389 pages, disponible sur <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/SuarezFigaredo/SuarezFigaredo.pdf>> [date de consultation : 6 avril 2009]

-----, « Suárez de Figueroa y el *Quijote* de Avellaneda», *Lemir*, n° 10, 2006.

THOMAS, Lucien-Paul, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*, Paris, Champion, 1911, 184 pages.

TIETZ, Manfred et TRAMBAIOLI, Marcella [ed.], *El autor en el Siglo de Oro español. Su estatus intelectual y social*, Vigo, Editorial Académica del Hispanismo, 2011, 488 pages.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, 316 pages.

TUBAU MOREU, Xavier, *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, Universidad de Barcelona, 2008, 483 pages, disponible sur <http://www.tdx.cat/> [date de consultation : 6 mai 2016]

----- « Temas e ideas de una obra perdida: *la Spongia* (1617) de Pedro de Torres Rámila.», *Revista de Filología Española*, XC, 2010, p. 303-330.

UHLIG, Marion, « Les dialogues père / fils dans la *Disciplina clericalis* et ses traductions françaises en vers », in Marie-Anne Polo de Beaulieu [dir.], *Formes dialoguées dans la littérature exemplaire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2012, p.163-179.

VAÍLLO, Carlos, « Las teorías poéticas de Antonio López de Vega », in Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta, [coord.],

Studia aurea : actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993), Vol. 1, 1996, p. 109-206.

VALVASSORI, Mita, « El modelo narrativo del *Decamerón* en la Edad de Oro: una vieja historia », *Edad de Oro*, XXXIII, 2014, p. 21-34.

VARGA, Suzanne, « *La Dorotea* ou la femme au cœur de la réminiscence », *Langues néo-latines : Revue des langues vivantes romanes*, n°319, 2001, p. 69-80.

VIAN HERRERO, Ana, « *El diálogo de las transformaciones* y el enigma de su autoría », *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, n°3, 1984, p.117-140.

----- « La ficción conversacional en el diálogo renacentista », *Edad de Oro*, vol.7, 1988a, p.173-188.

----- « Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la hormiga* de Juan de Jarava », *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, n°7, 1988b, p.449-494.

----- « El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica », *Ínsula*, n°542, 1992, p.7-10.

----- « El diálogo intitulado *El Capón* tras la huella de *Celestina*: una vez más, una cuestión de género », *Celestinesca*, vol.18, n°2, 1994, p.113-132.

----- « Voces áureas. La prosa. Problemas terminológicos y cuestiones de concepto », *Criticón*, n° 81-82, 2001a, p.143-155.

----- « Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género », *Criticón*, n° 81-82, 2001b, p.157-190.

----- *Diálogos españoles del Renacimiento*, Córdoba, Almuzara, 2010, 1425 pages.

VIEILLARD, Jeanne, *Le guide du pèlerin de Saint Jacques de Compostelle : texte latin du XIIème siècle édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll*, 3^{ème} édition, Macon, Imprimerie Protat Frères, 1963, 152 pages.

VIEIRA, Maria Augusta, « Conversaciones de don Quijote », in Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro [coord.], *Comentarios a Cervantes*, Oviedo, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014, p.565-572

VILAR BERROGAIN, Jean, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el siglo de oro*, Madrid, Revista de Occidente, 1973, 336 pages.

VITSE, Marc, *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, France-Ibérie recherche, 1988, 719 pages.

WAGNER, Frank, « Intertextualité et théorie », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 13 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 05 juin 2016, URL : <http://narratologie.revues.org/364>

WARDROPPER, Bruce W., « Gracián y la prosa de ideas » in RICO, Francisco, *Historia crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco* (t. III), Barcelona, Crítica, 1983, p.904-929.

WICKERSHAM CRAWFORD, J.P., *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa* [1911], Traducción y notas de Narciso Alonso Cortés, Anexos, preparación y notas de Enrique Suárez Figaredo, disponible sur < <http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertxts/BiografiaFigueroa.PDF> >, Barcelona, 2005, 162 pages.

WILKINSON, Alexander S. & ULLA LORENZO, Alejandra, *Iberian books volumes II & III: books published in Spain, Portugal and the New World or elsewhere in Spanish or Portuguese between 1601 and 1650 = Libros ibéricos volúmenes II y III : libros publicados en España, Portugal y el Nuevo Mundo o impresos en otros lugares en español o portugués entre 1601 y 1650*, Boston, Brill, 2016.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *Lope de Vega: su vida y su obra*, Biblioteca Virtual Universal, disponible sur < <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155792.pdf> > [date de consultation : 7 mai 2016]

ZUGASTI, Miguel, « Épica, soldadesca y autobiografía en el *Viaje del mundo* (1614), de Pedro Ordóñez de Ceballos », in Carlos Mata Induráin, Miguel Zugasti Zugasti [coord.], *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio"*, Vol. 2, 2005, p. 1781-1812.

SOURCES TERTIAIRES

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española* [Texte imprimé], Madrid, Gredos, 1993, 980 pages.

ALMENA SANTIAGO, Fernando, « Vademécum de refranes sobre la botica », *Pliegos de Rebotica, revista del Consejo General de Colegios Oficiales de Farmacéuticos*, n° 100, 2010, p.80-81, & n°101, 2010, p.41-42, disponible sur Biblioteca virtual Miguel de Cervantes depuis 2014, [date de consultation : 2 mai 2017]

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo* [Texte imprimé], Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976, 801 pages.

----- *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Germanía* [Texte imprimé], Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, 319 pages.

BARTHES, Roland, « Texte (Théorie du) », *Encyclopædia Universalis*, 1992, p.370 374.

BENABEN, Michel, *Manuel de linguistique espagnole* [Texte imprimé], Gap, Ophrys, 2002, 329 pages.

Bible (La), disponible sur <<http://www.areopage.net>> [date de consultation : 13 mars 2011]

Biblia Sacra Vulgatam Clementinam, A. Colunga et L. Turrado [ed.], Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid: 1991, octava editio.

Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico [en ligne], <http://www.saavedrafajardo.org/> [date de consultation : 25 février 2017]

BIDISO, Biblioteca Digital Siglo de Oro, [en ligne]. <http://www.bidiso.es/index.htm> [date de consultation : 25 février 2017].

BLECUA, Manuel, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, 360 pages.

CAMARENA, Julio & CHEVALIER, Maxime, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Tomo III, Cuentos religiosos* [Texte imprimé], Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, 371 pages.

----- *Catálogo tipológico del cuento folklórico español.*
Tomo IV, Cuentos-novela [Texte imprimé], Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2003, 527 pages.

CAMPRUBI, Michel, *Etudes fonctionnelles de grammaire espagnole* [Texte imprimé], Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2001, 141 pages.

Catálogo Colección Artística de la Agencia Española [en ligne], disponible sur <http://www.aecid.es>, [date de consultation : 22 février 2017]

COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991.

----- *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2008.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de Louis Combet, Robert Jammes & Maïté Mir, Madrid, Castalia, 2000, 1117 pages.

COVARRUBIAS Y HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua castellana o española*. [1611] [Texte imprimé], Biblioteca Aurea Hispánica, Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra, 2006.

Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico [en ligne], <http://www.dialogycabddh.es/> [date de consultation : 25 février 2017].

Diccionario de Autoridades, [1726], [Texte imprimé], Madrid, Gredos, 1984.

Encyclopædia Universalis [Texte imprimé], Paris, Encyclopædia universalis, 2008, Vol.18.

Etimo, Dictionnaire étymologique italien en ligne. <http://www.etimo.it>

FUMAROLI, Marc, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe Moderne : 1450-1950*. Vendôme, PUF, 1999, 1359 pages.

GAFFIOT, Félix, *Le grand Gaffiot: dictionnaire latin- français* [Texte imprimé], Edition de Pierre Flobert, Paris, Hachette, 2000.

GARCÍA DE DIEGO, Vicente, *Diccionario etimológico español e hispánico*, Madrid, Saeta, 1954.

GERARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible* [Texte imprimé], Paris, Laffond, 1989.

MENÉNDEZ PELAEZ, Jesús (dir.), *Historia de la literatura española. Volumen II: Renacimiento y barroco*, León, Everest, 2005.

MELÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, Santander, Aldus, 1947 (2^{ème} édition).

LOUDIN, César, *Tesoro de las dos lenguas española y francesa* [1607], Présentation de Bernard Pottier, Paris, Ediciones Hispano Americanas, 1968.

PHEBO, Poesía Hispánica en el Bajo Barroco, [en ligne], <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/es/> [date de consultation : 25 février 2017]

PÉREZ, Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, 921 pages.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*, disponible sur <http://www.rae.es>

RIPOLL, Begoña, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991, 196 pages.

RODRÍGUEZ MOÑINO, A., « Bibliografía inédita de Cristóbal Suárez de Figueroa », *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, t.III, 1929, p.265-285.

SÁNCHEZ ALONSO, María Cristina, *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña*, Madrid, CSIC, 1981, 615 pages.

SAUVE, Michel, *Cours de linguistique espagnole*, Poitiers, Ellipses, 1997.

SENDEBAR, Base de datos del cuento medieval [en ligne], <http://clarisel.unizar.es/> [date de consultation : 25 février 2017]

SESÉ, Bernard & ZUILI, Marc, *Vocabulaire de la langue espagnole classique : XVI^e et XVII^e siècles* [Texte imprimé], Paris, Armand Colin, 2005, 448 pages.

TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

TODOROV, Tzvetan « Texte », Ducrot-Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 442-448.

VALBUENA, Manuel de, *Diccionario universal Latino – Español*, 1822 [disponible sur book.google.com; date de consultation : 17 septembre 2017]

INDEX

- Abou El Seoud, Iman, 12, 13
- Acquier, Marie-Laure, 25, 380, 381, 382
- Alabanza de aldea* (topique), 129, 183, 461
- Menosprecio de Corte* (Guevara), 460
- Alcalá Galán, Mercedes, 28, 59, 351
- Alcalá Yáñez, 398
- Alemán, Mateo, 117
- Guzmán (de Alfarache)*, 111, 117
- Alivio de caminantes*, 34, 459
- Alonso Cortes, Narciso, 7
- Alonso Cortés, Narciso, 2
- Alonso Hernández, José Luis, 104, 105, 309
- Andalousie, 50, 103, 158, 183, 184, 185, 213, 259, 442
- Andrés, Christian, 20
- Apollodore, 220, 221
- Apulée, 103, 251, 314
- Âne d'Or, L'*, 103, 251
- Arbitrista*, 41, 67, 68
- Arce de Otálora, Juan, 27, 28, 35, 48, 298
- Coloquios de Palatino y Pinciano*, 24, 27, 48, 73
- Arce Menéndez, María, 2, 3, 8, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 22, 58, 80, 85, 89, 93, 94, 96, 122, 123, 132, 145, 146, 177, 226
- Arellano, Ignacio, 7, 43, 145
- Arioste, 79
- Aristote, 90
- Ariza, Manuel, 17, 298, 299
- auctoritas / auctoritates, 264
- Auladell, Miguel Ángel, 134
- Aulu-Gelle, 55, 459
- Nuits Attiques, Les*, 55
- Austin, J. L., 137
- Autoridades* (dictionnaire), 100, 101, 298, 302, 331
- Ayala, Henri, 24, 25, 26, 34, 64, 76, 365, 398
- Introduction au dialogue du XVIIe siècle*, 25
- Bakhtine, Mikhaïl, 247
- Baptista, 523
- Baquero Escudero, Ana Luisa, 22, 23
- Barcelone, 3, 5, 6, 8, 62, 97, 103, 142, 163, 185, 196, 238, 446, 449
- Bénaben, Michel, 65, 81, 82
- Bernardino, 97, 216, 223, 224, 225, 227, 231, 248
- Bertin Elisabeth, Cécile, 32
- Bible, La*, 559
- Blasco, Javier, 29
- Blecua, Alberto, 8
- Boccace, 42, 85, 86, 90, 91, 96, 97, 98, 99, 101, 103, 104, 121, 142, 153, 457
- Andreuccio, 42, 96, 98, 100, 101, 105
- Chasse de Diane, La-(Caccia di Diana, La)*, 98
- Décameron, Le*, 42, 91, 96, 98, 100, 102, 103, 153, 457
- Bokobza Kahan, Michèle, 91, 92
- Borrego Pérez, Manuel, 54
- Botero, Giovanni, 67, 83, 84, 87, 90, 91, 93, 102, 133, 142, 194, 195, 206, 213, 352, 449, 450, 484
- Razón de Estado*, 90, 406

- Relazioni Universali*, 67, 83, 87, 90, 91, 195, 484
- Bourland, Carolina, 96
- Bove, Juan Domingo, 14
- Bradbury, Jonathan David, 18, 19, 22, 28, 29, 54, 56, 60, 73, 109, 133, 139, 168, 232, 257, 346
- Buceta, Erasmo, 87, 381
- Camprubi, Michel, 62
- Cano, Alonso, 7
- Días de jardín*, 7
- Carillo de Sotomayor, Luis, 16
- Caro, Rodrigo, 26
- Días geniales o lúdricos*, 26
- Carpio, Bernardo del, 150
- Carranza, Jerónimo de, 203
- Compendio de la filosofía y destreza de las armas*, 204, 205
- Carrillo Sotomayor, Luis, 87, 94, 164, 259, 291, 369, 370
- Carvalho, Luis Alfonso de, 26
- Cisne de Apolo*, 26
- Cascales, Francisco, 26, 56, 127
- Tablas poéticas*, 26
- Castiglione, Baldassarre, 16, 40, 90, 338, 369, 401
- Cortesano, El*, 61, 62
- Facetudo*, 40
- Castille (Castilla), 97
- Castillejo, Cristóbal de, 14, 51, 465, 466
- Diálogo de mujeres*, 14, 465
- Castillo Solórzano, Alonso de, 21, 213
- Castro, Antonio, 58, 351, 352, 353
- Cavour
- Bataille de, 98, 103, 118, 185, 207, 210, 211
- Cayuela, Anne, 138
- Celia, 135, 169, 216, 219, 220, 221, 248, 318, 376, 377
- Cerdan, Francis, 89, 92
- Cervantès, Miguel de, 11, 29, 105, 109, 130, 142, 157, 160, 189, 228, 284, 296, 326, 474
- Adjunta al Parnaso, La*, 242
- Galatea, La*, 156, 158, 163
- Ilustre fregona, La*, 189
- Los Trabajos de Persiles y Segismunda*, 135
- Novelas ejemplares*, 89
- Quichotte*, 11, 29, 105, 107, 109, 111, 116, 127, 130, 142, 152, 169, 180, 185, 203, 207, 284, 296, 343, 418, 474, 475
- Sancho Panza, 105, 118, 455
- Céspedes y Meneses, Gonzalo, 21, 89
- Cisneros Estupiñán, Mireya, 439
- Codoñer, Carmen, 73
- Colmenares, Diego de, 5
- Collazos, Baltasar de, 23, 24, 67, 193, 550
- Colloquios*, 23, 193
- Comedia*, 11, 25, 56, 66, 90, 92, 114, 123, 124, 125, 126, 138, 139, 142, 147, 166, 199, 219, 222, 228, 229, 240, 241, 243, 244, 285, 288, 305, 347, 360, 377, 393, 394, 398, 400, 409, 410, 411, 442, 451, 462, 465
- Comellas Aguirrezábal, Mercedes, 466
- Compagnon, Antoine, 12
- Qu'est-ce-qu'un auteur?*, 12
- Constante Amarilis, La*, 2, 7, 20, 44, 87, 140, 149, 164, 181
- Copello, Fernando, 89

- Corominas, 63
- Correa, Isabel Rebeca, 3
- Costumbrista*, 41, 43, 44, 47
- Couderc, Christophe, 11, 228, 229, 244, 287, 308, 394
- Covarrubias, 63, 69, 81, 83, 84, 104, 120, 201, 217, 218, 239, 280, 295, 304, 311, 364, 373, 388, 396, 410, 463, 475
- Crawford, J., 7, 11, 13, 14, 15, 19, 103, 145, 164, 432
- Crotalón, El*, 23, 34, 61
- Cuéllar, 189, 190, 192, 254, 259, 266, 356, 357, 425, 442
- Cuesta, Juan de la, 2
- Charles Quint, 196, 342, 368, 383, 464
- Chaulet, Rudy, 58
- Chevalier, Maxime, 85, 107, 175
- Chiclana, Ángel, 15
- Daguerre, Blandine, 30, 391
- Dartai Maranzana, Nathalie, 29
- Dematté, Claudia, 147, 169
- Di Pinto, Elena, 113, 114
- Diálogo de las Transformaciones*, 23
- Diálogo del Capón*, 55, 113
- Diálogo entre Caronte y el ánimo de Pedro Luis Farnesio*, 24
- Dialogyca BDDH*, 24
- Díaz del Castillo, Bernal, 252
- Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, 252
- Diderot, Denis, 328
- Discurso sobre la predicación*, 3, 7
- Docteur (Doctor), 2, 5, 6, 10, 11, 13, 15, 16, 19, 23, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 48, 49, 50, 51, 53, 61, 62, 65, 66, 68, 72, 75, 76, 77, 78, 82, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 94, 96, 97, 101, 102, 104, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 116, 118, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 134, 135, 136, 137, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 176, 177, 180, 181, 183, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 222, 224, 226, 230, 231, 232, 238, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 251, 254, 256, 258, 259, 262, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 278, 279, 283, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 333, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 377, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 395, 396, 397, 399, 400, 402, 403, 404, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 419, 420, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 449, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 460, 461, 462, 465, 466, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 476, 477, 478, 479, 481, 482, 483, 484, 486, 487
- Juge aux Armées, 112, 118, 272, 418, 432
- Dolfi, Laura, 138, 142
- Doña María de Aragón, monasterio de, 102
- Dowling, John, 10
- Egido, Aurora, 207, 284
- Enriquez Gómez, Antonio, 107
- Vida de don Gregorio Guadaña*, 107
- Entrambasaguas, Joaquín, 5, 10, 16, 123, 145
- Ermite, 6, 47, 72, 86, 107, 116, 119, 136, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 176, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 192, 207, 215, 232, 259, 315, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 372, 373, 374, 390, 391, 393, 395, 396, 400, 401, 444, 460, 462, 468, 471, 472, 473, 475, 476, 481, 484

- Escalante, Bernardino de, 22
Diálogos del arte militar, 22
- Escarmiento, 136, 429
- Eslava, Antonio, 8, 26, 28, 55, 307, 367, 459
Noches de invierno, 8, 26, 28, 54, 55, 307, 367, 447, 459
- Espagne, 7, 22, 23, 25, 28, 64, 68, 75, 87, 111, 114, 150, 174, 184, 185, 195, 196, 200, 209, 211, 212, 231, 238, 259, 268, 292, 296, 321, 326, 333, 335, 342, 368, 370, 381, 397, 402, 405, 406, 434, 463, 465, 482, 485
- España defendida, 2, 4, 88, 150
- Espín Rodrigo, Enrique, 152, 153
- Espinosa y Santayana, Rodrigo de, 48, 52
- Expostulatio Spongiae, 5, 8, 177
- Faria e Sousa, Manuel de, 30, 55, 76, 95, 124
Noches claras, 30
- Ferreras, Jacqueline, 5, 22, 23, 24, 25, 31, 47, 48, 51, 52, 53, 55, 337, 439
- France, 114, 185, 371
- Franco Carcedo, Helena, 252
- Frías, Damasio de (*Diálogo en alabanzas de Valladolid*), 52
- García Hernández, Benjamin, 448
- García Jurado, Francisco, 55
- García Lorca, Federico, 186
- García Morales, Justo, 20
- García Soriano, Justo, 7
- Garcilaso de la Vega, 318, 319
- Garriz, Juan Crisóstomo, 2, 149
- Garzoni, Tommaso, 3, 18, 42, 79, 80, 90, 91, 92, 93, 132, 133, 204, 205, 206, 253
- Géal, François, 183, 201
- Gênes, 100, 185
- Gênes (Génova), 97
- Genette, Gérard, 31, 73, 74, 99, 165, 167
- Gherardi, Flavia, 14, 18, 22, 73
- Giovannini, Marina, 14, 15, 153
- Giovio, Paolo, 90
- Goffman, Erving, 6
- Gómez, Jesús, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 54, 113, 296, 367, 369, 401, 445, 447, 465
El diálogo en el Renacimiento español, 24
Tendencias del diálogo barroco, 25
- Góngora, Luis de, 5, 94, 95, 138, 142, 186
Fábula de Polifemo y Galatea, 94
- González Barrera, Julián, 8
- González Ramírez, David, 68
- González Rovira, Javier, 21
- Gracián Dantisco, Lucas
Galateo español, *El*, 61
- Gracián, Baltasar, 61
El Criticón, 61
El Discreto, 61
Héroe, *El*, 61
- Grenade, 97, 158, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 259, 315
- Guarini, Giovanni Battista, 3, 204, 205
- Guerreiro, Joaquin, 3, 130
- Guillaume Alonso, Araceli, 19
- Gutiérrez, Carlos M., 142, 143, 160
- Hamon, Philippe, 192
- Hebreo, Leone, 90, 457
Dialoghi di amore, 90

- Hechos de don García Hurtado de Mendoza*, 2, 77, 78, 88, 130, 161, 391, 515
- Hernández Valcárcel, Carmen, 22, 43, 214, 249, 250, 423
- Herrera, Cristóbal
- Amparo de pobres*, 430
- Hidalgo, Gaspar Lucas, 448
- Diálogos de apacible entretenimiento*, 24, 26, 99
- Historia y anal relación*, 2, 3
- Homo Viator*, 49, 62
- Horace, 90, 109
- Docere et prodesse*, 45
- Huarte de San Juan, Juan, 282
- Examen de ingenios*, 283
- Huerta Calvo, Javier, 104, 105, 176, 309
- Ibáñez, Isabel, 397
- Imprenta Real, 2, 77
- Inquisition, Tribunal, 11
- Introducción al Pasajero*, 261, 265
- Isidore, Saint, 74
- Sentences*, 74
- Isidro, 5, 13, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 49, 51, 66, 67, 68, 104, 123, 129, 134, 141, 159, 166, 175, 183, 194, 198, 199, 201, 202, 205, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 231, 247, 254, 255, 256, 257, 261, 262, 264, 269, 271, 273, 280, 281, 282, 283, 286, 287, 292, 294, 296, 298, 299, 300, 302, 306, 311, 317, 345, 346, 347, 349, 352, 355, 359, 367, 374, 389, 414, 415, 416, 432, 433, 455, 466, 469, 470, 475, 476, 483
- Italie, 5, 14, 15, 18, 23, 35, 49, 52, 61, 62, 66, 67, 82, 87, 88, 90, 116, 153, 165, 185, 193, 194, 195, 206, 209, 210, 211, 213, 258, 265, 268, 292, 294, 334, 352, 355, 370, 374, 397, 402, 404, 405, 406, 421, 434, 445, 446, 449, 481
- Italie (Italia), 88
- Jacinta, 90, 216, 219, 220, 221, 222, 227, 248, 259, 443, 444, 456, 457, 458, 471
- Hyacinthe, 221
- Jaén, 97
- Jalón, Mauricio, 18, 204, 205
- Joly, Monique, 31, 85, 106, 109, 223, 250, 326, 436
- Joset, 20
- Juan (aubergiste), 2, 6, 14, 26, 28, 34, 42, 58, 71, 72, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 128, 136, 137, 138, 149, 153, 154, 155, 156, 158, 163, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 192, 207, 210, 211, 212, 215, 216, 222, 223, 224, 225, 227, 229, 231, 232, 237, 239, 248, 253, 259, 271, 272, 283, 295, 296, 297, 308, 309, 311, 313, 315, 316, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 374, 391, 393, 395, 396, 402, 403, 418, 427, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 444, 461, 462, 472, 473, 474, 481, 484, 486
- Juan Fernández, 104, 105
- Junti, Tomás, 3
- Kaempfer, Jean, 12
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 49
- Kristeva, Julia, 31
- La Fontaine, Jean de, 420
- La Manche, 103, 105
- Campos de Montiel, 105
- Roda, La, 105
- Laspéras, Jean-Michel, 64, 86, 262
- Laureano

- Laureano (Pusílipo), 260, 280, 281, 385
- Laureano (*Varias Noticias*), 45, 88
- Laus urbis*, 193
- Laus urbis natalis*, 190
- Lazarillo, 89, 116, 117
- Lépante, Bataille de, 184
- Letrado*, 5, 13, 49, 50, 51, 62, 75, 82, 83, 112, 123, 126, 127, 154, 159, 176, 189, 200, 202, 209, 217, 219, 231, 243, 259, 261, 266, 267, 274, 278, 315, 316, 327, 346, 361, 386, 388, 390, 395, 401, 404, 418, 423, 426, 427, 428, 439, 442, 445, 461
- Limat-Letellier, Nathalie, 31
- Liñán y Verdugo, Antonio, 7, 54, 68, 76, 134, 235, 236, 237, 305, 358, 359, 367, 417, 441
- Guía y avisos*, 7, 54, 76, 134, 236, 358, 359, 367, 417, 441, 447
- Locus amœnus* (lieu de plaisance), 176, 181, 182, 183, 185, 327, 334, 372, 460
- Longo, Egidio, 2
- Longo, Tarquino, 14
- Lope de Deza, 68
- Gobierno político*, 68
- Remedios y advertencias*, 68
- Lope de Rueda, 229
- Lope de Vega, 5, 16, 18, 21, 56, 74, 89, 95, 125, 148, 150, 160, 285, 291, 320
- Arte nuevo de hacer comedias*, 235
- Dorotea, La*, 20, 125, 145, 169
- Dragontea, La*, 243
- El sembrar en buena tierra*, 237
- Novelas a Marcia Leonarda*, 89
- Peregrino en su patria*, 130
- Prueba de los amigos, La*, 237
- López Bascuñana, Isabel, 7, 8, 9, 14, 17, 69, 94, 99, 101, 113, 163, 202, 226
- López de Andrada, Don Fr. Diego, 3
- López de Vega, Antonio, 22, 25, 26, 51, 52, 95, 124, 380, 381, 382, 484
- Heráclito y Demócrito*, 22, 52
- Paradojas racionales*, 22, 26, 380
- Sueño*, 22
- López Navía, Santiago, 49
- López Pinciano, Alonso, 127, 295, 298
- Philosophía antigua poética*, 467
- López Villalobos, Francisco, 24
- Diálogos*, 24
- Luis, Don, 5, 13, 35, 36, 37, 38, 41, 42, 49, 50, 51, 65, 66, 76, 78, 83, 93, 94, 107, 113, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 135, 141, 159, 164, 165, 166, 168, 169, 174, 175, 183, 197, 208, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 232, 235, 237, 240, 256, 257, 261, 262, 264, 269, 270, 273, 274, 275, 279, 283, 284, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 295, 297, 298, 300, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 354, 363, 376, 377, 395, 396, 408, 450, 483, 484
- Luque Fajardo, Francisco de, 26
- Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, 26
- Ly, Nadine, 32, 130, 335, 337
- Madrid, 2, 3, 5, 6, 8, 76, 77, 97, 102, 114, 120, 138, 178, 181, 184, 185, 196, 223, 233, 234, 238, 245, 254, 259, 289, 300, 327, 461, 476, 546
- Maestro (Maître, le), 5, 13, 41, 42, 49, 50, 58, 63, 66, 67, 83, 84, 85, 91, 120, 121, 148, 163, 168, 174, 176, 177, 178, 180, 183, 197, 198, 200, 208, 214, 224, 225, 250, 253, 256, 258, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 270, 272, 275, 276, 277, 278, 280, 283, 289, 292, 294, 296, 297, 300, 301, 302, 303, 304,

- 305, 306, 307, 313, 317, 318, 322, 342, 352, 353, 355, 356, 361, 362, 372, 374, 385, 386, 387, 388, 389, 412, 416, 418, 419, 420, 421, 423, 431, 449, 450, 456, 466, 483
- Malpartida Tirado, Rafael, 28, 30, 67, 138, 439
- Manrique, Don Manuel, 103, 324, 431, 473
- Margarit, Jerónimo, 6, 8
- Marini, 90, 93, 94, 95, 133
- Marseille (Marsella), 97
- Martínez Tolentino, Jaime, 237
- Mas, Albert, 23, 405
- Mata Induráin, Carlos, 28, 145
- Medina, Pedro de, 67
- Libro de grandezas y cosas memorables de España*, 67
- Medinaceli, duque de, 164
- Meléndez, La, 97, 108, 109, 112, 119, 182, 216, 222, 223, 248, 461, 492
- Melrose, Maurice, 32
- Mencé Caster, Corinne, 32
- Menéndez Peláez, Jesús, 43
- Menéndez Pelayo, Marcelino, 9
- Historia de las ideas estéticas*, 9
- Merle, Alexandra, 142, 193
- Meunier, Philippe, 99
- Mexía, Pero, 41, 55, 58, 163, 250, 347, 351, 352, 353, 451, 452, 453, 464, 480
- Historia imperia y cesárea*, 58
- Silva de varia lección*, 55, 58, 170, 351, 353, 451, 452, 464, 480
- Mey, Pedro Patricio, 14
- Miguet-Ollagnier, Marie, 31
- Minturno, Antonio, 90
- Mir, Florence, 18, 19
- Miranda Villafañe, Luis, 484
- Diálogos de la phantastica filosofía*, 467
- Montemayor, Jorge
- Diana, La*, 158, 181, 182, 183
- Muzy, Astrid, 130
- Naples, 2, 3, 14, 65, 88, 99, 100, 258, 310, 318, 432, 450
- Nougué, André, 29
- Novela corta*, 29, 48, 257
- Novella*, 21, 27, 86, 153
- Nuestra Señora del Henar (ermita), 259, 371, 372, 373, 423
- Núñez de Velasco, 398
- Núñez de Velasco, Francisco, 26
- Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia*, 26
- Núñez Rivera, Valentín, 28
- Ocasar Ariza, José Luis, 28, 73
- Oeuvres de Figueroa non conservées
- Desvaríos de las edades, escarmientos para todas*, 4
- Espejo de juventud, requisitos a un caballero*, 4
- L'Aurora, con los primeros ejercicios de vivientes*, 4
- Olvidos de Príncipes, daños seguidos por ellos*, 4
- Residencia de Talentos*, 4
- Olivares, conde duque de, 381, 382, 484
- Ordóñez de Ceballos, Pedro, 117
- Ourvantzoff, Miguel, 7
- Ovide, 220, 221

- Pacheco de Narváez, Luis, 203, 204, 206
Cien conclusiones, 203
- Palomo, M^a Pilar, 48
- Panigarola, Francesco, 90, 91, 92, 93, 361
Modo di compore una predica, 90, 91
- Panizza, Emilietta, 14, 16, 20, 22, 34, 113, 174, 228, 231, 347, 369
- Pastor Fido*, 2, 3, 4, 14, 88, 130, 133
- peligros de Madrid, Los*, 523
- Pelorson, Jean-Marc, 5, 15, 16, 66, 67, 87, 89, 103, 149, 160, 405
- Pérez de Montalbán, Juan de, 21, 28, 89, 139, 147, 148, 478
Para todos, 28, 139, 147, 148, 169, 478
- Pérez de Oliva, Fernán, 24
Diálogo de la dignidad del hombre, 24
- Pérez Toral, Marta, 78
- Pérez, Joseph, 5, 382
- Perpignan, 3
- Petronila, Doña, 97, 98, 99, 100, 216, 222, 223, 248
 Peronella (Boccace), 98, 99, 103
 Sainte Pétronille, 98
- Philippe II, 196, 342
- Physiocratie, 398
- Piémont, 103, 110
- Piña, Juan de, 138
- Place, Edwin, 21
Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro, 21
- Platon, 34
Banquet, Le, 34
- Platon (Platón), 546
- Plaute, 124, 308
Miles gloriosus, 308, 486
- Plaza Universal*, 3, 4, 18, 42, 45, 79, 80, 131, 132, 133, 161, 202, 203, 204, 205, 253, 417
Piazza Universale (Garzoni), 3, 55, 88, 90, 91, 250
- Plutarque, 73
- Porqueras Mayo, Alberto, 89, 132
- Porte d'Alcalá, 102
- Prado, paseo del, 102
- Puerta, Manuel, 15, 16, 17, 34, 45, 122, 123, 228, 400
- Puerto de Santa María, 164, 165
- Pusílipo*, 3, 4, 14, 17, 19, 34, 39, 40, 44, 45, 46, 47, 49, 53, 54, 55, 64, 73, 76, 82, 88, 95, 131, 132, 133, 140, 141, 168, 235, 260, 280, 282, 347, 357, 365, 374, 383, 384, 385, 391, 417, 447, 452, 468, 470, 472, 498
 Florindo, 260, 470
 Rosardo, 260, 384, 385, 468, 469, 470, 472
 Silverio, 132, 260, 383, 470
- Pusílipo (lieu), 19, 39, 64
- Quero, Fabrice, 74, 467
- Quevedo, Francisco, 7, 16, 101, 117, 146, 180, 203, 243, 417, 426
El Buscón, 101, 117, 180, 203, 243
- Rallo Gruss, Asunción, 28, 30, 54, 439
- Rebullosa, Jaime, 142
Descripción de todas las provincias y reynos del mundo, 142
Relacion de la onrosissima jornada, 3, 7
- Remiro Navarra, Bautista
Peligros de Madrid, Los, 134

Rennert, H.A., 11, 145

Reyes Cano, Rogelio, 14, 17

Ricardou, Jean, 31

Ricoeur, Paul, 216

Ríos Torquemada, Juan de los, 23
Última batalla y final congoja, La, 23

Ripoll, Begoña, 21, 28

Roberto Pérez, Antonia, 18

Robles, Juan de, 26
Culto sevillano, El, 26
Tardes del Alcázar, Las, 26

Rodríguez Cuadros, Evangelina, 28

Rodríguez Marín, Francisco, 6, 7, 8

Rodríguez Moñino, Antonio, 4

Roig, Adrien, 220, 319

Rojas Villandrando, Agustín, 20, 67, 448, 459
Viaje entretenido, El, 20, 34, 43, 67, 296, 447, 459

Rome, 83, 84, 258, 318, 449

Rosucci, Gabriella, 19

Roure, Louis, 3

Ruiz de Alarcón, Juan, 7, 16, 146, 149, 150, 226, 478

Ruiz Pérez, Pedro, 27

Sá de Miranda, 220, 319

Sabuco de Nantes, 282, 466

Saint Chrysostome (San Crisóstomo), 514

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, 21, 89, 141, 326

Salazar Rincón, Javier, 105

Salomon, Noël, 398

San Felipe, petril de, 102, 224, 225
 Gradass de San Felipe, 178, 179

San Jerónimo, 102

Sánchez Bellido, Sara, 24

Sánchez, Luis, 2, 3, 6, 204

Sandoval, Fr. Prudencio de, 128, 129
Historia de Carlos V, 128

Sannazzaro, Jacopo, 39, 64

Santa María, Juan de, 381, 382

Satorre Grau, María Asunción, 2, 7, 20, 22, 149

Scoriggio, Lazaro, 3
Scholástico, El, 61

Schwartz, Lia, 418

Selden, Rose, 6

Sobejano, Gonzalo, 241, 242
Spongia, La, 5

Steinbach Bonnet, Jacqueline, 118

Stella, René, 100

Suárez Figaredo, Enrique, 7, 17, 18, 102, 141, 156, 163, 164, 191, 218, 225, 477

Tasse, Le, 79, 132, 133, 142

Thomas, Lucien-Paul, 94

Timoneda, Juan, 34, 35, 250

Tirso de Molina, 21, 28, 56, 113, 114, 260, 309
Cigarrales de Toledo, 28, 56, 260
Condenado por desconfiado, El, 114
Huerta de Juan Fernández, La, 309

Torquemada, Antonio de
Jardín de flores curiosas, 58, 170

Torres Rámila, Pedro, 5, 8, 13, 174, 177, 291

Toulon (Tolón), 97, 115

Tubau Moreu, Xavier, 5, 8, 16

Vaíllo, Carlos, 95

Valbuena, Manuel de, 66

Valdés, Alfonso de, 24
Diálogo de Mercurio y Carón, 24

Valdés, Juan de
Diálogo de la lengua, 162, 297

Valence, 2, 14, 149, 441, 442

Valencia, 514, 544

Valladolid, 2, 27, 52, 85, 177, 190, 192, 200, 210, 238, 252, 258, 259, 301, 426

Valle de la Cerda, Luis, 68
Avisos en materia de Estado y Guerra, 69

Varias noticias, 3, 4, 19, 34, 45, 46, 54, 56, 57, 59, 60, 73, 80, 81, 82, 88, 131, 133, 140, 141, 144, 162, 235, 281, 358, 383, 387

Varietas, 27, 28, 34, 56, 57, 60, 215, 231, 273, 338, 354

Viaje de Turquía, 22, 23, 52, 88, 193

Vian Herrero, Ana, 6, 23, 24, 50, 127, 260, 377
Diálogos españoles del Renacimiento, 24

Vilanova, Antonio, 20

Villalón, Cristóbal de, 24, 61
Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente, 24

Virgile, 79, 84, 450

Zabaleta, Juan de, 240
Día de fiesta por la mañana, 240

Zanghi, Filippo, 12

Zayas, María de, 21

Introduction	1
Première partie <i>El Pasajero</i> : lieu d'expression d'un < entre-deux > générique, culturel et littéraire.....	33
Chapitre I : Tentative de caractérisation	34
A. L'hybridité dans tous ses états	34
B. <i>El Pasajero</i> dans le panorama littéraire de l'époque	44
1. Les liens du texte figuéroen avec la littérature didactique	44
2. Du dialogue dans <i>El Pasajero</i>	47
3. Présence et influence de la miscellanée dans <i>El Pasajero</i>	54
C. <i>El Pasajero</i> : <i>advertencias utilísimas a la vida humana</i> . Réflexions autour d'un titre 61	
Chapitre II. Une transtextualité assumée : citations, imitation et réécriture chez Figueroa	73
A. Approche lexicale	75
B. L'importance des sources italiennes.	87
C. Hispanisation des sources et du texte.....	96
1. De l'emprunt à la réécriture : le récit de Juan	97
2. Une réalité référentielle aux accents hispaniques	102
3. Le personnage de Juan : intertexte folklorique et intertexte picaresque	106
Chapitre III. L'écriture de l'< entre-deux > à l'aune de la fictionnalisation d'auteur... 122	
A. Entre théorie et praxis littéraires	122
B. Lecteur et auteur implicites de <i>El Pasajero</i>	137
C. Fictionnalisation de la matière personnelle.....	151
1. Récit du Docteur et littérature de fiction	153
2. Fiction d'auteur et fiction de l'auteur	159
Conclusion de la première partie :.....	170
Deuxième partie : <i>El Pasajero</i>, lieu de passage vers l'innovation littéraire	172
Chapitre I. Traitement du temps et de l'espace	174
A. Le traitement de l'espace par le Maître et le Docteur	176
1. Les espaces codifiés.....	176
2. Un espace structuré : les étapes de voyage	184
3. L'espace dans le récit du Docteur : entre codification, émotivité et expérience personnelle	186
B. L'expérience italienne : un cas à part.....	193
C. Temporalité et création d'un parcours personnel.....	196
1. Les analepses : entre création d'un passé et pratique intertextuelle.....	197
2. Souvenirs et reconstruction d'un itinéraire personnel.....	207
Chapitre II. Les personnages	214
A. Les personnages, matière de l'échange.....	214
1. Personnages annexes et autres personnages de <i>El Pasajero</i>	214

1-1.	<i>Quelques éléments de distinction</i>	214
1-2.	<i>Onomastique des personnages</i>	216
2.	Personnages annexes	228
2-1.	<i>Ebauche de caractérisation</i>	228
2-2.	<i>Les personnages annexes : des messagers de la crise ?</i>	237
3.	Les autres personnages, matière de l'échange	248
B.	Sujets parlants	256
1.	Schéma narratif des narrations autobiographiques	257
2.	Tour d'horizon des éléments biographiques.	259
2-1.	<i>Les éléments autobiographiques : caractéristiques générales</i>	260
2-2.	<i>Un personnage au statut spécifique : le Docteur</i>	265
3.	Les innovations dans le traitement des sujets parlants.....	269
3-1.	<i>Récits autobiographiques et novela</i>	269
3-2.	<i>Des personnages aux parcours différenciés</i>	273
3-3.	<i>Les informations disséminées dans le texte</i>	286
	Chapitre III. L'« entre-deux » appliqué aux personnages	293
A.	Récits autobiographiques et excursus moraux	294
1.	Modalités d'introduction et statut des récits	294
2.	Les expériences personnelles et leurs liens avec les discours moralisateurs	297
B.	Personnages doubles et doubles des personnages	307
1.	Déguisements et accessoires.....	307
1-1.	<i>Le masque et l'épée</i>	307
1-2.	<i>Le déguisement</i>	313
2.	Des personnages doubles.....	316
3.	Doubles des personnages.....	321
3-1.	<i>L'alivio VII, un chapitre au statut particulier</i>	321
3-2.	<i>La triade docteur-ermite-Juan</i>	325
3-3.	<i>Le binôme Juan- Don Luis et ses liens avec le personnage de l'ermite</i>	328
	Conclusion de la deuxième partie :	334
	Troisième partie : L'« entre-deux » comme stratégie d'écriture	336
	Chapitre I : Entre discontinuité et continuité	337
A.	D'apparentes contradictions	338
B.	Une discontinuité orchestrée	347
1.	Les marques du discontinu	347
2.	Un édifice textuel savamment agencé	351
2-1.	<i>La dette envers l'hypotexte mexicain</i>	351
2-2.	<i>Entre aléatoire et construction</i>	354
2-3.	<i>L'oscillation entre des pôles opposés</i>	367
3.	Les mécanismes de glissement au service de la continuité.....	371
3-1.	<i>De l'ermitage au récit de l'anachorète</i>	371
3-2.	<i>Des glissements en cascade</i>	374
	Chapitre II : Vers un « entre-deux » littéraire et sociétal	380
A.	Le mérite : une notion clé	380
1.	L'Homme du XVII ^e siècle : entre mérite et lignée	380
2.	La notion de mérite, un vecteur de continuité.....	382
2-1.	<i>Le mérite chez Figueroa</i>	382
2-2.	<i>Le soldat : figure du mérite ou de son absence</i>	390
3.	Entre apologie du mérite et dénonciation	398
3-1.	<i>Critique de la société et mérite</i>	398
3-2.	<i>Une variante du discours sur le mérite : promotion de l'Italie et vision de l'Espagne</i> 402	402
3-3.	<i>Au-delà du discours sociétal : littérature et mérite</i>	407

B. < Entre-deux > ... ou plus : vers un discours polyphonique ?.....	413
1. Vision prismatique d'une problématique commune	414
2. La critique de la Justice à l'aune de différents points de vue	417
2-1. <i>Continuité du traitement de la Justice</i>	418
2-2. <i>Entre justice et injustice</i>	423
2-3. <i>Quand la Justice devient vengeance</i>	426
3. La Justice : une thématique traitée en sous-main.....	430
Chapitre III- L'écriture de l'< entre-deux >.....	435
A. Renvois, répétitions et autres formes de l'< entre-deux >	435
1. Diverses formes de la répétition et de l'opposition	435
2. Les enchaînements et mises en abyme : une autre manifestation de l'< entre-deux >	443
B. Le motif du passage et ses différentes déclinaisons.....	447
1. Le lexique du passage.....	447
2. Motif du passage et matière amoureuse.....	454
C. <i>El Pasajero</i> : une œuvre littéraire de l'< entre-deux >	459
1. Le passage vers de nouvelles formules littéraires	459
1-1. <i>Réélaboration des topiques</i>	459
1-2. <i>Evolution générique</i>	463
2. Confusion des instances.....	467
2-1. <i>Confusion des instances poétiques</i>	468
2-1-1 Les alterations des voix dans <i>Puslipo</i>	468
2-1-2 <i>El Pasajero</i> : une œuvre propice aux intrusions de voix	471
2-2. <i>Superpositions et glissements des instances textuelles</i>	472
3. La limite réalité-fiction : vers une abolition des frontières textuelles.....	475
Conclusion de la troisième partie :	480
Conclusion générale :	482
Annexes.....	488
Bibliographie citée ou consultée	513
Index	562

ECOLE DOCTORALE SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS
ED 481
LABORATOIRE LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS DE L'ARC ATLANTIQUE
EA 1925

UFR LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SPORT
AVENUE DU DOYEN POPLAWSKI
BP 1160
64013 PAU CEDEX