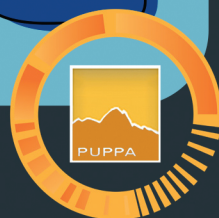
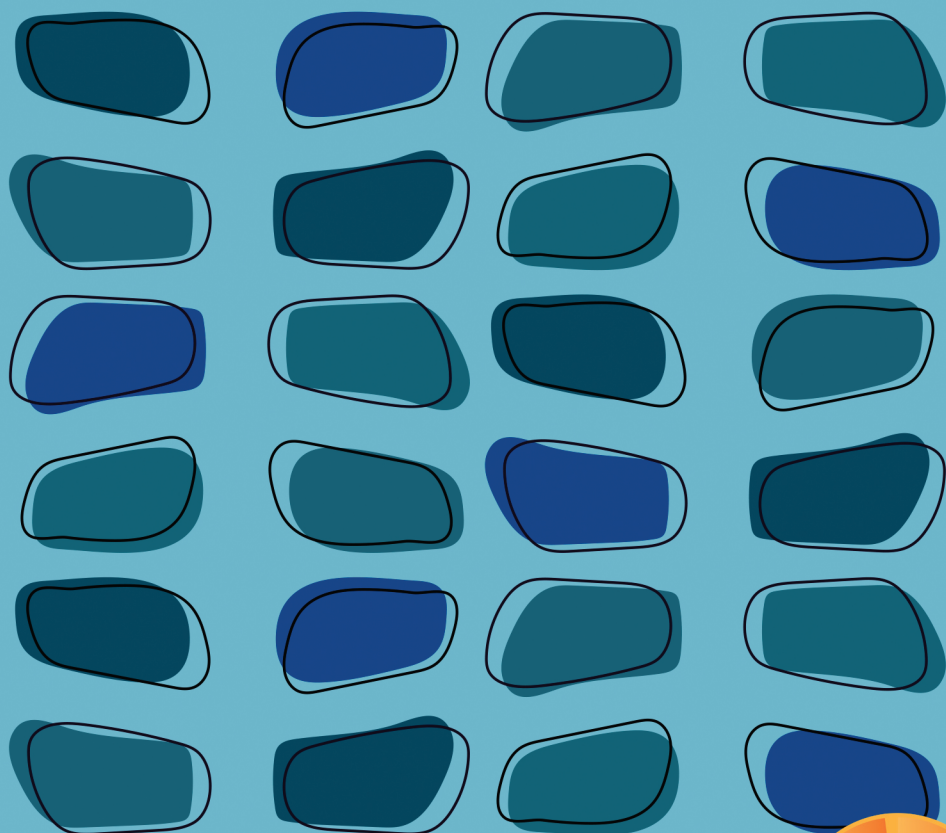


Passage et écriture de l'entre-deux dans *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa

par Blandine Daquerre



Passage et écriture de
l'Entre-Deux dans *El Pasajero*
de Cristóbal Suárez de Figueroa

Cet ouvrage a été réalisé pour
les Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour
par UN@ Éditions,
plateforme régionale d'édition universitaire numérique en libre accès.

Retrouvez les articles en version html, pdf téléchargeable
et leurs contenus additionnels
sur <https://una-editions.fr>



Passage et écriture de l'entre-deux
dans *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa,
PUPPA, collection PrimaLun@ 3, Pessac, 2020
ISSN PrimaLun@ : 2741-1818

Dépôt légal : novembre 2020
PUPPA
Université de Pau et des Pays de l'Adour

ISBN (PAPIER) : 978-2-35311-124-4
ISBN (HTML) : 978-2-35311-122-0
ISBN (PDF) : 978-2-35311-123-7

Ce livre a été imprimé en 50 exemplaires sur les presses du
Pôle Impression de l'Université de Bordeaux Montaigne, France.
Il ne peut être vendu.

Passage et écriture de l'entre-deux dans *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa

par Blandine Daguerre

Cette publication a été financée par le laboratoire ALTER EA 7504
(Arts/Langages : Transitions & Relations)
de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.



SOMMAIRE

Avant-propos	9
Introduction	11
Liste des abréviations	19

Première partie.
***El Pasajero* : une œuvre plurielle
sur le plan générique, culturel et littéraire**

1. À quel genre appartient <i>El Pasajero</i> ?	23
L'hybridité dans tous ses états	25
<i>El Pasajero</i> dans le panorama littéraire de l'époque	28
<i>El Pasajero</i> : <i>advertencias utilísimas a la vida humana</i> . Réflexions autour d'un titre	42
2. Une transtexualité assumée : citations, imitation et réécriture chez Figueroa	55
Approche lexicale	56
L'importance des sources italiennes	65
Hispanisation des sources et du texte	70
3. L'écriture de l'«entre-deux» à l'aune de la fictionnalisation d'auteur	81
Entre théorie et praxis littéraires	81
Lecteur et auteur implicites de <i>El Pasajero</i>	84
Fictionnalisation de la matière personnelle	88
Conclusion de la première partie	95

Deuxième partie.
***El Pasajero*, vers l'innovation littéraire**

4. Traitement du temps et de l'espace.....	99
Le traitement de l'espace par le Maître et le Docteur	100
L'expérience italienne : un cas à part	108
Temporalité et création d'un parcours personnel	109
5. Pour une typologie des personnages	117
Les personnages, matière de l'échange.....	117
Les autres personnages, matière de l'échange	130
Sujets parlants	133
6. 'L'entre-deux' appliqué aux personnages	151
Récits autobiographiques et excursus moraux.....	151
Personnages doubles et doubles des personnages	158
Conclusion de la deuxième partie.....	171

Troisième partie.
Étude des stratégies d'écriture

7. Entre discontinuité et continuité.....	175
D'apparentes contradictions	175
Une discontinuité orchestrée.....	179
8. Vers un 'entre-deux' littéraire et sociétal.....	195
Le mérite : une notion clé.....	195
'Entre-deux'... ou plus : vers un discours polyphonique ?.....	217
9. L'écriture de l'entre-deux'	231
Renvois, réitérations et autres formes de 'l'entre-deux'	231

Le motif du passage et ses différentes déclinaisons 236

El Pasajero : une œuvre littéraire de 'l'entre-deux' 239

La limite réalité-fiction : vers une abolition des frontières textuelles 247

Conclusion de la troisième partie 251

Conclusion générale 253

Annexes

1. Répartition des compositions poétiques dans *El Pasajero* 259

2. Citations dans *El Pasajero* où figure le terme *conversación* (ou l'un de ses dérivés) 260

3. Citations dans *Pusílipo* où figure le terme *conversación* (ou l'un de ses dérivés) 264

4. Variantes sur thématique de la traduction 266

5. Autorités communes aux trois dernières œuvres de Figueroa 267

6. Niveaux narratifs et niveaux du dialogue dans le récit de Juan 271

7. Variations génériques dans *El Pasajero* 272

8. Adaptations théâtrales de grands textes du Siècle d'Or en ligne

Bibliographie 281

 Sources primaires 281

 Sources secondaires 286

 Sources tertiaires 301

Index 303

AVANT-PROPOS

Le présent ouvrage est une version amendée de la thèse en littérature du Siècle d'Or que j'ai soutenue en décembre 2017 et qui s'intitule également *Passage et écriture de l'entre-deux dans El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa*.

Cette publication répond à un souci de divulgation de l'œuvre de Figueroa : c'est pourquoi le texte de ma thèse a été soumis – un peu à la façon de Figueroa – à différentes phases de coupes et de réécriture afin de rendre le propos plus concis et plus agréable à lire. C'est ce même souci de diffusion qui m'a conduite à opter pour la dernière édition de *El Pasajero* préparée par Enrique Suárez Figaredo (2018). D'aucuns pourront trouver ce choix discutable car c'est une édition moins complète que celle, désormais classique, d'Isabel López Bascuñana (1988) ; je le concède volontiers. Cela étant, le texte préparé par Suárez Figaredo est disponible en accès libre sur internet, ce qui rend sa consultation plus aisée pour les lecteurs de l'édition en ligne de mon ouvrage¹.

Je tenais à présenter une version plus courte de mon travail qui comportait initialement plus de 580 pages. J'ai néanmoins voulu conserver la plupart des tableaux, des annexes ainsi que l'index afin d'offrir au lecteur une vision d'ensemble de mon travail et afin de mettre à la disposition des chercheurs des outils susceptibles de faciliter leur appréhension du texte figuéroen.

Je profite de cet avant-propos pour remercier toutes les personnes qui ont rendu cette publication possible par leur travail ou leur soutien. J'adresse plus particulièrement ma gratitude à Stéphanie Vincent Guionneau et Romain Parrat de UN@ Éditions pour leur disponibilité, leur sérieux, leur gentillesse et leur patience.

Mes remerciements vont également à Mme le Professeur Hélène Laplace Claverie, directrice du laboratoire Alter, et à M. Victor Pereira (MCF), responsable des PUPPA, qui ont toujours soutenu ce projet. Je remercie également Mme le Professeur Isabel Ibáñez pour ses relectures, ses conseils et son œil toujours aiguisé mais bienveillant. À l'issue de ce travail, j'ai évidemment une pensée pour mes proches, mes amis, ma famille et enfin et surtout pour mon fils Ruben.

Qu'ils soient tous remerciés pour leur soutien indéfectible.

1 Le lecteur ne s'étonnera d'ailleurs pas de la numérotation des pages de cette édition parue dans la revue *Lemir* qui se consacre en partie à la publication de textes du Siècle d'Or. *El Pasajero* occupe les pages 355 à 668. J'espère que le lecteur ne sera pas décontenancé par cette numérotation qui pourra lui sembler fantaisiste.

INTRODUCTION

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 *España defendida*. Ces zones d'ombre concernent son éclectique production littéraire. Figueroa était un auteur fécond : entre 1602 et 1633, il a publié onze œuvres, pour la plupart, rééditées 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).
- *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).
- *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, Madrid).
- *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana* (1617' Madrid, Luis Sánchez).
- *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 Otronto, 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).

Pousser plus avant la présentation de la création figueroène serait prématuré mais celle-ci 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*.

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. Les modifications entre les deux éditions de 1609 sont minimes et ne concernent que la dédicace. ARCE, 1987, p.344-345 et SATORRE GRAU, 2002, p.228 et ss.

El Pasajero : advertencias utilísimas a la vida humana est un ouvrage qui se présente sous la forme d'un dialogue. Il 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*³. 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. Conformément à un procédé récurrent dans les dialogues humanistes espagnols, les quatre voyageurs, pour mieux supporter la pénibilité de leur périple, entament une longue conversation. 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 par des récits d'extension variable. Au cours du dialogue, les personnages sont amenés à déclamer des vers, à évoquer leur passé, et plus particulièrement les circonstances qui les poussent à quitter le pays.

La complexité de la prose figuéroène 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 Barcelone⁴, qui plus est chez Jerónimo Margarit, éditeur prestigieux de l'époque, constitue un indice du succès rencontré par *El Pasajero* lors de sa première sortie.⁵ Toutefois, on ne dispose à ce jour que de sept éditions puisque les plus récentes reprennent des versions antérieures sans apporter d'éclairage complémentaire. Malgré un renom indéniable dans la communauté scientifique, *El Pasajero* n'a pas encore révélé toutes ses richesses.

Centrer l'analyse sur *El Pasajero* répond donc à un parti pris pleinement assumé puisque perdue autour de cette œuvre ce que l'on pourrait légitimement appeler le paradoxe de *El Pasajero*, ouvrage majeur mais prisonnier de la 'légende noire' de son auteur. Sa légende noire n'a pas épuisé l'intérêt de la critique pour autant comme va permettre de le voir l'état de la question.

À ce jour, la bibliographie consacrée à l'œuvre de Figueroa est plutôt dense ; c'est plus particulièrement vrai en ce qui concerne *El Pasajero*. Néanmoins, de multiples aspects n'ont pas encore reçu le traitement qu'ils méritent. Le nombre non négligeable d'études qui portent sur l'ensemble de la production littéraire de Figueroa constitue une preuve incontestable de l'engouement qu'éveille cet auteur au sein de la communauté scientifique. On distingue aisément trois étapes décisives dans l'évolution des recherches figuéroènes :

Étape 1 : Les études figuéroènes ont connu de timides débuts (fin XIX^e - début XX^e). L'heureuse intuition de la richesse de l'œuvre de Figueroa revient à Crawford. Mais il est également à l'origine d'un malentendu persistant sur l'identification entre Figueroa et le Docteur⁶, considéré par la critique comme le 'porte-parole' de l'auteur. Le statut de 'figure de projection' rend mieux compte, à notre avis, de l'indispensable distinction à opérer entre 'personne' et 'personnage'⁷. *El*

3. Ce terme désignait initialement toute personne ayant reçu une formation universitaire mais, assez rapidement, il désigne le plus souvent les spécialistes du droit. Cf. PÉREZ, 1982, p.443-444 et PELORSON, 1980. 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. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, (1617) 2018, p.531.

4. D'après Alberto Blecu, "las obras más importantes impresas en Madrid aparecen el mismo año o al siguiente impresas en Barcelona legalmente". BLECUA, 1983, p.178.

5. 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.

6. WICKERSHAM CRAWFORD, 1911.

7. 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

Pasajero ne doit assurément pas être lu comme une autobiographie car il n'y a pas d'identification totale entre le personnage et l'auteur⁸. 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 chercheurs⁹ se sont efforcés de dissiper les zones d'ombre qui perdurent. Pour l'heure, il reste néanmoins impossible de vérifier la véracité de certains éléments que l'on doit, de ce fait, considérer comme fictionnels.

Étape 2 : À 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 Panizza, Arce Menéndez) mais aussi espagnoles (Isabel López Bascañana¹⁰). Ces dernières vont, de fait, jouer un rôle crucial dans l'avancée des recherches. Sur l'ensemble de cette période, se dégage une préoccupation toute particulière pour les questions italiennes, sans doute moins liée à l'auteur qu'à la prégnance de l'Italie dans son œuvre¹¹. Cet intérêt pour la thématique italienne se manifeste également à travers une série de travaux consacrés aux traductions d'ouvrages italiens réalisées par Figueroa ainsi que dans les premières thèses consacrées. Si l'hispaniste français Jean-Marc Pelorson (1980) s'est davantage intéressé au statut des letrados, groupe social auquel appartenait Figueroa, Manuel Puerta (1975) et María Ángeles Arce Menéndez (1983) ont fait la part belle à des réflexions d'ordre littéraire sans pour autant étudier le style de l'auteur. Ce relatif vide critique autour de l'écriture figuéroène 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 retóricos¹².

De fait, la question générique va être étudiée dans la première partie de notre travail qui s'inscrit, en ce sens, dans la lignée des travaux de la troisième étape des recherches figuéroènes.

Étape 3 : Les 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. On peut également sup-

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.

8. 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.
9. GIOVANNINI, 1969, PANIZZA, 1983, 1986 & 1987, ARCE MENÉNDEZ, 1971, 1974, 1983.
10. C'est à Isabel López Bascañana que l'on doit notamment une des éditions critiques les plus complètes de *El Pasajero*. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, (1617) 1988.
11. 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 ; GHERARDI, 2011 & 2013. Une précision s'impose toutefois quant au statut spécifique dont jouit l'Italie dans *Pusilipo* : à la différence de ce que l'on observe dans *El Pasajero*, elle n'est plus le lieu vers lequel tendent les quatre locuteurs, mais devient le théâtre de l'interaction dialogale.
12. REYES CANO, 1990, p.5-6.

poser que les travaux consacrés aux polémiques littéraires autour de Lope de Vega ont contribué à remettre, ne serait-ce que de manière indirecte, le texte figuéroen sur le devant de la scène¹³.

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 thèse. Néanmoins, certaines intuitions avisées de J. D. Bradbury relatives à *El Pasajero* ont été particulièrement éclairantes pour notre propos et seront développées et complétées dans le présent travail¹⁴.

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.

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. Il va sans dire que l'hybridité, caractéristique de la littérature espagnole des XVI^e et XVII^e siècles¹⁵, n'a pas forcément facilité l'inscription générique de *El Pasajero*. L'œuvre se présentant indéniablement sous la forme d'un dialogue, l'état de la question ne pouvait faire l'économie d'un retour sur les analyses consacrées au dialogue comme genre. Jacqueline Ferreras a été 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 castillane. Au-delà de sa pertinence scientifique, *Los 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 concrets¹⁶.

Les travaux de Jacqueline Ferreras ont également 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. Jesús Gómez, à l'instar de Jacqueline Ferreras, s'est intéressé au dialogue dans des études d'ensemble de renom telles que *El diálogo en el Renacimiento español*¹⁷ et *El diálogo renacentista*¹⁸. On lui doit également des travaux ciblés sur des dialogues précis tels que "Formas del relato breve en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*".¹⁹ Les travaux de Gómez sont également déterminants dans la mesure où celui-ci a évoqué, dès 1993²⁰, le vide scientifique qui persistait autour de la plupart des dialogues du XVII^e siècle. Hormis de rares exceptions, les dialogues du XVII^e siècle ont été longtemps

13. TUBAU MOREU, 2008 & 2010.

14. BRADBURY, 2010, 2014, 2016 & 2017.

15. 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 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.

16. Sur ces différentes œuvres voir FERRERAS, 1981, 1985 & 1988.

17. GÓMEZ, 1988.

18. GÓMEZ, 2000.

19. GÓMEZ 1992.

20. GÓMEZ, 1993b.

négligés²¹, ce qui va de pair avec une relative pénurie d'éditions critiques de dialogues du XVII^e siècle comme le soulignait Jesús Gómez lui-même en 2015²² :

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.²³

Notre étude entend contribuer à combler quelque peu ce vide qui a déjà été partiellement compensé par Henri Ayala ou plus récemment par Marie Laure Acquier²⁴. D'après Gómez, ce vide scientifique s'explique par divers phénomènes. Tout d'abord, l'intérêt de la communauté scientifique s'est porté sur d'autres genres 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 siècle²⁵. Enfin, le dialogue au XVII^e siècle accueille en son sein d'autres genres qui tendent aussi à l'éclipser quelque peu²⁶. 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 :

21. 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".
22. 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."
23. 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'".
24. Les travaux d'Henri Ayala et de Marie-Laure Acquier se complètent d'ailleurs très bien dans la mesure où le premier a étudié plusieurs dialogues du XVII^e siècle là où la seconde a plus particulièrement fait porter ses efforts sur l'œuvre d'Antonio López de Vega. AYALA, 1985 ; ACQUIER, 2000.
25. Ce manque a, depuis, été comblé par l'élaboration d'une base de données à l'initiative d'Ana Vian Herrero, la Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico. URL : <http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/> buscador ; consulté le 15 novembre 2020.
26. GÓMEZ, 2015, p.20-23.

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.²⁷

El Pasajero, on le verra, offre un échantillon assez diversifié de ces matériaux littéraires que l'on classera pour l'instant, par commodité, parmi les récits brefs, catégorie empruntée à Jesús Gómez et dont les modalités figuéroènes seront précisées plus loin.

Ce travail 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. 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 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. 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 prend tout son sens, on le verra, dans la théorie des emprunts développée au chapitre II de *El Pasajero* et 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, nous nous proposons 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 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*.

La symbolique du passage est placée au service d'une œuvre dont l'enjeu majeur se situe précisément là : à la croisée des chemins, au confluent des époques, au carrefour des courants et des influences littéraires, *El Pasajero* est, avant tout, une œuvre pensée, construite et conçue comme un lieu de passage, comme une mosaïque²⁸. Lucien Dallenbach propose une définition de mosaïque qui est reprise dans l'avant-propos d'un 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.*

27. GÓMEZ, 1993b, p.73.

28. LY, 2007, p.X.

Un peu à la manière de Figueroa, nous reprendrons à notre compte les propos de Nadine Ly qui écrit, au sujet de la littérature du Siècle d'Or, que "tout est entre-deux"²⁹. En effet, la notion 'd'entre-deux' fonctionne comme une véritable boussole dans le texte foisonnant de *El Pasajero*. La théorie que nous défendons pourrait se résumer ainsi : face à la multiplicité des matériaux littéraires, des thématiques, des références, 'l'entre-deux' permet au lecteur de mieux se repérer dans l'espace textuel. Si une impression de désordre peut se dégager d'une lecture peu attentive de *El Pasajero*, on rappellera, avec Nadine Ly également, que continu et discontinu ne sont pas des concepts irréconciliables mais vont plutôt de pair et ce, malgré le "[dis]crédit étymologique"³⁰ dont souffre le discontinu comme l'a si bien exprimé l'hispaniste française :

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 continu³¹.

À travers cette étude, il s'agira de montrer en quoi le passage et les différentes formes de 'l'entre-deux' configurent un ensemble harmonieux et confèrent à l'œuvre de Figueroa toute sa densité. 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.

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

30. LY, 2007, p.XI.

31. LY, 2007, p.XIII.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Ad. al P.	<i>Adjunta al Parnaso</i> de Miguel de Cervantes
[Anon.]	Auteur anonyme
C de T	<i>Cigarrales de Toledo</i> de Tirso de Molina
C por D	<i>El condenado por desconfiado</i> de Tirso de Molina
DQ	<i>El ingenioso Don Quijote de la Mancha</i> de Miguel de Cervantes
EP	<i>El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
H de DG	<i>Hechos de Don García Hurtado de Mendoza</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
La CA	<i>La Constante Amarilis</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
La D	<i>La Dorotea</i> de Lope de Vega
La G	<i>La Galatea</i> de Miguel de Cervantes
NE	<i>Novelas ejemplares</i> de Miguel de Cervantes
Pusíl	<i>Pusílipo : ratos de conversación en los que dura el paseo</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
RAE	Real Academia Española
T de P y S	<i>Los Trabajos de Persiles y Segismunda</i> de Miguel de Cervantes
V. de T.	<i>Viaje de Turquía</i>
VN	<i>Varias noticias importantes a la humana comunicación</i> de Cristóbal Suárez de Figueroa
V del P	<i>El Viaje del Parnaso</i> de Miguel de Cervantes

Première partie

El Pasajero :
une œuvre plurielle sur le plan
générique, culturel et littéraire

CHAPITRE 1

À QUEL GENRE APPARTIENT *EL PASAJERO* ?

L'appartenance générique a donné lieu à des analyses tellement contradictoires¹ qu'une nouvelle proposition de caractérisation de cette œuvre, éminemment hybride, s'impose.

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.

Elle 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 originale comme dans *El Crotalón* où les chapitres reçoivent l'appellation de *crisis*². C'est un phénomène observable au sein même de la production didactique de Figueroa qui emploie trois termes différents – "*alivio*" (*El Pasajero*), "*junta*" (*Pusílipo*), "*variedad*" (*Varias noticias*). Mais au-delà d'une pratique courante, 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.369). En réalité, ce rapprochement 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 inclus³. Ce n'est qu'une fois 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. Les compositions poétiques jouissent d'une présence plus massive encore dans les *alivios* VI à VIII 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

1. À titre d'exemple, on citera le débat entre partisans et détracteurs d'une parenté entre *El Pasajero* et *El viaje entretenido*. Sur ce point, voir ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.561-586.
2. Sur ce point, voir SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988, p.60.
3. Pour un état des lieux plus détaillé des compositions poétiques incluses dans *El Pasajero*, nous renvoyons le lecteur à l'annexe n°1.

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'aliennent aussi mutuellement.

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 entendimiento⁴.

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. (...) ⁵.

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 par Isidro : 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'artisan, aspire davantage, par effet de miroir, à une no-

4. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.620.

5. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

blesse usurpée. Son statut de plébéen le rend moins apte, par nature ou tout au moins socialement, à la poésie. C'est ainsi qu'il faut 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 comme des créations personnelles⁶ :

Citation A (*alivio* VI)

ISIDRO. Señores poetas, séame lícito, **sin serlo yo**, servir en mesa de manjares tan dulces un plattillo 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.⁷

Citation B (*alivio* IX)

DOCTOR. ¿Es posible que aún no desistís de Igual tema? Entendí teniades 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.⁸

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 remarquable que cette expression soit placée entre virgules (cf. citation A) ou entre parenthèses (cf. citation B) 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. 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).

L'alternance prose-vers, comme l'hybridité, n'est pas une spécificité de *El Pasajero*. Une lecture rapide de *Pusilipo* 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 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 *Pusilipo* et qui donne son titre à l'ouvrage configure une fonction différente de la poésie : *Pusilipo*, 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 alors que dans *Pusilipo*, le contexte dans lequel se déroule l'échange laisse un espace plus vaste aux compositions poétiques.

6. Outre les deux citations analysées dans le corps du texte, on trouve trois autres passages qui permettent d'observer ce phénomène dans les *alivios* III et IX (SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.105, 119 & 339).

7. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.531.

8. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.592.

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 comme on peut l'observer dans le tableau ci-après :

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.628).
Compositions poétiques	III à IX	Cf. <i>supra</i> , p.23 et ss et annexe n°1.
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.490) 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	Alivio 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).
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.378).
Littérature religieuse	IV	p.457 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 Mexia	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 : "Mejorale 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.400) ⁹ .
Nouvelle, en tant que récit d'inspiration boccacienne	VII	p.553-567 ; reprise d'un épisode de la nouvelle d'Andreuccio du <i>Décameron</i> . L'essentiel de ces chapitres est consacré à des considérations littéraires.
Préceptive Littéraire	II-III	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 enserme 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.

Ce relevé propose un état des lieux synthétique des différents matériaux littéraires exploités¹⁰ mais vise aussi à montrer comment ceux-ci sont répartis sur l'espace textuel¹¹. Toutefois, il ne permet pas de rendre compte des différents niveaux d'enchâssement¹² que présente *El Pasajero*, lesquels feront l'objet d'une étude plus minutieuse dans la troisième partie de cette étude¹³.

La présence de ces matériaux littéraires variés a pu complexifier la question de l'identification générique de *El Pasajero*. 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

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

10. 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.

11. Un relevé exhaustif, chapitre par chapitre, est intégré en annexe à la fin du présent travail (cf. Annexe n°7, p.349 et ss). Insérer un tel relevé dans le corps de cette étude aurait considérablement nuit à la lisibilité de notre propos.

12. À 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 2, "De l'emprunt à la réécriture : le récit de Juan", p.70 et ss.

13. Sur ce point, cf. *infra*, Troisième partie, chapitre 3, "Les enchâssements et mises en abyme : une autre manifestation de 'l'entre-deux'", p.234 et ss.

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.¹⁴

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 lettre 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 Figueroa.¹⁵

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") 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*. Il semblerait que la recette de cet ouvrage – pour filer la métaphore culinaire – repose précisément sur l'association et l'alternance de différents ingrédients.

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

Les liens du texte figuéroen 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 *Pusilipo* ou

14. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, 2011, p.113.

15. L'analyse avisée du professeur Arellano se poursuit comme suit : "[E]l 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 PELÁEZ, 2005, p.772.

précédemment, *La Constante Amarilis*. C'est 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"¹⁶), 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 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 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 Puerta¹⁷ 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 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*. Dans *El Pasajero* comme dans *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 méritos.¹⁸

Puis, dans les dernières pages du dernier chapitre :

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

16. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.368.

17. PUERTA, 1975; voir *infra*, p.13.

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

por ventura fuere juzgada defetuososa, o molesta, pues estará en mano del lector coger de entre espinas rosas, para deleite y recreo de olfato y vista.¹⁹

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. 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 public²⁰. L'emploi du "yo" reste néanmoins minoritaire dans cet ouvrage où abondent les tours impersonnels (comme "conviene" ou "se siguió de la 3^e persona del singular" 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**²¹ 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 excelentes.²²

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.

L'appartenance générique de *El Pasajero* à la prose didactique semble donc évidente mais il est indispensable de s'interroger sur la possibilité d'un rattachement de cette œuvre à la tradition de la miscellanée qui marque de son sceau *El Pasajero* dès le paratexte où son influence est indiscutablement perceptible.

Présence et influence de la miscellanée dans *El Pasajero*

À la différence d'autres genres comme le dialogue, on ne dispose pas de texte de cadrage générique pour les miscellanées ce qui explique que des chercheurs comme Asunción Rallo²³ ou Jonathan David Bradbury²⁴ en aient proposé des définitions contrastées. Cela étant, des

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

20. Pour comparaison, on observera le prologue de *El Pasajero* et de *Pusílipo*, 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", SUÁREZ DE FIGUEROA, EP, [1617], 2018, p.368) "Desto hará mejor juicio quien con atención leyere" (SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.10).

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

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

23. 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.

24. La thèse de Bradbury porte plus précisément sur *Varias noticias* et *Pusílipo*. Selon lui, et c'est là un

constantes sont observables. Parmi leurs traits définitoires essentiels, on peut signaler l'influence d'Aulu-Gelle et de son œuvre la plus célèbre, *Les Nuits Attiques* qui constitue, on le sait, l'une des principales sources de la *Silva de varia lección* (1540)²⁵, 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 reprises²⁶. 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*²⁷ où Eslava revendique explicitement, dès le titre, sa dette envers l'auteur des *Noctes Atticae*. La référence à la nuit comme moment propice à la réflexion est fréquente dans les œuvres de l'époque comme celle de Faria e Sousa par exemple²⁸. 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 pláticas.²⁹

Après cet excursus, 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. Cet emploi restreint pourrait également expliquer la difficulté à identifier le genre en tant que tel³⁰. 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 todo.³¹

Dans une perspective inverse, la mixité devient *varietas* et donc qualité à rechercher chez Lope de Vega, créateur et défenseur de la *comedia*³² :

point de vue auquel nous souscrivons totalement, *Varias noticias* est une somme de connaissances alors que dans *Pusillipo*, les savoirs sont distillés de manière plus amène. Autrement dit, ces deux œuvres appartiennent au genre des miscellanées mais selon des modalités différentes.

25. GARCÍA JURADO, 2012.

26. 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."

27. 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.

28. MÉNAGER, 2005 et SILVA PEREIRA, 2015.

29. SUÁREZ DE FIGUEROA, EP, [1617], 2018, p.369.

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

31. SUÁREZ DE FIGUEROA, EP, [1617], 2018, p.427.

32. 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

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasífe
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza³³.

Afin de resserrer cette question de la miscellanée autour de la production figuéroène, un retour sur *Varias noticias*, œuvre postérieure à *El Pasajero*, s'impose car l'appartenance générique de celle-ci semble plus aisément identifiable. Dès le titre, le concept de *varietas*, cher aux auteurs de la Renaissance, est convoqué : un parti pris idéologique et esthétique confirmé par le titre donné à chaque section du livre ("variedad"). Déjà dans *El Pasajero* le concept de *varietas* et la nécessité de diversité étaient très présents comme cela apparaît explicitement dans la citation suivante :

Fuera de que también puede causar hastío el exceso de un solo manjar, conviniendo servir varios platos a varios gustos³⁴.

La réitération de "varios" ne saurait être fortuite. Il faut plutôt y voir une volonté de mettre en exergue un concept esthétique cher à l'auteur et à ses contemporains. Ce souci de variété va de pair avec une tendance à l'accumulation caractéristique de bien des écrits de l'époque³⁵. Cette tendance frôle parfois 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* revendique son statut de miscellanée. Qui plus est, dans le prologue de cette œuvre, 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 imaginado³⁶.

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 cosa³⁷.

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*).

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.

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

34. SUÁREZ DE FIGUEROA *EP*, [1617], 2018, p.400.

35. SILVA PEREIRA, 2015.

36. SUÁREZ DE FIGUEROA, *VN* [1621], 2005b, p.14.

37. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.411.

Ces passages 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 iras³⁸.

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 lecture³⁹ à travers l'emploi du vocable "libros" qui constitue un autre écho 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)'⁴⁰.

L'influence de Mexía est également perceptible à la fin du récit de l'aubergiste Juan⁴¹, 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!⁴²

Mais il y a plus encore. La confrontation des titres de ces deux ouvrages de Figueroa laisse entrevoir des ressemblances de construction :

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 plaquer d'emblée *El Pasajero* dans une dimension plus pragmatique, l'orienter vers un faire (voire un

38. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.368.

39. 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.

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

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

42. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.567.

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. Toutefois⁴³ on peut rappeler, 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 grato⁴⁴.

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 J.-C., voit son sémantisme élargi à "une série d'éléments analogues". Le contenu même de *Varias noticias* qui fourmille d'informations sur les Chinois ou sur d'autres peuples⁴⁵, ainsi que sa composition, semblent corroborer cette interprétation. *Varias noticias* mobilise une forme d'exotisme qui témoigne de l'évolution de la miscellanée entre le XVI^e et le XVII^e siècle⁴⁶, un peu sur le modèle des cabinets de curiosités. Cette introduction de données relatives à d'autres peuplades était déjà présente, de façon plus anecdotique, dans *El Pasajero* qui possède également des traits représentatifs 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* dans les allusions aux Chinois et aux Perses :

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 profesan.⁴⁷

Los persas no consentían a sus hijos chismes ni mentiras, instruyéndolos de continuo en ser callados, honestos, y en decir verdad.⁴⁸

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

Mais au-delà de ces ressemblances thématiques, les similitudes se manifestent également dans la façon d'agencer le propos, dans une forme d'écriture commune à Mexía et à Figueroa. Le manque de transition entre certains extraits inscrit ainsi *El Pasajero* dans le prolongement

43. 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 & THOURET, 2009, p.225.

44. ALCALÁ GALÁN, 1996, p.18.

45. 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."

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

47. SUÁREZ DE FIGUEROA EP, [1617], 2018, p.395.

48. SUÁREZ DE FIGUEROA EP, [1617], 2018, p.598.

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"⁴⁹ 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.

L'utilisation de passages empruntés à d'autres auteurs est un autre élément commun aux deux auteurs même si on le verra, chez Figueroa, les emprunts jouissent d'un statut spécifique puisqu'ils viennent parfois alimenter la biographie fictionnelle des personnages. Il n'en est pas moins vrai que le développement consacré par Antonio Castro à l'ouvrage fondateur de Mexía s'avère également éclairant pour la lecture et l'analyse qu'il convient de faire de *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*.⁵⁰

La structuration du propos passe, chez Mexía comme chez Figueroa, par un bref rappel au début de certains chapitres des points abordés dans le chapitre précédent⁵¹. 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.⁵²

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.⁵³

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 :

49. ALCALÁ GALÁN, 1996, p.12.

50. MEXÍA, [1540], 1989, "Introduction critique", p.77.

51. 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.

52. MEXÍA, [1540], 1989, I, 2.

53. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.515.

Sobre tres puntos se ha de fundar este acto: milicia, justicia y provisión.⁵⁴

Au-delà de ces points communs, un aspect par lequel les deux œuvres se différencient considérablement est la teneur éminemment critique de la production figuéroène. En ce sens, la mise en regard des dédicaces des deux œuvres est particulièrement éloquente. Ainsi, l'adresse à la République de Lucques se caractérise-t-elle par un propos sévère :

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.⁵⁵

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.⁵⁶

Dès le paratexte, Figueroa mobilise donc un modèle de gouvernement italien et tend à s'écarter du modèle hispanique dont il déplore certains dysfonctionnements. Ce n'est pas le modèle hispanique tel qu'il existait sous Charles Quint qui est repoussé mais bien l'évolution négative de ce modèle. Au-delà de la prégnance des modèles littéraires, le texte figuéroen, de toute évidence, s'inscrit dans une perspective nettement plus 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*.

Si l'influence du genre miscellanée est indéniable tant au niveau de l'écriture que des thématiques, on ne saurait négliger l'étude des liens qu'entretient *El Pasajero* avec le genre dialogué.

Du dialogue dans *El Pasajero*

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, 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, certains passages sont plus aisément 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'amour⁵⁷.

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 : l'ouvrage d'Espinosa y Santayana (G. DROUY, 1578). Jacqueline Ferreras rappelle à ce propos, 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 interlocutores.⁵⁸

54. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.509.

55. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.367.

56. MEXÍA, [1540], 1989, p.165.

57. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.490 et ss.

58. FERRERAS, 2011, p.82.

La deuxième partie de cette citation coïncide avec le modèle du genre dialogué mis en œuvre dans *El Pasajero*. En effet, 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 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 eux⁵⁹. 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 introduction⁶⁰, 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 dialogue⁶¹, sans oublier que le 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 est clairement inégalitaire, y compris sur le plan social. Le Docteur, le Maître et Don Luis représentent chacun une branche des activités de la noblesse – le *letrado*, l'homme d'Église, le militaire – alors qu'Isidro est orfèvre. Il aspire à devenir noble et compte en partie sur son séjour en Italie pour atteindre son but⁶². L'inégalité de l'interlocution, dans *El Pasajero*, tient également au fait que l'ensemble des taxèmes⁶³ 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. Ce savoir encyclopédique – tiré des lectures et de l'expérience – constituait une qualité que les théoriciens de la rhétorique considéraient comme

59. 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*.

60. Cf. *supra*, p.11.

61. Selon M^{re} 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 aquellos apoyan o determinan la acción que los desarrolla. Palomo cita el ejemplo de las historias de *El Bandido* 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.

62. Suárez de Figueroa ne reprendra pas la même configuration dans *Pusilipo* où tous les locuteurs font partie de la noblesse.

63. 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.

indispensable pour tout bon orateur⁶⁴, 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 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"⁶⁵. 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 à 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 a fait lui-même l'expérience. Les confessions auxquelles se livre le *letrado* sur ses amours malheureuses en Andalousie⁶⁶ lui confèrent une légitimité pour s'exprimer sur cette 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 tengo.⁶⁷

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. Il se voit confiné dans son rôle de récepteur et ne jouera pas de rôle moteur dans l'échange.

64. 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."

65. 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.

66. Le personnage du Docteur développe cette thématique amoureuse dans l'*alivio* VIII ; SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.569 et ss.

67. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.491.

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 également 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 obras.⁶⁸

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.

Dans *El Pasajero*, c'est le poids de la tradition du dialogue cicéronien qui est la aisément perceptible puisque :

Dans le second [c'est-à-dire dans le dialogue cicéronien en opposition avec le dialogue lucienescque], l'auteur appelle son destinataire à adopter les valeurs, qu'il cautionne explicitement, en désignant par exemple l'un des personnages comme son porte-parole⁶⁹.

Affirmer que Figueroa reprend servilement une tradition littéraire serait erroné ; il serait plus pertinent de dire qu'il s'approprie cette tradition en s'en émancipant quelque peu dans la mesure où il adapte cette tradition.

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 mais il va sans dire que les thématiques courtoises, amoureuse ou encore militaire font partie des questions amplement traitées au xvi^e siècle. 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 d'un auteur comme Arce de Otálora⁷⁰, chez qui cette caractéristique apparaissait déjà en germe.

On signalera également 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.

68. FERRERAS, 1988, p.284.

69. PERONA, 2009, voir URL <http://panurge.org/spip.php?article353>.

70. En ce sens, le titre de la communication prononcée par Fabrice Quero au colloque qui s'est tenu à l'Institut Cervantes à Bordeaux (11 et 12 mai 2017) est on ne peut plus éloquent : *Savoirs miscellanés et régime dialogué dans les Coloquios de Palatino y Pinciano de Juan de Arce de Otálora*.

[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 autor.⁷¹

La confrontation entre un ouvrage tel que *Diálogo en alabanzas de Valladolid* et *El Pasajero*, est en ce sens très éclairante. 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. Même si les locuteurs partent s'installer en l'Italie et que ses louanges sont chantées de manière réitérée, celle-ci n'est pas pour autant la seule question abordée, puisque 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, les auteurs de dialogues des XVI^e et XVII^e siècles s'y référaient dans le titre et/ou dans le prologue. Comparons la prose figueroène 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*. 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 enemigo.⁷²

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 suya en las venideras **conversaciones**, ya fuese **discurriendo**, ya **preguntando**.⁷³

Toutefois, l'interaction revient de façon lancinante dans ce bref extrait puisque cette *praeparatio* renferme de multiples mentions à l'interlocution. Les termes "pláticas" et "conversaciones"⁷⁴ de même que l'expression "soltarse de la lengua" ou encore "discurriendo" et "preguntando" se voient complétés, quelques lignes plus bas, par une troisième forme gérondiver "solicitando" qui dit le questionnement. 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 *Pusilipo* 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 comme le

71. FERRERAS, 2011, p.82.

72. [ANÓN.], *V. de T.*, [1557], 1986, p.88-89.

73. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.369.

74. 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".

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 sociable⁷⁵?

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 utilísimas.⁷⁶

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*⁷⁷. 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, on ne saurait pour autant nier que *El Pasajero* est un dialogue et en tant que tel, il a vocation à accueillir en son sein d'autres matériaux littéraires.

L'ensemble des éléments qui viennent d'être étudiés révèlent donc que *El Pasajero* est un dialogue qui mobilise, conformément aux canons esthétiques de l'époque, des thématiques et des formes très différentes. Si l'œuvre présente des caractéristiques qui relèvent de genres différents (prose didactique, miscellanées, dialogue), *El Pasajero* n'en est pas moins un dialogue *sui generis*. Face au cas figuéroen, l'on peut légitimement parler de "genre 'de travers'⁷⁸", dans la mesure où la transgénéricité vient alimenter la création littéraire. Cette analyse se propose 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. 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.

75. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.423 ; dans cet extrait, le Docteur semble néanmoins remettre en question la validité du précepte aristotélicien.

76. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.14.

77. GÓMEZ, 1993, p.75.

78. MONCOND'HUY & SCEPI, 2007.

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. À titre d'exemples, on citera *El Scholástico*, *El Crotalón*, *El Cortesano*, *El Galateo español* ou encore *El héroe*, *El Discreto* et *El Crítico* dans une liste qui ne prétend nullement à l'exhaustivité.

El Cortesano et *El Galateo español* se distinguent des autres œuvres citées en exemple car 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 figueroène 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 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 à confirmer une telle interprétation puisque, rappelons-le, là où l'article indéfini "extrait, d'un Ensemble"⁷⁹ donné, un élément qui est ainsi isolé, individualisé, le recours à l'article défini nous situe "d'emblée au stade de l'unique"⁸⁰. Ce premier champ interprétatif selon lequel Figueroa 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'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. 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. Les preuves les plus manifestes de la 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. 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 Figueroa, tout porte à croire que le syntagme titulaire n'entretient que des 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

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

80. CAMPRUBI, 2001, p.12.

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, volvíose tigre;
ya gime blanda, cuando elijo Loto.
Amor, pues fulminaste igual Tífeo,
la nave Desengaño no peligre:
tu **pasajero** soy; sé mi piloto.⁸¹

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 bajíos.⁸²

Inversement, 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 énoncé⁸³. Le texte semble par conséquent doté de protagonisme ou tout au moins d'une capacité à agir. 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.

Dans la réflexion qui nous occupe, 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, s'avère particulièrement éclairante. 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, *Pusilipo*. 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 titu-

81. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.594.

82. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.628.

83. SAUVÉ, 1997, p.84.

lares 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 transparait à travers *El Pasajero* ; ce type d'informations 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*⁸⁴.

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 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.⁸⁵

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 (...).⁸⁶

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

84. GARCÍA HERNÁNDEZ, 2006, p.223.

85. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.406.

86. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.452.

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 Roma.⁸⁷

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 "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 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 acidentés del tiempo, habrán cobrado nueva forma y ser.⁸⁸

Par cette réplique, le Maître anticipe sur son expérience italienne. De plus, l'homme d'*Église* 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 describir 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 oídos tratar de su disposición y partes, porque sirva de consuelo al dolor que forja en mi pecho la ausencia.⁸⁹

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 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* :

87. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.380.

88. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.380.

89. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.383.

(...) 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 todos.⁹⁰

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 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 (...).⁹¹

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**.⁹²

Citation n° 2 : *Silva de varia lección* (Mexía)

Y por tanto no digamos mas de ellos y **pasemos a otro propósito**.⁹³

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 définitoires 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.⁹⁴

90. Mexía, [1540], 1989, p.161.

91. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.408.

92. Mexía, [1540], 1989, p.329.

93. Mexía, [1540], 1989, Cuarta parte, Capítulo X.

94. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.637.

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.⁹⁵

Compte tenu du caractère assez répandu de l'expression *pasar adelante*, il n'est pas non plus surprenant de la retrouver dans d'autres œuvres de Figueroa comme *Pusilipo* :

Citation n°5 : *Pusilipo* (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.⁹⁶

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 *Pusilipo* à travers l'expression "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 súbditos.⁹⁷

Citation n°2 : *alivio* VIII

DON LUIS. (...) Mas **pasad** adelante; que no es razón interrumpiros.⁹⁸

95. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.540.

96. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil*, [1629], 2005a, p.153.

97. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.435.

98. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.577.

Citation n°3 : *alivio X*

MAESTRO. (...) Mas **pasad** adelante; que es gustosísima la materia que tenéis entre manos, por tratar de costumbres y públicas acciones.⁹⁹

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 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.¹⁰⁰

Bien será tocar **de paso** alguna cosa perteneciente al gobierno del cuerpo, individuo tan caro.¹⁰¹

Ofréceseme, **de camino**, una advertencia que proponer contra la corriente común de caballería, que es profesar libertad de ánimo en decir su parecer.¹⁰²

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.

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 le sous-titre de l’ouvrage. 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 accorder une place nettement plus considérable aux compositions versifiées dont le nombre passe quasiment du simple au double...¹⁰³, 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 divertissement¹⁰⁴. Cette notion apparaissait du reste déjà dans *El Pasajero* dans l’introduction mais où elle était davantage associée au repos qu’à l’échange¹⁰⁵.

99. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.629.

100. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.429.

101. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.602.

102. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.612.

103. AYALA, 1985, 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.”

104. LASPÉRAS, 1987, p.66 : “En Espagne, de la fin du XV^e au milieu du XVI^e, le public de lecteurs espagnols fut avant tout nourri de la truculence des *Facéties* du Pogge et du *Décaméron*. À partir de la seconde moitié du XVI^e, 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.”

105. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.369.

L'intuition qui consiste à voir dans le vocable *pasajero* une 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 "prático" 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 nuevo¹⁰⁶.

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 Bénaben¹⁰⁷, 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 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 positions¹⁰⁸. 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 deo 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.¹⁰⁹

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 *cresco*, *crescere*, dans la seconde acception qu'en propose Manuel de Valbuena dans son *Diccionario universal latino-español*¹¹⁰ signifie "Engrandecerse, ascender,

106. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.387.

107. BÉNABEN, 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".

108. On reviendra d'ailleurs sur cette question dans la troisième partie de la présente étude. Cf. *infra*, Troisième partie, chapitre 3, "El Pasajero : une œuvre littéraire de l'entre-deux", "Le passage vers de nouvelles formules littéraires", p.239 et ss.

109. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.443-444.

110. VALBUENA, 1822, p.199, URL <https://books.google.fr/books?id=L6xFAQAAMAAJ> ; consulté le 13 octobre 2020.

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" rejaillit 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. Le Gaffiot offre un éclairage intéressant 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 des écrits du Piémontais Giovanni Botero¹¹¹. 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*¹¹² de Rojas ou encore chez Collazos¹¹³.

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**?¹¹⁴

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 nationales¹¹⁵ et au dépeuplement du pays. Le Maître se plaint ouvertement de cet état de fait dans l'*alivio* I. À la suite d'un commentaire d'Isidro sur le nombre important d'Espagnols qui vivent à l'étranger, il s'exclame :

111. 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."

112. MALPARTIDA TIRADO, 2005, n. 68 p.122-123 : "J.B Avalu 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."

113. 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.

114. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.470.

115. 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." SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.378.

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 ésos, 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 respeto.¹¹⁶

Pour sortir l'Espagne de l'impasse, certaines mesures spécifiques ou techniques sont prodiguées dans *El Pasajero*¹¹⁷ 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'époque¹¹⁸. 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**.¹¹⁹

La convergence des problématiques et des perspectives entre l'œuvre de Figueroa et les mémoires des *arbitristas* est aisément observable. Ces écrits sont, à l'instar de bien des dialogues du xvi^e siècle, 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 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 en concomitance dans la définition qu'en propose Covarrubias :

ADVERTIR Del verbo Latino, advertere, ad aliquem locum vertere: volverse hazia algun lugar: transfiere 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 da.¹²⁰

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-titre¹²¹. Il est intéressant que dans les deux cas, ce soient les personnages qui reçoivent les

116. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.389.

117. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.426 : "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 estranjerios, que, codiciosos sobremanera, 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."

118. GONZÁLEZ RAMÍREZ, 2010b.

119. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.413.

120. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.71.

121. C'est particulièrement vrai dans le cas de la pensée aristotélécienne dont l'influence dans l'idéologie figuéroène (et du Siècle d'Or) a été démontrée en bien des occasions par la communauté scientifique notamment par Isabel López Bascuñana 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.

savoirs et qui sont consacrés dans un statut de réceptacles des connaissances, qui prononcent de tels énoncés. De plus, cette utilisation commune du terme “advertencia” est probablement intentionnelle : on le 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.

Ce jeu – voire ce ‘passage’ – est en partie assuré par la répétition de “advertencia” qui est un terme essentiel présent dans le titre et 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 cosa.¹²²

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. Le tableau suivant ne recense cependant que les occurrences qui font l’objet d’un commentaire dans la suite de notre raisonnement :

Alivios		Citations	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.387)	Don Luis
2	I	ISIDRO. No es pequeña felicidad ésa; que produce penalidad proceder de contino con advertencias . (p.389)	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.397)	Docteur
4	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.414)	Docteur
5	II	DON LUIS. Dios os consuele en vuestras melancolías. Vuelto me habéis el alma al cuerpo. Inviolable ley será para mí tan próspera advertencia . (p.419)	Don Luis
6	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.444)	Docteur
7	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.467)	Maître

122. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.647.

8	VI	Aprovéchome de sus advertencias cuanto a la brevedad desta vida, y quanto a enfrenar deseos, no excluyo sus consejos saludables. (p.548)	Docteur (ermite)
9	VII	Riose de mis advertencias , diciendo: —¿No digo yo que aún no ha perdido las mañas? (p.567)	Docteur (Juan)
10	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.591-592)	Isidro
11	IX	Ofréceseme, de camino, una advertencia que proponer contra la corriente común de caballería, que es profesar libertad de ánimo en decir su parecer. (p.612)	Docteur
12	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.643)	Docteur
13	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.647)	Docteur

L'ensemble des passages recensés 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.¹²³

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 cascade¹²⁴. 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 "avertir" ("ADVERTIR Del verbo Latino, *advertere*, *ad aliquem locum vertere* : volverse hacia algun lugar").

123. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.548.

124. Sur l'utilisation massive des mises en abyme dans *El Pasajero*, cf. *infra*, Troisième partie, chapitre 3, "Les enchâssements et mises en abyme : une autre manifestation de l'entre-deux", p.234 et ss.

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.

CHAPITRE 2

UNE TRANSTEXUALITÉ ASSUMÉE : CITATIONS, IMITATION ET RÉÉCRITURE CHEZ FIGUEROA

Le titre d'un récent travail de Flavia Gherardi consacré à *Pusilipo* "Anteponer la imitación a la lección"¹ 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 sources² 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 Renaissance³. Ainsi, à titre d'exemple, une œuvre comme les *Coloquios de Palatino y Pinciano*, offre-t-elle notamment une réécriture de Plutarque⁴. 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"⁵. En ce sens, il convient d'opérer, avec Gérard Genette⁶, une distinction entre imitation et citation⁷, 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 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:

1. GHERARDI, 2012.
2. BRADBURY, 2016.
3. Sur ce point, cf. CODOÑER, 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."
4. OCASAR ARIZA, 2014, p.382.
5. GENETTE, 2003, p.131 : "La distinction entre *fiction* et *diction*, que j'ai proposée voici quelques années, suggérerait 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."
6. 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.
7. Les auteurs de l'époque ne faisaient probablement pas cette distinction étant donné que la législation sur les droits d'auteur n'existait pas encore et que le concept même restait encore flou.

*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*⁸. 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'.⁹

Il ne s'agit là que de l'un des multiples exemples de citations que comporte le texte figuéroen. 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 œuvres¹⁰. Notre intérêt se portera donc plutôt sur les manifestations implicites de la transtextualité¹¹. 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 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.

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.

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 frappante mais pas inédite. 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 symptomatique. Le vocable "conversación" traverse le texte de *El Pasajero* puisqu'il n'y a pas un seul chapitre dans lequel

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

9. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.378.

10. 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. À titre d'exemple, on citera l'évocation d'Homère que Figueroa cite lui aussi : "Alcíbiades exclamó contra un maestro que carecía de las Iliadas de Homero, afirmando no podía saber ni enseñar bien quien las soltaba de la mano" ; cf. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.418. Dans *El Pasajero*, on dénombre cinq références à l'auteur grec. Sur l'utilisation d'Homère dans deux dialogues du XVI^e siècle, cf. QUERO, 2015.

11. Le lecteur trouvera néanmoins en annexe un tableau faisant état des autorités citées dans *El Pasajero*. Cf. Annexe n°5, p.341-345. 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.343.

il n'apparaisse pas¹². La présence de ce terme est nettement plus massive dans *El Pasajero* que dans *Pusílipo*¹³ 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 sait¹⁴, 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 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 antes¹⁵.

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 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?¹⁶

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 soulignés permettent de distinguer les modifications minimales apportées au texte d'origine :

12. Cf. *infra*, "Annexe n°2 : Citations dans *El Pasajero* où figure le terme *conversación*", p.260-263.

13. 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.264-265.

14. 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, 1985, p.2-3.

15. LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.93.

16. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.418.

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**¹⁷.

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 Imprinta Real de Madrid avant d'être rééditée en 1616 au même endroit¹⁸. 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, sino el arte para los instrumentos: esto es, creyendo no sirva la hacienda para ayuda del vivir, sino el vivir para aumentar la hacienda**.¹⁹

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 répandue²⁰, 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 :

17. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.635.

18. 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.

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

20. 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.

El Pasajero, alivio II :

Según me acuerdo haber dicho en otra **conversación**, las traducciones, para ser acertadas, conviene se transforme el traductor (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 temerarios²¹.

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 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 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.²²

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 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

21. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.414-415.

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

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 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 añadido.²³

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 atendiérase 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 conceto²⁴.

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 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* transparaît 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 conversación.²⁵

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.

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

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

25. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.236.

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 ("advertir"). 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"²⁶. 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 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"²⁷. À noter que Figueroa développe un jeu de reprise lexicale similaire dans l'introduction de *Pusílipo* (1629) où l'expression "a la vida humana utilísimas" entre immanquablement 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 propria, 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.²⁸

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 brevedad.²⁹

Pues en nada viene a ser inferior su distrito, si se debe dar crédito a **relaciones**.³⁰

26. BÉNABEN, 2002, p.35.

27. BÉNABEN, 2002, p.201.

28. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.14.

29. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.380.

30. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.383.

Veis cuán importante me es llevar adelante **esta relación** para quedar enterado de lo que ignoro, y quereisme contrastar semejante ventura.³¹

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 interrumpido.³²

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 *Relaciones 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 accidentes 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 corazón.³³

Cette intervention est retranscrite dans son intégralité car elle est éclairante à bien des égards pour notre propos. Au-delà de connotations juridiques évidentes, on peut probablement voir dans l'emploi du vocable "relator", une allusion au statut de *letrado* du Docteur. Son utilisation est également remarquable dans la mesure où elle permet d'instaurer une autre filiation avec l'œuvre de Botero. Dans le dictionnaire de Covarrubias, "relator" est placé dans la même entrée que "relación", ce qui tend à mettre en évidence la proximité sémantique entre ces deux substantifs :

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 partes.³⁴

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.

31. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.383.

32. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.387.

33. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.380.

34. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.6v.

L'usage du vocable "relación" ne se limite néanmoins pas aux seules références à l'œuvre de Botero. Le texte figuéroen 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 commodité³⁵, 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 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. 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 de Figueroa. 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 Boccace³⁶. 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 figuéroen. 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'Or³⁷. 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 démontrer³⁸ :

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 olvido³⁹.

Citation n°2 (*Alivio* IV) :

DOCTOR. Paréceme haber entendido en lo último de **la relación** pasada habiades ya comenzado el grande y apostólico ministerio de predicador.⁴⁰

35. 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.

36. 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."

37. CHEVALIER, 1981.

38. JOLY, 1986, p.371 et ss.

39. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.444.

40. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.457.

Citation n°3 (Alivio VI) :

DOCTOR. (...) Fue refocilado con el suplemento de otro cuartillo, sin el que en llegando recibió su cuerpo, si fue verdadera **la relación** del mesonero.⁴¹

Citation n°4 (Alivio VII) :

DOCTOR. Con esto puso fin a su plática el ventero, dejándome atónito con la diversidad de **su relación**.⁴²

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. La priorité est donnée à la qualité esthétique et non pas éthique de son récit. Le récit de Juan se distingue donc de celui de l'ermite qui le précède immédiatement dans l'espace textuel. Le Docteur exprime un jugement sur le choix de vie de l'anachorète, choix de vie auquel il ne souscrit pas ; le comportement de Juan est certes décrié mais l'appréciation concerne avant tout le récit, pas son contenu. 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*⁴³.

À 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*⁴⁴ 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.

41. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.539.

42. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.567.

43. 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".

44. À un degré moindre, le terme de *plática* remplit d'ailleurs une fonction analogue : "Mas habiendo mi madre (como mujer, dulce medianera de los mayores disgustos) reduciéndole suavemente al primer estado de serenidad y contento, se reconcilió conmigo, y, tras haberme hablado con ternera, me hizo la siguiente plática", SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.448.

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 figuéroen repose sur la mobilisation de sources variées. 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 composition 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 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*, dans *Hechos* de don García Hurtado de Mendoza⁴⁵. 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 Italie⁴⁶. 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 Púsílipo, 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 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*. 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 Porqueras Mayo, le "al lector", que l'on trouvait fréquemment dans la littérature espagnole⁴⁷, constituait aussi

45. SUÁREZ DE FIGUEROA, *H de DG*, [1613], 2006. p.76.

46. SUÁREZ DE FIGUEROA, *VN* [1621], 2005b, p.469.

47. 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

une pratique très courante dans les lettres italiennes⁴⁸. Comme l'ont montré certains membres de la communauté scientifique⁴⁹, l'auteur a mobilisé de multiples sources italiennes : celles-ci traversent l'espace textuel. Outre Botero dont il a été déjà question, El Pasajero porte la marque d'auteurs comme Minturno, Panigarola, Marini, Boccace, Leone Hebreo et Castiglione ou encore Garzoni. Giovio fait également partie des sources possibles pour le développement consacré aux Turcs dans l'*alivio V*.

Parmi tous les hypotextes italiens mis à profit dans le texte figueroen, 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 loin⁵⁰. 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 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 Décaméron 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 originale⁵¹.

Après ces quelques considérations générales sur la composition, 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 ces descriptions sont tirées, *Relations universelles*. Précisons 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'État :

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 romanos.⁵²

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)."

48. 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".

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

50. Sur ce point, cf. *infra*, Première partie, chapitre 3, "Lecteur et auteur implicites de *El Pasajero*", p.84 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.

51. Cf. *infra*, Première partie, chapitre 2, "De l'emprunt à la réécriture : le récit de Juan", p.70 et ss.

52. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.390.

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 Panigarola⁵³. Or, le personnage du Docteur, dans ce même *alivio*, se réfère explicitement aux différents livres qui ont été écrits sur le sujet :

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 piélagos profundo.⁵⁴

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"⁵⁵ 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* lopesque⁵⁶. 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 Garzoni⁵⁷ 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 critiqués⁵⁸ :

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 comunes y trilladas, que todas lo son, por andar en tantas manos, y en lenguas de quien no los entendiera en latín.⁵⁹

Les mécanismes d'insertion des extraits diffèrent selon que les textes soient empruntés à Botero ou à Garzoni et Panigarola. 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

53. BOKOBZA KAHAN, 2004.

54. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.458.

55. BOKOBZA KAHAN, 2004.

56. 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 3, "Entre théorie et praxis littéraires", p.81 et ss.

57. 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.

58. CERDAN, 1987, p.79-80.

59. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.463.

misés en évidence jusqu'ici. La ressemblance entre les écrits figuéroens et ceux de Marini n'avait pas échappé à María Ángeles Arce qui écrivait dans sa thèse :

(...) 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 italiano.⁶⁰

Le texte figuéroen ne rend pas compte explicitement de la paternité du sonnet inclus dans l'*alivio* VI. Celui-ci est introduit ci-dessous, précédé des quelques lignes qui justifient son insertion :

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 ojos.⁶¹

Le lecteur voudra bien pardonner l'insertion *in extenso* de cet extrait qui vise à permettre une meilleure appréhension du mécanisme mis en œuvre dans ce passage. On peut 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 fin, l'élément qui permet la reconnaissance du poème de Marini⁶². La réaction enthousiaste de Don Luis après la déclamation du sonnet, redondante en quelque sorte, confirme cette interprétation. En effet, dans cet extrait, l'accent est mis sur la qualité de la conclusion du sonnet ; or, cette conclusion 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

60. ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.757.

61. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.529.

62. 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 sembiante,/ che già sciolt'era in acqua in acqua sciolse." ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.735.

afectos, las pasiones. Es singular la distribución del fin en ambos, con que **la conclusión** viene a ser preciosa.⁶³

Il n'est peut-être pas excessif de voir dans ces louanges 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 chercheurs⁶⁴. Cette double influence mariniste et gongorienne est logique car les œuvres de ces deux poètes présentaient de nombreuses similitudes⁶⁵. 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 la seconde grande controverse littéraire de l'époque autour du gongorisme⁶⁶. Une fois de plus, le texte semble rejeter Lope en se prononçant en faveur de Góngora (cf. "felicísimo parto"). Pourtant, 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 Góngora⁶⁷ :

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 declararlos.⁶⁸

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

63. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.529.

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

65. 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.

66. 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. VAÍLLO, 1993.

67. 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.

68. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.415-416.

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.

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 *Décaméron*. La mention des noms de certains personnages du *Décaméron*, 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.

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

De l'emprunt à la réécriture : le récit de Juan

La narration de l'aubergiste constitue un véritable palimpseste où un épisode d'une nouvelle de Boccace donne lieu à une narration beaucoup plus étendue. Celle-ci rend compte des aventures d'un personnage dont les propos sont rapportés par le Docteur au cours du récit de son parcours personnel⁶⁹. Ce récit se décompose en divers épisodes dont le schéma est inséré ci-après⁷⁰ en vue de faciliter la compréhension du lecteur.

	Pages	Aires géographiques traversées	Principaux éléments narratifs
Étape n°1	p.553-554	Gênes	Rencontre Doña Petronila et embarque en sa compagnie sur un navire avant d'être abandonné par le capitaine.
Étape n°2	p.554-557	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.
Étape n°3	p.557	Sur la route de Marseille	Rencontre un évêque qui lui échange une bague qu'il avait volée.
Étape n°4	p.557-558	Marseille	Embarque pour Barcelone puis retourne en Castille.

69. 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 3, "Personnages doubles et doubles des personnages", "L'*alivio* VII, un chapitre au statut particulier", p.164-165.

70. 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.271.

Étape n°5	p.558-564	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.
Étape n°6	p.564-565	Grenade	Ouvre une auberge qu'il perd à cause de ses impairs.
Étape n°7	p.565-567	Sur le "camino real" entre Jaén et Grenade	Nouvelle auberge, celle des retrouvailles.

Les éléments qui s'apparentent le plus au conte de Boccace concernent essentiellement la fin de la deuxième partie du récit de Juan. Toutefois, on peut trouver une réminiscence du récit boccacien dès la première étape et voir dans la rencontre avec Doña Petronila 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 pré-noms 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. La Peronella du *Décameron* a également 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 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). Une rapide comparaison entre l'hypotexte boccacien et la version figuéroène laisse apparaître des similitudes de caractérisation. 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 vide.⁷¹

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 que Juan fait de Doña Petronila. Pourtant, le prénom de la jeune femme aurait pu constituer un indice positif car Sainte Pétronille est la sainte des voyageurs et des pèlerins⁷². Qui plus est, son prénom, selon une étymologie erronée⁷³, est censé dériver du latin *Petrus*. Cette étymologie fautive la rattache donc 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

71. Le texte original est disponible sur URL <https://books.google.fr/> ; consulté le 5 septembre 2017. Pour la traduction française de l'extrait, cf. BOCCACE, [1350-1354], 2006, p.141.
72. URL <http://preguntasantoral.blogia.com/2011/072601-para-los-melancolicos-santa-petronila.php> ; consulté le 3 août 2011.
73. 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."

Dios es Cristo⁷⁴, llena de autoridad y rumbo⁷⁵, une configuration aux antipodes de celle de la vierge martyre et de la Peronella di Arco de *La Caccia di Diana*⁷⁶ mentionnée plus haut. À travers la figure de Doña Petronila, le texte figuéroen semble convoquer, par un double processus de "travestissement burlesque"⁷⁷, un double hypotexte boccacien⁷⁸. L'agitation créée par la présence de Doña Petronila à Naples induit 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 d'Andreuccio est une Naples interlope. De la même manière, Gênes, lieu de la rencontre entre Juan et Doña Petronila, peut inviter à une certaine prudence à l'égard du personnage féminin. Dans la littérature espagnole de l'époque, comme on le sait, Gênes est une ville qui jouit d'une piètre réputation dont Figueroa se fait l'écho dans *El Pasajero*. Certains choix lexicaux induisent également le manque de fiabilité de Doña Petronila. Outre le cas déjà abordé de "alboroto", on décèle 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. 8.⁷⁹

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 cinquante florins d'or. (...) Andreuccio commet une première erreur : "il s'avisa que cette dame avait dû s'éprendre de lui, comme s'il n'y avait eu à Naples aucun autre beau garçon"⁸⁰.

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 Toulon⁸¹. 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

74. Cf. note 58 p.480 de l'édition annotée par Isabel López Bascuñana : "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, p.480. 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.

75. SUÁREZ DE FIGUEROA, EP, [1617], 2018, p.553.

76. Sur l'onomastique chez Boccace, voir GUÉRIN, 2011, p.16.

77. GENETTE, 1982, p.64 et ss.

78. 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.

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

80. STELLA, 2007.

81. 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."

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 :

Arrimeme a cierto cajón que parecía de platero, y mientras, tiritando, estaba atendiendo a la consideración de mi desdicha, sin decir '¡agua va!'⁸², 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 (...).⁸³

Ce nouveau déboire du "ventero militar" – ainsi que le nomme le Docteur dans son récit – peut être interprété comme une variante d'un incident relaté par Boccace au cours duquel Andreuccio, sur un faux pas, tombe dans les commodités⁸⁴. 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 un écho – bien que moins évidente – dans l'allusion au tas de raisin noir dans lequel Juan s'endort. 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 cabeza.⁸⁵

Il est tentant d'établir un parallèle entre l'emploi dans le texte d'origine de "ma 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. Ceux-ci se trouvent couverts de substances poisseuses, ce qui leur donne une apparence ridicule.

Ces éléments, bien que secondaires et assez infimes, sont trop nombreux dans le récit des péripéties du soldat pour n'être que fortuits. Toutefois, malgré d'indéniables ressemblances entre *El Pasajero* et l'hypotexte boccacien, le texte figuéroen revêt aussi un ensemble de caractéristiques qui lui permettent de se distinguer du texte originel en mobilisant notamment une série de références hispaniques.

82. La note introduite par Isabel López Bascañana au sujet de l'expression "¡agua va!" apporte un éclairage 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 pasan por la calle, que se arroja por las ventanas o canalones alguna agua o inmundicia (Autoridades)." Elle précise également que d'après Deleito y Piñuela, cette pratique ne fut abandonnée qu'en 1639 ; au moment de la rédaction de *El Pasajero*, elle faisait donc encore partie des usages courants.

83. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.554.

84. Cf. BOCCACE, [1350-1354], 2006, p.148, pour le texte en français. 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 sconta dal travicello sopra il quale era ; per la qual cosa capolevando questa tavola con lui insieme se n'andò quindi giusto: e di tanto l'amò l'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 URL <https://books.google.fr/> ; consulté le 5 septembre 2017.

85. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.557.

Une réalité référentielle aux accents hispaniques

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 sur des territoires italiens et français (Gênes, Toulon, Marseille), la plus grande partie du récit a pour cadre des terres espagnoles. Le récit de Juan a pour décor quelques lieux emblématiques du Madrid du Siècle d'Or : la Porte d'Alcalá, le "paseo del Prado" et "San Jerónimo"⁸⁶ mais aussi le "monasterio de doña María de Aragón"⁸⁷ ou encore "el petril de San Felipe". Ces hauts lieux de la sociabilité et du vice contribuent également au processus d'hispanisation du récit, en convoquant la figure du picaresque. Qui plus est, le récit de ses aventures est jalonné de références à une réalité hispanique comme la *leva*⁸⁸ ou les *veinticuatro*⁸⁹. Le cadre de la toute première rencontre entre Juan et Docteur participe également de l'hispanisation du chronotope ; en effet, elle remonte à l'époque où les troupes espagnoles occupaient le Piémont⁹⁰. 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 1595⁹¹. Les références spatio-temporelles introduites par Juan, 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 *Décaméron* qui a été rapidement évoqué plus haut, celui de Peronella qui propose une "napolitainisation"⁹² d'un conte de *L'Âne d'Or* d'Apulée⁹³. Autrement dit, au-delà de la parenté des événements et des personnages mis en scène, la transtextualité d'inspiration boccacienne se manifeste aussi dans les stratégies d'écriture mises en œuvre. De façon tout à fait logique chez Figueroa, l'italianisation devient hispanisation. De plus, là où Boccace restreignait l'adaptation au 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 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 original.

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. Étymologiquement, Fernández, faut-il le rappeler, signifie *hijo de Fernando* ; de fait,

86. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.558.

87. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.564.

88. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.557.

89. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.566 : "(...) 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."

90. 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. Sur ce point, cf. WICKERSHAM CRAWFORD, 1917, p.14.

91. 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.

92. 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 "napolitainisant" la nouvelle, va jusqu'à la situer dans un quartier bien particulier de la ville", GUÉRIN, 2011, p.15-16.

93. 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*. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.534 : "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 SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.539 : "Fuéronse, y yo como un ave partí a visitar mi Apuleyo."

par le choix de ce patronyme, le personnage s'enracine dans une généalogie perçue comme hispanique. Il est remarquable que son identité complète ne soit dévoilée qu'au détour d'un extrait⁹⁴ 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. 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. L'onomastique tendrait à rattacher d'emblée l'aubergiste Juan à la figure de *Juan el bobo*, équivalent hispanique du *zani* italien⁹⁵. 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 :

Juan Fernández: Un cualquiera. Como Juan Pérez y otros por el estilo. También se caracteriza por ser el tipo de campesino bonachón.⁹⁶

Le Juan Fernández de Figueroa réunit indéniablement certaines de ces caractéristiques et 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.⁹⁷

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 Quichotte. 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. Il ne faut en effet pas négliger l'impact de 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 folklórico.⁹⁸

Comment cette récupération du substrat folklorique espagnol se manifeste-t-elle 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.

94. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.563.

95. 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.

96. ALONSO HERNÁNDEZ & HUERTA CALVO, 2000, p.162 et 258.

97. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.557.

98. SALÁZAR RINCÓN, 1995-1997, p.85.

Le personnage de Juan : intertexte folklorique et intertexte picaresque

Dans le développement à suivre, il va être montré comment le personnage de Juan s'inscrit dans une tradition folklorique de représentation des aubergistes dans la littérature de l'époque. Cette caractérisation très codifiée est perceptible également dans le traitement qui est fait de l'entourage de Juan. 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.

L'inscription dans la tradition folklorique passe notamment par la double mention qui est faite, dans l'*alivio* VII, à la Sierra Morena, chaîne de montagne que l'on retrouve dans bien des textes aurisécularisés⁹⁹ du *Quichotte* à *Vida de don Gregorio Guadaña* (1644)¹⁰⁰ de Antonio Enriquez Gómez. 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.¹⁰¹

Or, la proximité est 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 sestar de allí dos leguas.¹⁰²

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. (...) No hay cosa que más desee como topar en Sierra Morena una sarta destes pícaros, dirigidos al marítimo servicio de su Majestad.¹⁰³

Les références à la Sierra Morena encadrent textuellement le récit de Juan et l'ancrent 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. 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 de Juan que le Docteur n'hésite pas à qualifier de "tozuelo" et à sa gestuelle, un portrait éloigné de celui du parfait gentilhomme :

99. CHEVALIER, 1975, p.245.

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

101. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.547.

102. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.551.

103. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.567-568.

Enderezó poco a poco los bastos miembros, descubriendo del velloso pechazo hasta el ombligo.¹⁰⁴

Certains de ces traits peuvent parfois se teinter d'une pointe de cervantisme. Ne peut-on pas voir 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 asturienne¹⁰⁵. 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 *turpitud* 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 :

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.¹⁰⁶

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 pisadas.¹⁰⁷

Le texte figuéroen mobilise la plupart des ressorts qui entrent dans le portrait type de l'aubergiste. Sans doute est-ce là une volonté de l'auteur d'exploiter toutes les potentialités du modèle littéraire de l'aubergiste, lequel se voit lui-même enrichi par l'ajout d'éléments nouveaux tels que le passé commun qui relie le personnage de Juan à celui du Docteur. Habituellement, l'auberge est un lieu de passage, de rencontre : dans *El Pasajero*, elle devient le théâtre de retrouvailles. Or, ce passé commun va induire des rapports différents entre l'aubergiste et son visiteur. Le comportement de Juan change considérablement à l'égard du Docteur du moment où celui-ci est identifié comme ancien juge aux Armées et non plus comme 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 flemma singular** :

—¿Qué diablos quiere? ¿Qué avispas le pican? ¡Doile al demonio, qué voces da!¹⁰⁸

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. 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 güéspededa está lavando allí abajo; **llamarela** para que aliñe lo que hubiere.

104. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.552.

105. 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.

106. CERVANTES, *DQ*, [1605], 2007.

107. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.553.

108. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.552.

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 fresquísimos.¹⁰⁹

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 l'amère expérience.

Le récit de Juan est de toute évidence inscrit dans une stratégie de renversement carnavalesque des valeurs et des hiérarchies, caractéristique de la littérature picaresque.

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 picaresque est son langage. L'expression "voarcé"¹¹⁰ 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 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,
sor¹¹¹ hidalgo, defender,
cuéntese sin piernas ya,
porque yo nunca temí
hombres como ellos.¹¹²

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 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.

109. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.552.

110. 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.

111. 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 burlascos y jácaras; "seor" está en el entremés de *La Cárcel de Sevilla*."

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

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 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 val!', 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.¹¹³

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.

Enfin et surtout le caractère autobiographique définitoire du genre picaresque est mis en application dans le récit de Juan. Le statut particulier dont bénéficie Juan lui permet d'intervenir à la fois comme narrateur et comme protagoniste des événements, à la différence de ce que l'on observe dans l'hypotexte boccacien pris en charge par un narrateur extra-diégétique.

Le texte mobilise donc 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'Or¹¹⁴ apparaît-il dans le récit qui précède immédiatement celui de Juan. 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 aubergiste¹¹⁵.

Le texte figuéroen donne bel et bien lieu à une reprise des éléments folkloriques mais cette récupération 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"¹¹⁶, 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 galera.¹¹⁷

113. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.554.

114. 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* (...)."

115. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.559.

116. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.552.

117. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.567.

Chacun des six termes employés par le Maître renvoie à un épisode précis de la narration de Juan. 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. Ces expressions viennent donc consacrer Juan dans son statut de personnage aux multiples facettes.

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 mais aussi de 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 doit 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 3

L'ÉCRITURE DE L'ENTRE-DEUX' À L'AUNE DE LA FICTIONNALISATION D'AUTEUR

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.

L'introduction des éléments de poétique dans *El Pasajero* est justifiée textuellement par une décision de Don Luis d'abandonner la voie militaire pour se consacrer entièrement et exclusivement aux Lettres, décision dans laquelle on peut voir une variante du débat Lettres VS Armes.

Dans *El Pasajero*, l'essentiel du discours sur la littérature porte 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.

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 fanfaron¹.

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"². 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. Ses projets en matière de littérature sont clairement exposés :

1. La suite de cette étude montre que le personnage de Juan, par un ensemble de stratagèmes, feint l'héroïsme. Cf. *infra*, Deuxième partie, chapitre 3, "Personnages doubles et doubles des personnages", "Doubles des personnages", p.158 et ss.
2. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.485.

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 porfía³.

Son projet de rédiger un livre exclut l'emploi du vocable *poeta* qui n'était guère employé pour se référer à l'auteur de textes en prose⁴. 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 travers l'expression aphoristique "amar y hacer versos todo es uno"⁵. Mais il y a plus. À maintes reprises, Don Luis déclare ne pas se soucier de la technique. L'écriture passe au second plan dans ses répliques et le jeune homme donne 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 aprendería 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**.⁶

L'on peut 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"⁷ et lui recommande ensuite de se lancer dans le récit d'éventuelles mésaventures personnelles⁸. Il émet aussi la possibilité que son jeune camarade s'essaye à l'Histoire⁹, ou aux livres d'avertissements à l'usage des nouveaux courtisans¹⁰, ou encore à la traduction¹¹. Les préférences affichées dans le discours du Docteur 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* notamment¹². Les différentes suggestions faites par le *letrado* ne rencontrent guère de succès auprès du jeune homme¹³. C'est finalement une dernière proposition du Docteur qui retient son intérêt, à savoir composer un recueil de poésie¹⁴.

Ces éléments de poétique tirés du discours du Docteur entrent aussi en résonance avec les ouvrages auxquels Figueroa a emprunté des extraits. Les excursus théoriques présents dans le discours du personnage de fiction concernent des genres qui ont été mis en pratique par l'auteur

3. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.410.

4. 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.

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

6. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.430.

7. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.412.

8. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.412.

9. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.413.

10. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.414.

11. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.414.

12. 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.

13. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.412, 413 et 415.

14. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.415.

Figuerola. Le texte lui-même pose explicitement l'existence des rapports entre théorie et pratique dans une intervention du Docteur¹⁵ :

Práctica viene a ser en mí lo que al presente es teoría en vos.¹⁶

Le texte se resserre aussi autour de la pratique littéraire de son auteur. Ainsi, la traduction occupe-t-elle une place de choix dans ces excursus¹⁷. 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"¹⁸. Ces mises en garde et recommandations entrent en résonance avec tout un pan de la littérature auriséculaire qui intègre des œuvres telles que *Guía y avisos de forasteros que llegan a la Corte* ou encore *Los peligros de Madrid* de Remiro Navarra.

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 hicieron.¹⁹

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'aventures²⁰. 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 desdeñado.²¹

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 :

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 mentiras.²²

15. Cette intervention du Docteur fait l'objet d'un développement plus ample dans une autre partie de ce travail. Cf. *infra*, Première partie, chapitre 3, "Fictionnalisation de la matière personnelle", "Fiction d'auteur et fiction de l'auteur", p.93.

16. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.422.

17. Sur ce point, voir notre article : DAGUERRE, 2013.

18. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.414.

19. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.418.

20. 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.

21. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.506.

22. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.412.

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 filosofía.²³

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.

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*²⁴. 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*. Jonathan Bradbury souscrit également à cette interprétation puisqu'il fait de ce lectorat *medio* l'un des traits distinctifs du genre des miscellanées aussi bien au XVI^e qu'au XVII^e siècle :

Habrà 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 eruditas.²⁵

Pour en revenir au seul cas figuéroen, l'appellation "Al lector", on le sait, fait partie des titres communément donnés aux éléments paratextuels dans la littérature de l'époque. 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 défini sous sa forme masculine singulière suivi d'un substantif qui configure un lecteur archétypal comme destinataire. 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, le lecteur se voit confier une place de choix :

23. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.412.

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

25. BRADBURY, 2015, p.212.

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 rudísimos²⁶.

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. 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 conflictuelles²⁷. 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 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'Europe.²⁸

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....* Grâce à ces emprunts, Suárez de Figueroa joue probablement sur une reconnaissance des sources livrées utilisées, créant ainsi une complicité. Tout au moins instaure-t-il une communauté de références²⁹. 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. Outre les points qui concernent sa formation³⁰, 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 littéraire³¹. La plupart des données qui permettent de reconnaître l'auteur derrière le personnage relèvent de la thématique littéraire. La présence biobibliographique de Figueroa

26. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.368.

27. 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. SUÁREZ 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."

28. MERLE, 1999, n.14, p.40.

29. 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 ; 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.

30. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 1988, n. 95 p.440.

31. RENNERT & WICKERSHAM CRAWFORD.

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 presque plutôt partie des topiques de la littérature de l'époque. 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'époque³² et celle de Figueroa a été amplement relayée par ses détracteurs³³. L'allusion à l'absence de cheveux du Docteur³⁴ 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 emperuqués. 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 imposturas.³⁵

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. La conclusion du débat sur la calvitie prend en effet ici des allures de règlement de comptes dont la littérature auriséculaire 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".

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 contemporains³⁶. Le personnage admet lui-même de son

32. ARELLANO & MATA INDURÁIN, 2000, p.154.

33. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 1988, n.58 p.378.

34. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.500.

"DON LUIS. ¿Era zurdo, zambo, contrahecho o por ventura calvo?

DOCTOR. Nada de eso, sino mancebo, galán, gentilhomme, de agradable conversación, entretenido y graciejante. (...) La calva pudiera voarcé excusar, sor Don Luis, y más siendo tan fácil ya exl 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 recebido 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."

35. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.502.

36. ARCE MENÉNDEZ, 1983, p.93 et n.39 p.108.

incapacité à "disimular [su] natural maldiciente"³⁷, un aveu en contradiction avec la critique de la médisance qui traverse par ailleurs *El Pasajero*³⁸. Il s'agit sûrement d'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 comme chez Pérez de Montalbán dans *Para todos*³⁹. Toutefois, dans *El Pasajero*, la volonté de se préserver est essentiellement relayée par le personnage du Docteur et pas par l'auteur⁴⁰. 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'Église :

MAESTRO. En el alma me he holgado seáis de opinión tan piadosa y cristiana. Indignas de noble varón juzgo las murmuraciones contra cualesquier personas eclesiásticas, principalmente si son sacerdotes consagrados para el servicio y culto divino.⁴¹

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 érigant 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). Après un développement consacré à la manière d'accéder à la noblesse, le texte va glisser vers une mise en accusation des personnes qui s'adjugent abusivement un titre de noblesse :

Aunque en este particular fácil fuera prohibirse el más respetado y antiguo de Toledo, *Manrique o Mendoza*, pues saben hacer semejantes embelecos 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.⁴²

Un faisceau d'indices très lisibles pour le lecteur potentiel de l'époque pointent de façon très claire Alarcón⁴³ confirmant l'étroitesse avec laquelle s'enchâssent les différentes thématiques abordées dans *El Pasajero*. On peut donc 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

37. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.487.

38. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

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

40. 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.

41. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.618.

42. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.398.

43. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP* [1617], 1988, p.139-140. Voir plus particulièrement les notes 16 et 17.

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. *El Pasajero* fonctionne en quelque sorte comme un 'laboratoire littéraire' où sont mises en pratique la plupart des théories littéraires énoncées. C'est également ce qui explique 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'auteur⁴⁴.

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 nombreuses attaques aux autres auteurs, attaques qui corroborent cette hypothèse. L'ensemble de ces indices ne sont interprétables que pour un public averti et 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.

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.

Jusqu'à présent, la communauté scientifique s'est beaucoup attachée à vérifier 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. L'interprétation qui a été faite par certains philologues des écrits de l'auteur castillan a été parfois abusive. Il convient donc 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 le récit du Docteur propose une version "romancée" de la vie de Figueroa⁴⁵. On ne saurait préjuger des intentions réelles qui animaient Figueroa lorsqu'il a apporté ces transformations. Ces altérations relèvent indubitablement de la fiction. Il convient d'identifier, à présent, quels procédés permettent de mettre en fiction la vie de l'auteur mais aussi la fonction d'auteur.

Récit du Docteur et littérature de fiction

Le récit du Docteur entretient une dette non négligeable avec la littérature de fiction. L'exemple le plus canonique de ce phénomène est celui du récit de Juan. 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*. 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

44. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.422 ; PELORSON, 1980, p.420 ; SATORRE GRAU, 2005.

45. 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.

dans la littérature de fiction. Certes, ces fictions dans la fiction ne sont pas une spécificité de Figueroa mais dans *El Pasajero* ces fictions viennent alimenter la fiction du personnage qui est la 'figure de projection' de l'auteur. En réalité le chapitre VII ne rend compte de la vie du Docteur que de manière tangentielle. 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, par le chapitre VII le personnage du Docteur accède à une nouvelle fonction : celle de conteur, une fonction analogue à celle que remplit Figueroa en tant qu'auteur de fictions. Les interventions qui concernent directement le Docteur représentent une portion congrue dans ce chapitre. Qui plus est, les 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 venía, 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 oírlo, 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.⁴⁶

Citation n°2 :

Pasaba con la narración adelante; mas rogándole yo me le dijese, comenzó en esta forma (...).⁴⁷

Citation n°3 :

No me desagradaron los versos del anciano, por quien se podía rastrear no haber sido vulgares los de la juventud.⁴⁸

Citation n°4 :

Levantose mi buen alférez y, tras haberse adelantado conmigo alguna distancia, volvió atrás, en busca del primer asiento que tenía.⁴⁹

À ces quatre passages viennent s'ajouter quelques rares incursions du Docteur ("comencé yo, después de acabar su plática"⁵⁰ ; "prosiguió el huésped"⁵¹ et "le respondí"⁵²) comme si celui-ci cherchait à rappeler au lecteur sa présence. Ces incursions se détachent matériellement du texte puisque leur statut différent est matérialisé typographiquement par la présence de

46. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.546.

47. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.549.

48. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.550.

49. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.551.

50. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.550.

51. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.550.

52. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.551.

parenthèses ou de virgules qui figuraient déjà dans l'édition princeps⁵³. Cette pratique s'intensifie dans le récit de Juan que Le Docteur semble rapporter 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.

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 figuéroen à l'aune des multiples ermites qui traversent les pages des œuvres du Siècle d'Or⁵⁴. 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'⁵⁵, 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 :

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 siguiente⁵⁶.

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.⁵⁷

Pendant près de trois pages, l'ermite n'est présent dans le texte que par sa voix comme Silerio qui apparaît dans le texte galatéen en déclamant des vers⁵⁸. De la même manière, les deux personnages rechignent à parler de leur histoire. Ces réticences sont en conformité avec leur caractérisation d'anachorète⁵⁹. Malgré cette frilosité initiale, ils finissent néanmoins par se livrer à leurs interlocuteurs.

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 s'émancipe de la tradition puisque la confession de l'ermite ne débouche pas sur un récit amoureux mais sur la narration d'un être désabusé par l'absence de reconnaissance de ses mérites personnels. En partant d'une tradition littéraire préexistante assise, le texte propose une matière littéraire nouvelle.

53. 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.

54. CHENOT, 1980.

55. *La Galatea* est d'ailleurs évoquée dans un extrait de *El Pasajero* : "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.", SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.422.

56. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.543.

57. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.546.

58. CERVANTES, *La G*, [1585], 1995, p.268-269.

59. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.546 : "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."

L'importance de la littérature de fiction dans la biographie du personnage du Docteur tend à le consacrer dans un rôle de conteur. Dans l'*alivio* VII, le personnage rapporte *in extenso* la vie de personnages annexes auxquels il n'est lié que de manière tangentielle du point de vue de l'intrigue. Ces récits annexes font intervenir des modèles et des personnages archétypiques et récurrents de la littérature de l'époque et viennent alimenter la biographie du Docteur, avatar fictionnel de Figueroa. L'*alivio* VII est représentatif des entrelacs que tisse le texte figuéroen entre fiction littéraire et réalité. Ces entrelacs l'inscrivent dans l'écriture de 'l'entre-deux' qui se décline aussi à travers la place importante qu'occupe la création littéraire passée de Figueroa dans la caractérisation du personnage du Docteur.

Fiction d'auteur et fiction de l'auteur

La thématique littéraire est amplement abordée dans *El Pasajero* : le processus de création est traité à travers différents personnages pour qui elle revêt une fonction plus ou moins importante.

Bien évidemment, 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 également ce titre qui donne son nom au personnage. C'est certes là une reprise d'une convention littéraire du genre dialogué. Cependant, les interventions du Docteur ont plutôt tendance à l'ériger en créateur littéraire. 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. Ce n'est que tardivement que la présence du Docteur est littéralement motivée par le texte même si, dès l'introduction, il est consacré comme personnage à part. Cette caractérisation est conforme aux canons du genre dialogué mais l'ancrage de ce personnage se fait dans un à part textuel, l'introduction. En ce sens, l'allusion au passé des personnages favorise 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 Figueroa⁶⁰. Mais il y a bien plus. Par le truchement de ces citations, dont il n'a certes pas l'exclusivité, Suárez de Figueroa met en place un artifice littéraire qui s'avère particulièrement opérant. 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.⁶¹

Citation n°2 : *El Pasajero*, *alivio* X

Acuérdome haber **apuntado** años ha, en otra **conversación** contra la codicia.⁶²

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 fiction. La première, en effet, est une œuvre à contenu historique et la deuxième est une compilation de réflexions théoriques sur

60. Cf. *supra*, Première partie, chapitre 2 "Une transtextualité assumée : citations, imitation et réécriture" p.55 et ss.

61. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.452.

62. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.635.

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 figuéroen 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.

L'intertextualité restreinte permet 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'œuvre⁶³. On peut l'observer notamment dans un exposé consacré à Puerto de Santa María où le Docteur évoque son amitié pour Don Luis Carrillo. On ne saurait se fier exclusivement à une interprétation autobiographique de l'intervention du Docteur. 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 estremo, **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 venera la posteridad, y se celebren de siglo en siglo.**⁶⁴

La description de Puerto de Santa María remplit, qui plus est, une fonction poétique. L'évocation des paysages andalous n'est pas motivée par une demande de ses compagnons. 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 notion⁶⁵. La transition est assurée par des métalepses, au sens que lui donne Genette⁶⁶, 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 transgression :

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 "clas-

63. Sur ce point, voir notre article DAGUERRE, 2018.

64. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.584.

65. Sur l'utilisation de confort qui a été faite jusqu'ici de ce concept de 'figure de projection', cf. *supra*, Introduction, p.12-13.

66. GENETTE, 2004.

siques", 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"**⁶⁷.

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 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**⁶⁸.

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.

L'auteur semble aussi s'introduire dans les interstices de l'espace textuel lorsque, dans *l'alivio* II, le Docteur déclare :

DOCTOR. (...) **Práctica** viene a ser en **mí** lo que al presente es **teoría** en **vos**.⁶⁹

L'opposition "práctica" VS "teoría" se double d'une opposition "mí" VS "vos", où "mí" constitue ce que Genette appelle un "embrayeur métaleptique"⁷⁰. 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 procédés 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. À 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. Cette alternance illustre encore l'importance de l'écriture de 'l'entre-deux' dans *El Pasajero*, phénomène que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de *La Dorotea* au *Para todos* qui se caractérisent par un recours systématique à "la littérature mêlée" pour reprendre l'expression de Claudia Dematté dans un de ses articles éponymes⁷¹. 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

67. PIER & SCHAEFFER, 2005, p.322.

68. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.543.

69. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.422.

70. 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.

71. DEMATTÉ, 2003.

processus de création favorise 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.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

À 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* dont Figueroa reprend non seulement certaines thématiques mais aussi certaines techniques d'écriture. 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.

Deuxième partie

El Pasajero,
vers l'innovation littéraire

CHAPITRE 4

TRAITEMENT DU TEMPS ET DE L'ESPACE

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. Ces techniques sont observables dans les narrations intercalées qui reposent toutes sur un minutieux système de renvois tissé par le texte figueroen.

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 puisque d'après Philippe Lejeune, 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 personnalité¹.

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. L'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'ensemble². La nébulosité des références temporelles est, on le sait depuis les travaux de Maxime Chevalier, caractéristique de ce type de narrations. Cette imprécision est également observable au niveau spatial³. Les indications fournies par les locuteurs participent à la création de l'atmosphère hispanique de ces récits et l'ancrent dans un temps et un espace aux accents espagnols. L'étude de la chronologie dans les récits des quatre locuteurs montre qu'ils font intervenir des éléments novateurs dans le traitement de la temporalité. Ce phénomène se vérifie en particulier dans le récit du *letrado*.

1. LEJEUNE, 1996, p.14.
2. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.499.
3. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.601.

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. À ce propos, on peut rappeler avec Javier Huerta Calvo 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.⁴

L'espace textuel figuéroen donne à voir différents types d'espaces qui tout en partageant certains traits présentent également des spécificités comme on va le voir dès à présent.

Les espaces codifiés

Certains des espaces traités dans le récit du Docteur et du Maître sont lestés de sens déjà constitué. C'est le cas notamment de l'Université d'Alcalá mais aussi du *locus amoenus* que l'on retrouve aussi bien dans le récit du Docteur que dans celui de l'ermite.

À 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. 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. Dans le récit autobiographique du Maître, les accessoires tout comme les espaces sont importants pour leur pouvoir d'évocation. Ainsi, il est fait mention de la ville d'Alcalá en quatre occasions :

(...) quiso mi padre que, siguiendo sus pisadas, atendiese en Alcalá a los cursos de Artes y Filosofía, fundamentos principales de aquella facultad.⁵

Estos y otros avisos y documentos, dignos sólo de tan estragado Séneca, fueron los que me acompañaron en el viaje de Alcalá.⁶

'Sabed (dijo) viene a ser Alcalá lugar de grande provocación, como albergue de hijos de tantas madres (...).'⁷

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 difficilísimos después de evadir.⁸

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 cette université illustre, à son tour, l'écriture de *'l'entre-deux'* déployée dans l'œuvre dans la mesure où sa représentation évolue considérablement en fonction du personnage qui l'évoque. Pour le père du Maître, elle est un lieu de savoir, alors que dans l'intervention de l'étudiant, elle est plutôt consacrée dans son statut d'espace

4. HUERTA CALVO, 1983, p.41.

5. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.445.

6. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.446.

7. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.445.

8. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.450.

propice aux égarements de la jeunesse. La plupart des espaces qui sont abordés dans le récit sont associés à la vie étudiante comme l'atteste l'extrait ci-dessous :

Excuseme con buenas razones; guardáronme la negación, y estando una mañana **en el patio de escuelas**, me fueron poco a poco saludando y ciñendo.⁹

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 encore dans la littérature picaresque¹⁰.

Un extrait se distingue légèrement dans la mesure où la question du retour au domicile familial y est envisagée ; ce retour est toutefois important du point de vue de l'intrigue dans la mesure où il permet au père de découvrir le manque de sérieux de son fils :

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.¹¹

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 codification des pratiques qui s'y tiennent :

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 manteo 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 pasos.¹²

On retrouve des épisodes analogues aussi bien chez Avellaneda que chez Quevedo¹³. L'extrait du *Buscón*, aux accents scatologiques nettement prononcés, se déroule précisément à Alcalá¹⁴.

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 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. Les deux exemples de

9. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.446.

10. VÉLEZ 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."

11. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.446.

12. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.446.

13. ALVÁREZ 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. Álvarez Roblin, 2014, n.45 p.97.

14. 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.

locus amœnus décrits par l'ermite et par le Docteur présentent d'indéniables similitudes de caractérisation comme le laissent apparaître les extraits ci-dessous¹⁵ :

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.¹⁶

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.

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 François Géral¹⁷ 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

15. La description faite par le Docteur ayant déjà été citée dans la première partie de cette étude, seule la description proposée par l'ermite est reproduite ici.

16. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.547.

17. GÉAL, 2011, p.269.

entre le Docteur et l'ermite en Andalousie, un lieu où chacun des deux personnages se réfugient après 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.

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.

Un espace structuré : les étapes 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**.¹⁸

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. Ce sont les espaces symboliques des victoires espagnoles et de la grandeur passée et regrettée par plusieurs personnages de *El Pasajero*. Cette insistance sur la valeur symbolique de ces espaces est aisément perceptible : 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" donnent un ton emphatique à l'évocation de ces événements. On observe un phénomène sensiblement comparable dans le cas de Juan même si chez l'aubergiste, les tableaux se font plus précis. 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 :

Participaba, como es uso allá, **la sala primera de chimenea y lumbré**, 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.¹⁹

Ces quelques lignes sont remarquables par la profusion de détails fournis au lecteur tant sur l'agencement de la salle ("Participaba la sala primera de chimenea y lumbré" // "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

18. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.546.

19. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.554.

et de taille des différents 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 une synthèse des caractéristiques qui viennent d'être étudiées dans les récits de Juan et de l'ermite mais déploie aussi des éléments qui lui sont propres.

L'espace dans le récit du Docteur : entre codification, émotivité et expérience 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*²⁰. La caractérisation élogieuse de Grenade proposée chez Figueroa, dont le récit de l'ermite donnait déjà un avant-goût, coïncide évidemment avec les topiques littéraires :

Últimamente, acordándoseme de **la belleza, abundancia y frescura del reino granadino**, determinado aguardar en él la respiración del postrer espíritu.²¹

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 figueroen. 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) :

Citation n°1 :

En este ínter se me vino a la memoria Granada, **íncrita ciudad, de las más cómodas y regaladas del mundo, particularmente de verano**.²²

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**.²³

Citation n°3 :

DOCTOR. En poco tiempo adquirí tantos amigos, que Granada era ya para mi 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.²⁴

20. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.581 : "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."

21. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.547.

22. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.542.

23. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.564.

24. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.569.

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.²⁵

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 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 une série de détails, rend compte d'une expérience qui passe pour personnelle :

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 cuestras, pareciéndoles tales sitios más acomodados a la salud, y cúpole desta costumbre no poca parte a esta población.²⁶

Dans le récit du Docteur, 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 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 qu'il a 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.²⁷

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. 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" :

"un terrestre paraíso" VS "un centro de todas miserias y desdichas"

"alegrarme sus recreaciones" VS "ocasión de mayores tristezas"

"las aguas de los dos provechosos ríos Dauro y Genil" VS "las negras ondas de Cocito"

"el sitio tan feliz un tiempo para mí" VS "y otro tan desdichado"

25. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p. 572.

26. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p. 569.

27. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p. 581.

Au sein de ce système d'oppositions, le sémantisme des expressions à connotation négative est accentué par la construction même de l'extrait. 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 codifiée, passe également par le réemploi de 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 Viloria, 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**.²⁸

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 (Viloria, 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. 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*²⁹ :

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 años.³⁰

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" ou encore "suntuosidad"³¹.

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 :

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.

28. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.540.

29. 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".

30. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.532.

31. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.534.

Desembarqué en **Génova**. Pasé a **Milán**, donde me hallé en los principios como en alta mar bajel sin gobernalle.³²

Apresuraba el menoscabo del dinero mi tarda y ambigua resolución, por cuya falta traté de continuar mis estudios en **Bolonia o Pavía**.³³

(...) fui despachado en plaza de auditor de cantidad de gente que por orden de Su Majestad sirvió en **Piemonte** contra Francia.³⁴

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.³⁵

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 pasos.³⁶

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 cebada.³⁷

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 cansancio.³⁸

De la même manière, les indications de distance (citations n°2 et n°3) peuvent s'accompagner de remarques sur les changements de décisions du voyageur. La vraisemblance de l'expérience racontée est ainsi assurée. De plus, ces éléments la situent dans un décor clairement défini dont la force tient au fait que le lecteur y avait jusque là été peu habitué. 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.

À l'issue de cet 'état des lieux', il apparaît que la présentation des différents espaces à travers l'espace textuel figueroen 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

32. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.533.

33. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.533.

34. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.533.

35. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.534.

36. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.535.

37. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.535.

38. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.535.

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 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.

L'expérience italienne : un cas à part

Le rôle que joue l'Italie dans la construction de *El Pasajero* est déterminant ; 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. Ces descriptions 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 cosmographie³⁹ – 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 habitants⁴⁰, 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 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 points négatifs.

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*. Cet éloge semble d'autant plus nécessaire au regard du peu d'enthousiasme que manifestent les compagnons du Docteur en partance pour Italie. 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 gastaré 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.**⁴¹

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.

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

39. Cf. *supra*, Première partie, chapitre I, "Réflexions autour d'un titre", p.45.

40. 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."

41. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.380.

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 disínios 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. 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 partirme⁴².

Les villes évoquées dans la conversation avec le Duc avaient déjà fait l'objet d'un développement dans le premier *alivio*. 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.⁴³

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 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 dans une logique de *'entre-deux'* qui repose sur l'absence-présence permanente de l'Italie. L'insertion de données spatiales ne suffit 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.

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 II⁴⁴.

42. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.539.

43. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.374.

44. 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 sur Philippe II qui incarnait un modèle de manière indirecte seulement en tant que fils de Charles Quint.

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. Ces analepses 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.

Les analepses : entre création d'un passé et pratique intertextuelle

Dans les récits autobiographiques des différents personnages, une attention toute particulière est portée aux indications de durée. Le récit de Don Luis est le moins précis de tous sur ce point. Celui du Maître se définit par une présence importante 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")⁴⁵. 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. 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, 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 personnages⁴⁶. L'emploi de l'imparfait de l'indicatif dans la première partie du récit de l'orfèvre lui confère une dimension descriptive et durative apte à conférer une épaisseur temporelle certaine :

Atiendo, como significué, al arte orificia, (...). **Desde los doce a diecisiete 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**, ocupadísimos siempre en hacer nada. **Una tarde** recogiose mi padre conmigo en un aposento, (...) me dijo las palabras siguientes: (...).⁴⁷

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 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 íter" est le seul connecteur temporel qui y figure, empêchant ainsi le lecteur de situer son récit dans le temps historiquement daté⁴⁸.

45. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.452.

46. Le récit autobiographique de Don Luis comporte également une référence à l'âge qu'il avait lors de son altercation avec le majordome. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.401: "A esta sazón **tenía yo dieciséis años**, aunque estatura de veinte, y ciertos humillos de valentía infundida en el cuerpo."

47. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.396.

48. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

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.533), "dentro de dos o tres años" (p.536), les indications de date ou de moment de la journée, "un jueves, al amanecer" (p.534), "por mediado Agosto", (p.535) "a tiempo que muchos de sus vecinos salían a la plaza con ocasión de gozar el fresco" (p.535) attestent de la concentration dans l'espace textuel des marqueurs temporels.

La narration 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.553), l'époque où Valladolid était la capitale de l'Espagne ("a tres años de calificada con título de Corte", p.534 ; "el último año de Corte en Valladolid") sont autant de références qui tendent indéniablement à ancrer le récit du personnage dans une temporalité historique.

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 l'une des rares occurrences de ce terme dans *El Pasajero* où lui sont généralement préférés "mocedad" ou "juventud" :

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, pobres.⁴⁹

En toute logique, les premières années de vie des personnages sont traitées très rapidement dans les récits des quatre locuteurs. Certes, dans l'intervention du Docteur, l'évocation de cette période fonctionne comme un prétexte et vient alimenter l'opposition passé (âge d'or) VS présent (déclin). Néanmoins, l'allusion à son enfance renvoie indéniablement à une tranche de vie.

L'expression "en mi niñez" rappelle la formule "en mis verdes años" dont elle se distingue cependant. Le recours à cette formule reste assez conventionnel mais la plupart des occurrences viennent s'insérer dans un discours généralisant sur le comportement de 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 granjear.⁵⁰

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**.⁵¹

Dans le cas d'Isidro, elle donne lieu à l'évocation d'un souvenir spécifique, en l'occurrence, la pratique de l'esclime et tend donc à retranscrire une expérience individuelle et personnelle :

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, enviñón, remesar, cornada, quiebro, tropezón, tropezón, tormenta,**

49. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.622.

50. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.612.

51. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.444.

punta, contrapunta, toque, respuesta y cosas así. Con esto nos entendíamos, sin meternos en más honduras.⁵²

L'évocation de ces souvenirs corrobore l'importance des pratiques intertextuelles et leurs liens avec la construction d'un passé pour les personnages. 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 figueroen. 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, enviñón, remesar la espada, cornada, quiebro, tropezón, culebrar la espada, tormenta, punta, contrapunta, toque, respuesta**, contratiempo, botonazo, garatusa, ganancia, reganancia, remesón, boleó, mandoble, hociar la espada, tiento, contratiento, tajo largo, tajo hendido, tajo bolado, reparo largo, reparo, redondo, puerta de hierro, redoblar, trastocar, y **así otros**.⁵³

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 Narváez. Implicitement, cet extrait fait basculer le texte vers l'expérience de lecture et fait sortir le lecteur de la fiction. Pacheco de Narváez a consacré plusieurs ouvrages à un célèbre courant d'escrime espagnol appelé la *Verdadera Destreza* qui tire vraisemblablement son titre de l'ouvrage, *Cien conclusiones o formas de saber la verdadera destreza fundada en ciencia* (1608). 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 par la reprise de "verdadera destreza" :

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**.⁵⁴

L'incise "como dije otra vez entre otros amigos" constitue une invitation à chercher dans un autre ouvrage de Figueroa une citation analogue qui se situe 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 destreza.⁵⁵

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 reprises⁵⁶, dans

52. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.607.

53. SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2004b, p.607.

54. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.607.

55. SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2004b, p.593.

56. SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2006, n.8 p.822 : "suprime 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."

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 Matemáticas.⁵⁷

Figueroa 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.

La construction du passé des personnages semble s'inscrire, elle aussi dans la stratégie de 'l'entre-deux' : il offre la synthèse d'apports extérieurs et de 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.

Au-delà de la parenté avec Pacheco de Narváez, Figueroa propose une réécriture de sa version du texte de Garzoni comme il l'a fait plus tôt grâce aux incises à caractère personnel du Docteur dans sa présentation de l'Italie. Les hypotextes sont enrichis d'éléments nouveaux : les texte non fictionnels de Botero et de Pacheco alimentent la biographie du personnage de fiction qu'est le Docteur.

Les récits des locuteurs constituent des blocs analeptiques que viennent compléter d'autres éléments introduits de façon plus discrète au cours de l'échange et qui permettent de reconstituer le parcours personnel des personnages. 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. Eux-aussi nous éclairent sur la biographie des personnages mais aussi sur les stratégies d'écriture mises en place dans le texte. Ces dernières configurent un lecteur type actif et à même de saisir les indices qui sont distillés dans le texte.

Souvenirs et reconstruction d'un itinéraire personnel

L'évocation du passé des personnages confère immanquablement une place de choix à des thématiques telles que le souvenir et la mémoire⁵⁸ 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

57. PACHECO DE NARVÁEZ, 1612, p.6.

58. 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.

et de Juan. Ainsi, le Docteur fait-il le récit de deux rencontres avec des personnages qui vont eux-aussi lui raconter leur passé.

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 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.⁵⁹

En fin, tras muchos documentos santos, **de que ahora me acuerdo poco**, insistió manifestase mi culpa y me sometiese a saludable penitencia.⁶⁰

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.⁶¹

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 mayor.⁶²

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 :

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**.⁶³

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.

59. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.396.

60. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.561.

61. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.591.

62. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.402.

63. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.445.

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. 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 imprécis⁶⁴.

Ce passage offre la synthèse d'événements qui se sont étalés sur plusieurs années. 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 bien plus courts, comme les retrouvailles avec Juan, sont développés sur plusieurs pages. En dépit de la fonction essentielle que joue l'Italie dans le discours du Docteur, l'essentiel de son récit porte sur des épisodes qui se sont déroulés en Espagne. L'évocation du retour à Valladolid est, quant à elle, accompagnée d'une référence temporelle précise ("llegué a Valladolid a tres años de calificada con título de Corte"). Le caractère synthétique de la narration du Docteur sur 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. De toute évidence, dans ce passage, le rythme s'accélère ostensiblement. On peut sans doute y voir 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*.

L'analyse du cadre spatio-temporel des narrations intercalées dans le dialogue a permis de mettre en évidence des différences de traitement selon le type de narrations. À l'imprécision du cadre dans lequel se déroule l'interaction 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 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. Le traitement de la temporalité varie lui aussi tout au long de l'œuvre et c'est le récit du Docteur qui en offre l'exemple le plus éloquent. Le passé et les souvenirs des locuteurs sont évoqués, quant à eux, à travers des blocs analeptiques ou des éléments qu'ils distillent au cours de leur échange. Dans leurs récits respectifs, l'intertextualité est décisive : emprunts et autocitations favorisent l'identification Docteur - Figueroa brouillent les limites entre écrit et oral. Les apports en matière de temporalité et d'espace configurent 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.

64. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.533.

CHAPITRE 5

POUR UNE TYPOLOGIE DES PERSONNAGES

Le caractère novateur des narrations des sujets parlants ne doit pas faire négliger le rôle d'autres personnages qui sont plutôt la matière de l'échange. 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. À 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.

Les personnages, matière de l'échange

Personnages annexes et autres personnages de *El Pasajero*

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^e¹, permet 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 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 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

1. 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)".

littéraires édictés dans *El Pasajero*, il s'agit de créations originales qui s'éloignent des versions qui en sont généralement proposées. 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 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.

Onomastique des personnages

Dans *El Pasajero*, peu de personnages possèdent un prénom. La fonction discriminante du prénom serait susceptible d'entrer en contradiction totale avec les attributions de certains personnages de *El Pasajero* qui sont 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 figurié 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 et qui les distingue des personnages détenteurs des connaissances. 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 :

Conviene, 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 confir-

mado cuando niño. No suena a propósito *don Isidro*, como tampoco *don Frutos*, *don Marcos*, *don Salvador*, *don Cebrián*, *don Domingo*.²

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 de changer de prénom qu'il juge peu approprié compte tenu de son dessein. Un tel conseil est remarquable dans la mesure où, par ailleurs, son discours dans l'œuvre est constellé de critiques contre le mensonge et les faux-semblants. La présence de la syllabe *-oro*³ mérite qu'on s'y arrête car elle semble rattacher directement ce personnage à la matière noble qu'il travaille. La présence de ce métal précieux dans le prénom du personnage semble seoir parfaitement aux ambitions d'ascension sociale que celui-ci manifeste. 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 l'extrait suivant :

En este íter 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.⁴

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 fait basculer 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.⁵

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*⁶. 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 consacre ce personnage dans son statut de guerrier, statut qui est affirmé dès l'introduction de l'œuvre⁷. Les personnages de Don Luis et d'Isidro disposent donc de prénoms en accord avec leur caractérisation et leurs desseins respectifs.

L'utilisation des prénoms Celia et Jacinta est, elle aussi, assez aisément explicable ; 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

2. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.398.

3. Le prénom *Isidro* entre inévitablement en résonance avec le prénom *Isidoro* dont il est une variante simplifiée.

4. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

5. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.508.

6. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.528v.

7. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.369 : "Dedicábase otro a la milicia; y aunque por su poca edad poco soldado."

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. 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 déjà épris d'une autre femme. Au-delà de cette parenté, ces deux prénoms jouissent d'indéniables résonances littéraires. Celia est un prénom assez répandu parmi les personnages de *comedias*. 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. Outre l'utilisation commune de la consonne l et des voyelles e, i et a, les sons s et c sont très voisins⁸. Le prénom Celia fait d'ailleurs 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 encienden.⁹

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. Celia est également consacrée dans son statut de personnage littéraire grâce à 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 disinos.¹⁰

Le prénom 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 desdeñado.¹¹

Cette allusion est réitérée plus tard dans le chapitre VIII dans une réplique qui 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 (...).¹²

Ces mentions sont donc étroitement associées au processus de création littéraire.

8. 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.

9. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.442.

10. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.404.

11. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.506.

12. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.593.

Le personnage de Jacinta lui aussi jouit d'une résonance considérable sur le plan littéraire : l'onomastique rattache ce personnage aux textes d'Ovide ou d'Apollodore qui mettent en scène un personnage masculin d'une très grande beauté¹³. Le choix même de ce prénom érige donc le personnage figuéroen en un symbole de beauté dont le texte se fait l'écho :

Encarecía la 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.¹⁴

Même si dans les versions gréco-latines, Hyacinthe est un personnage de sexe masculin, cette différence de genre ne compromet pas le rapprochement : 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. 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 Celia et Jacinta. Leur extraction sociale est une autre caractéristique commune 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. Les prénoms Celia et Jacinta ne sont pas précédés d'un titre tel que *doña* qui les ancre socialement, ce qui réaffirme 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.¹⁵

Ce récit amoureux est structuré autour de l'impossibilité de communiquer. Cette prépondérance de l'incommunicabilité trouve un écho dans le récit de Jacinta : 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 déclarer¹⁶. 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 riesgo, 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 bronce inmortales, para ejemplo de venideros siglos!¹⁷

13. 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".

14. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.574.

15. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.404.

16. La *comedia* auriséculeaire offre d'ailleurs de multiples exemples de personnages féminins qui déclarent leurs sentiments.

17. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.577.

Leur réaction est d'autant plus étonnante qu'elle contraste avec le discours critique sur les femmes conforme à certaines constantes idéologiques de l'époque. On citera pour exemple le commentaire suivant à propos du mariage¹⁸ :

DON LUIS. ¿Cómo? ¿Qué decis? ¿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 contino.¹⁹

Un autre binôme est identifiable à travers les personnages de la Meléndez et de Doña Petronila qui apparaissent dans le récit de Juan et qui sont 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 certes l'*alter ego* dégradé de Doña Petronila. Ces deux personnages se répondent jusque dans la construction de leur identité : la Meléndez, par 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. On ne dispose que de peu d'informations au sujet de ces deux personnages dont la caractérisation coïncide avec les codes en vigueur à l'époque.

Parallèlement à ce binôme, trois personnages masculins dotés d'un prénom interviennent dans le récit de Juan : Juan lui-même, Bernardino et Pedro. À travers les personnages de Bernardino et de Pedro, c'est la figure de l'acolyte qui est déclinée. Le personnage de Pedro 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 personnages²⁰. Le traitement de Bernardino est, en revanche, plus conséquent comme l'atteste l'extrait reproduit ci-après :

Como en este mundo no hay cosa permanente, 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 ¡pesa 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.

— 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, apretán-

18. Des œuvres telles que le *Diálogo en laude de las mugeres* en offrent l'illustration.

19. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.471.

20. 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."

domela 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 presteza.²¹

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 s'adonne essentiellement à la boisson et au jeu, passe-temps privilégiés des picares. Toutefois, 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 lui apporte ("*le obligó a cuidar de mi estado*" / "*favorecer mi causa con la suya*" / "*alcanzó sin dificultad el fraternal beneplácito*"). Ce passage est savoureux car il entre en résonance dans l'esprit du lecteur avec le discours moralisateur du Docteur et du 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.²²

À plusieurs reprises au cours de son récit, Juan 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 :

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 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 maquinar contra su vida.²³

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 partes.²⁴

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. 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 est envisagée dans une dimension utilitaire et Juan n'hésite pas à duper ceux qui l'ont aidé à parvenir à ses fins. Bernardino jouit donc d'un statut spécifique dans la hiérarchie des compagnons de Juan. Cette place de choix vient enrichir l'évocation topique du compagnon de larcin.

Le dernier cas est celui de don Pedro, personnage évoqué au chapitre II dans un passage au contenu résolument critique. Dans ce court extrait, trois occurrences de l'expression "*don Pedro*" sont concentrées sur la même page :

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,

21. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.559.

22. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.467.

23. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.562.

24. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.563.

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 recibido 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 organizar 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 dellos.²⁵

La concentration de ces trois occurrences dans un passage aussi court relève d'une intentionnalité. La cible des attaques était Ruiz de Alarcón : l'attribution infondée de son titre de noblesse faisait partie des attaques régulièrement adressées à cet auteur et s'ajoutait à celles qui concernaient son physique. Le prénom d'Alarcón était Juan mais Pedro était celui de son père et de l'un de ses frères. La réitération du prénom contribue, ne serait-ce qu'indirectement, à l'identification par le lecteur de l'époque²⁶ et ce, malgré les déclarations du Docteur qui, prétend ne viser personne en particulier :

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 dijere.²⁷

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 de distinguer certains traits 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, certains prénoms tels que Jacinta ou Bernardino tendent aussi parfois vers un traitement plus original des topiques. Enfin, le prénom peut avoir une fonction discriminante – dans les deux acceptions du vocable – et devient l'outil de la mise en accusation.

Le texte figuéroen offre, à travers l'onomastique, une autre déclinaison de l'écriture de *'l'entre-deux'* : elle permet d'instaurer des connexions entre plusieurs binômes. La variété des fonctions de ces prénoms y contribue également. Enfin, leur emploi s'inscrit dans une démarche encore balbutiante d'individualisation de certains personnages qui contraste avec le recours à des personnages qui représentent un groupe socio-professionnel et qui ne sont pas sans rappeler le concept théâtral de *figura*.

Personnages annexes

Les pages de *El Pasajero* sont peuplées de personnages qui constituent la matière de la conversation. Un nombre non négligeable fait partie de la catégorie des personnages annexes qu'il convient d'étudier.

25. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.399.

26. Cette identification était particulièrement aisée pour les membres de la République des Lettres.

27. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

Ébauche de caractérisation

Les personnages annexes se définissent par leur appartenance à des types de personnages. En tant que types ou représentants d’une catégorie socio-professionnelle, ils ne donnent pas lieu au processus d’individualisation car ils ne sont pas importants pour leur itinéraire personnel. Ce sont des archétypes de la littérature et de la société espagnoles du XVII^e siècle. Ils ne disposent pas d’une identité propre et s’apparentent au concept de *figura*, amplement étudié par Christophe Couderc dans son travail consacré aux *Galanes y damas de la comedia nueva* ²⁸. Après avoir expliqué 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*²⁹, 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.³⁰

Ce sont autant de traits que l’on retrouve chez plusieurs personnages annexes de Figueroa dont il est nécessaire de proposer une nouvelle classification afin d’étudier leurs relations et leurs rapports avec les autres personnages de l’œuvre.

Alivios	Types’ socio-professionnels
I	Soldats ; Génois ; <i>Pretendiente</i>
II	Domestiques ; Femmes
III	Auteurs comiques et écrivains ratés ; Étudiants ; Femmes ; <i>Pretendientes</i> ; Médecins
IV	Hommes d’ <i>Église</i>
V	Femmes
VI	Domestiques ; Marchands et <i>placeras</i> ; <i>Pretendientes</i> ; Représentants de la justice
VII	Bouffons ; Femmes ; <i>Picaros</i> ; Soldats ; Hommes d’ <i>Église</i>
VIII	Femmes
IX	Domestiques
X	Laboureurs ; Domestiques

Ces personnages sont omniprésents dans l’œuvre. Leurs portraits traversent l’espace textuel, avec une présence plus nette dans la narration autobiographique du Docteur (chapitres VI à VIII). La diversité des épisodes narrés par ce personnage central va de pair avec celle des personnages rencontrés et des portraits dressés. On trouve aussi bien des membres de la noblesse, des représentants de l’*Église* que des personnages appartenant aux couches sociales les plus populaires de la société. Cette exhaustivité, conforme aux exigences de *varietas*, se manifeste aussi dans le sexe des personnages puisque les femmes jouissent elles aussi d’une présence assez massive dans le texte. Néanmoins, plusieurs personnages font partie d’une même catégorie socio-professionnelle : c’est le cas de Juan et de Bernardino, tous deux anciens soldats et *picaros* chevronnés. 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 est logique au regard de la nature des thématiques traitées mais aussi de l’origine sociale de la plupart de trois des locuteurs et des ambitions nobiliaires affichées par

28. COUDERC, 2006, voir l’introduction en général et plus particulièrement les pages 25 et ss.

29. COUDERC, 2006, p.24.

30. COUDERC, 2006, p.25.

Isidro. De la même manière, la préoccupation pour les questions judiciaires est en conformité totale avec le statut de *letrado* et le passé de juge aux armées du Docteur. Une étude de chaque type n'est pas pertinente car certains personnages relèvent de plusieurs patrons³¹. On peut en revanche s'intéresser à leurs caractéristiques essentielles.

Les personnages annexes ne se livrent que rarement à des confidences sur leur passé. On dénombre une exception à cette règle : la duègne que rencontre Don Luis lorsqu'il travaille au service d'un noble. Or, cette brève analepse ne répond pas à un souci d'individualiser le parcours du personnage mais le consacre plutôt 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 (...)'³²

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 avec sa caractérisation folklorique. La version figuéroène de la duègne offre un condensé des caractéristiques propres à ce personnage – à l'exception des accents célestinesques peut-être – et qui ont été largement exploitées dans les *entremeses* baroques³³. 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 descéditos de la edad, fue poco a poco manifestando mi documental Quintañoa que la tiranizaba el amor y que era yo la causa de su incendio.³⁴

La structure binaire repose sur une opposition passé VS présent dont on identifie les mouvements à travers l'emploi qui y est fait des temps. Dans la première partie du récit, l'imparfait de l'indicatif et le passé simple sont massivement employés. Les souffrances actuelles de la duègne sont, quant à elles, 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. (...) En fin, yo padezco tan amarga vida y tan notable inquietud de espíritu, que estoy casi reducida a desesperación.³⁵

Le personnage fait son entrée dans l'espace textuel en étant désigné par le mot générique qui renvoie à son statut (*dueña*) ; c'est un phénomène commun à l'ensemble des portraits figuéroens :

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.³⁶

31. Ainsi, le personnage de la duègne se définit à la fois par son statut de servante mais aussi par celui de femme. Elle se définit enfin par son statut de noble déclassée.

32. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.402.

33. Sur ce point, on lira avec profit l'article de BORREGO GUTIÉRREZ, 2003.

34. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.403.

35. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.403.

36. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.435.

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.³⁷

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.³⁸

Holgábame de ver entrar **en Madrid copia de noveles bien andantes**, que en sus retraimientos 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.³⁹

Chacun de ces trois extraits, au-delà de la référence à Madrid, se caractérise par des expressions qui désignent un type de personnes, généralement associées à un indicateur d'abondance. Ces portraits demandent à être différenciés d'où la grande précision des descriptions physiques. Malgré leur caractère très codifié, elles jouissent d'une grande plasticité : les attributs classiques de ces personnages sont mobilisés. Le portrait de la duègne, par exemple, comporte plusieurs références à sa tenue présentée comme définitoire de sa personne ; sa livrée est évoquée par Don Luis dès les premières lignes du récit et la duègne elle-même y fait référence :

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 disposición.⁴⁰

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. Pour Figueroa et ses contemporains, il convient de dépeindre les faits et les personnes selon les *a priori* idéologiques et sociaux. Tout un lexique renvoyant à des effets visuels est mobilisé : le terme "color" est utilisé généralement sous sa forme plurielle mais aussi de verbes comme "pintar", en lien étroit avec des représentations iconographiques. Le portrait du *pretendiente* type n'échappe pas à cette règle :

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**.⁴¹

Le verbe "pintar", employé ici au sens figuré, se prête particulièrement bien à ce jeu sur la plasticité du fait de sa polysémie. Les détails ne construisent pas un prêtre mais bien un type de prêtre (en l'occurrence, le prêtre prospère du Nouveau Monde).

Les portraits sont tributaires des codes et des préjugés de l'époque mais participent de la représentation de la société de l'époque. Cependant, une mission de dénonciation sous-tend

37. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.435.

38. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.438.

39. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.587.

40. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.403.

41. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.392.

aussi l'introduction de ces groupes sociaux. Cette mission entre en résonance avec les excursus moraux présents dans l'œuvre.

Les personnages annexes : des messagers de la crise ?

Les rapports entre les excursus moraux et les portraits des personnages annexes sont perceptibles dans les modalités selon lesquelles ceux-ci sont insérés. On distingue différents mécanismes d'introduction pour les portraits de ces personnages. Ces différences tiennent aussi aux dimensions des portraits. Certains personnages annexes sont abordés allusivement au détour de l'échange ; c'est le cas des laboureurs dont les conditions de vie pénibles sont évoquées très rapidement au début de l'*alivio* X⁴². D'autres donnent lieu à des développements plus conséquents comme le récit consacré au prêtre-poète au début de l'*alivio* III⁴³. D'autres encore deviennent locuteurs au sein d'une narration enchâssée : c'est le cas de la duègne. Certaines figures sont envisagées dans différents passages du texte. 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 discuté) que constitue Juan, des allusions aux conditions de vie des soldats mais aussi aux qualités que ceux-ci doivent réunir sont récurrentes dans l'œuvre comme dans l'*alivio* I :

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.⁴⁴

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 turc⁴⁵. Enfin, les membres de l'armée sont évoqués de manière plus tangentielle dans les chapitres VIII⁴⁶ et X⁴⁷. L'ensemble des informations dispersées au gré du texte permet de reconstituer les portraits.

Les épisodes dans lesquels interviennent les personnages annexes ne donnent pas lieu, on l'a dit, au déploiement d'une chronologie subtile et efficace. L'absence de lien entre les différents tableaux est symptomatique : il n'y a pas d'expérience commune à ces personnages annexes. Ces derniers ne se rencontrent jamais. Cette absence de connexion temporelle fait que, dans l'absolu, ces épisodes pourraient fonctionner comme des unités indépendantes. En revanche, les éléments spatiaux qui participent de la représentation de l'Espagne et plus particulièrement de la Cour, du premier quart du XVII^e siècle, sont plus précis.

En réalité, la dénonciation est l'élément fédérateur qui assure la cohésion et la cohérence entre les différents tableaux qui ont une fonction déterminante puisqu'ils apportent la preuve des travers de la société de l'époque. Certains portraits se répondent et se complètent pour illustrer les différentes facettes d'une seule et même critique.

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 qui présente cette expérience comme personnelle. 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 :

42. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.631.

43. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.435-439.

44. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.387.

45. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.507 et ss.

46. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.588 et 589.

47. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.635.

Pasaban sus años de sesenta (...).⁴⁸

C'est un phénomène encore plus perceptible à travers les données relatives à la nature et au contenu de ses compositions ; on retrouve 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*.⁴⁹

Ce procédé atteint son point culminant à travers la retranscription de l'une de ses compositions⁵⁰. Les compositions du prêtre-poète reflètent ce qu'il est. Son comportement et ses compositions sont en conformité avec son portrait qui s'alimente d'un double substrat. Il réunit des traits du prêtre-prospère et du piètre écrivain. Cette association permet de résoudre l'apparente contradiction entre la prospérité du prêtre, son apparence soignée et son statut de mauvais auteur. En effet, le mauvais poète est généralement pauvre. En dépit de son 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 (...).⁵¹

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 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.⁵²

On trouve également une variante sous les traits d'un *poeta de comedias* quelques pages auparavant ; le recours dans cet extrait à l'expression "mal poeta" est 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.⁵³

Ces deux portraits trouvent naturellement leur place dans *El Pasajero* et entrent en résonance avec les leçons de préceptive littéraire du Docteur. Ils 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 fiction. 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*⁵⁴, n'est probablement pas non plus anodin. Peut-être faut-il y voir une

48. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.435.

49. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.436.

50. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.436.

51. SOBEJANO, 1973.

52. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.437.

53. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.434.

54. QUEVEDO, [1626], 2007, p.179-180.

référence à des compositions poétiques également écrites en *octavas*, telles que *La Dragontea* de Lope.

Certains rapprochements peuvent être établis assez aisément du fait de l'importance de la thématique du rire dans chacun de ces deux récits. Ils permettent d'observer une gradation dans l'hilarité des interlocuteurs du prêtre prospère que traduit l'expression très courante au théâtre notamment "Aquí fue Troya"⁵⁵. 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 le portrait des jeunes poètes :

Dice bellezas de la traza, sublima las aparencias, encarama los versos y sube de punto los pasos más apretados de risa, y, quieran o no los circunstantes, comienza con abultada voz y peregrino aliento a publicar su encarecido papel.⁵⁶

Le sémantisme d'intensité croissante des verbes "decir", "sublimar", "encaramar" et "subir de punto" est représentatif de l'orgueil du jeune poète, trait également présent chez le prêtre. Le début du récit est 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.**⁵⁷

La confrontation de ces deux portraits laisse apparaître des similitudes et confirme l'idée que tous deux se répondent pour proposer une vision plus complète des hommes de lettres de l'époque. Ce phénomène pourrait être étudié à travers la mise en regard d'extraits consacrés aux représentants de la Justice comme le montrera la suite de cette étude⁵⁸.

Comme certains lieux évoqués par les personnages, les personnages annexes sont importants pour leur pouvoir d'évocation qui les érige en outils de la dénonciation. Celle-ci repose sur un minutieux travail d'écriture également perceptible dans les personnages qui sont la matière de l'échange.

Les autres personnages, matière de l'échange

Cette autre catégorie est divisible en deux grands ensembles. Le premier 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 qui se voient transposés au plan de la fiction. Ces personnages sont clairement identifiés en tant que tels et sont explicitement nommés comme par exemple le conquistador Hernán Cortés. Sont également intégrés dans cet ensemble des personnages qui ne sont pas forcément passés à la postérité. Le traitement particulièrement minutieux dont ils bénéficient et leur caractérisation dans le texte les rendait toutefois certainement identifiables pour le lecteur de l'époque.

55. Cette expression qui trouve son origine dans l'*Enéide* était, on le sait, communément employée pour indiquer le dénouement malheureux d'un événement.

56. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.433.

57. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.435.

58. Dans le dernier chapitre de cette deuxième partie, on reviendra sur les connexions entre les portraits des différents personnages ; cf. *infra*, Deuxième partie, chapitre 3, "'L'entre-deux' appliqué aux personnages", p.151 et ss. 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 2, "'Entre-deux' ... ou plus : vers un discours polyphonique ?", "La critique de la Justice à l'aune de différents points de vue", p.220 et ss.

La confrontation de ces deux grands ensembles permet de déceler un effort de codification. Les contes qui figurent dans l'œuvre coïncident avec la caractérisation topique des personnages. Leur intégration dans l'espace textuel est assurée par un processus de création qui mobilise des éléments folkloriques et qui constitue une forme d'intertextualité. *El Pasajero* inclut onze contes répartis comme suit⁵⁹ :

- Trois *cuentos de calvos* (*alivio* V, p.501-503)
 - "El calvo, calvo"
 - "Aquello digo"
 - "El sombrero y el artificio"
- Un conte sur la pauvreté (*alivio* VI, p.520)
 - "Falta pan"
- Un *cuento de hombre pequeño* (*alivio* VI, p.525)
 - "El maridillo menudo"
- Deux *cuentos de animales*
 - "Le engordo con industria" (*alivio* VI, p.536-537)
 - "La gallina cuidadosa" (*alivio* IX, p.602)
- Divers
 - "Ándese así" (*alivio* VIII, p.588)
 - "¿Cebolla a mí?" (*alivio* IX, p.596)
 - "El jarro bajo la capa" (*alivio* IX, p.599)
 - "Perdónote por Jesucristo" (*alivio* IX, p.601)

Bon nombre de ces contes mettent 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 ; le personnage du chauve y voit son potentiel comique accentué par son statut de médecin qui fait partie des professions amplement exploitées dans le folklore et dans la littérature de l'époque. Le père du Maître, lui-même médecin de profession, correspond totalement à leur représentation habituelle. Le conte "Aquello digo" fait intervenir un personnage qui cumule des 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 cas du conte de l'âne, chez Figueroa, connaît un enrichissement. Depuis les travaux de Monique Joly sur la bourle, on sait que l'âne est souvent l'animal que l'on fait manger à un adversaire pour se moquer de lui⁶⁰. Dans *El Pasajero*, l'âne est plutôt affamé. Mais il y a bien plus encore. Dans le bestiaire restreint que présente le texte figuéroen, l'âne est l'animal qui revient le plus fréquemment. Figueroa exploite de multiples ressorts lexicaux : l'animal est nommé, tour à tour, "asno", "burro", "borrico", "pollino". Cette présence textuelle de l'âne tient aussi au fort potentiel d'intertextualité de cet animal qui convoque à la fois une dimension folklorique et une dimension littéraire plus classique. En effet, par son entremise c'est aussi le célèbre texte dialogué d'Apulée, *L'Âne d'Or*, qui est convoqué. Une telle interprétation est d'autant plus tentante que le texte lui-même semble revendiquer cette filiation :

59. 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 XVII^e siècle. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, 2002, p.19.

60. Monique Joly traite amplement la question de l'onophagie dans sa thèse sur la bourle ; cf. JOLY, 1986, p.355-362.

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.⁶¹

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.⁶²

L'animal fait son entrée dans l'espace textuel par la périphrase : "uno de aquellos en quien tan de buena gana se transformó Apuleyo". 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.

En élaborant des versions nouvelles de contes populaires, le texte figuéroen propose une autre manifestation de sa performativité. L'exploitation intertextuelle est également observable dans le traitement de certains personnages historiques. En effet, on l'a dit, certains ont joui d'une existence réelle et sont utilisés comme référents d'une époque dorée passée et regrettée. C'est le cas notamment d'Hernán Cortés dont la conduite exemplaire envers les hommes d'Église 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.⁶³

Cet extrait⁶⁴ peut être lu comme une réécriture d'un passage de *Historia verdadera de la conquista de Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo qui présente des événements assez analogues. Quoi qu'il en soit, l'apologie du conquistador connaît une vogue dans la littérature auri-séculaire⁶⁵ et l'on sait l'intérêt que Figueroa nourrissait pour les œuvres historiques⁶⁶.

L'évocation des personnages historiques dans les narrations autobiographiques des locuteurs peut sembler assez anecdotique dans 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 buscase una espada a prueba de todo golpe, 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.⁶⁷

L'allusion à ces hommes est en réalité une référence intertextuelle puisqu'on les retrouve dans l'un des ajouts apportés par Figueroa à *Plaza Universal* 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

61. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.534.

62. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.539.

63. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.618.

64. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 1988; cf. n.133 p.615.

65. FRANCO CARCEDO, 1994, p.122.

66. Nous pensons notamment à l'œuvre qu'il a consacrée au cinquième marquis de Cañete.

67. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.446.

Simón, Lope Aguado, Adrián Zafra, Maese Domingo, Domingo Rodríguez, Pedro de Orozco, Pedro de Archiga, sin otros Aragoneses, Valencianos, y Mallorquines.⁶⁸

L'extrait de *Plaza Universal* est écourté sans altération de l'ordre des noms pour ainsi dire. L'allusion assez classique à des grands noms de la discipline est réexploitée afin d'alimenter la biographie fictionnelle des personnages. D'autres personnages d'inspiration historique, au contraire, jouissent d'un véritable protagonisme dans le vécu des locuteurs. C'est le cas du Duc d'Albuquerque à qui le Docteur doit sa libération après son altercation avec un muletier à Cuéllar⁶⁹. 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.

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 ne sont pas pour autant des carcans contraignants puisque Figueroa reprend des figures récurrentes de la tradition populaire tout en s'en émancipant et en proposant des variantes par rapport aux textes de l'époque. En ce sens, malgré leur caractère très codifié, ces récits tendent vers une forme de singularité sans néanmoins atteindre la virtuosité des narrations autobiographiques des sujets parlants sur lesquelles nous allons revenir pour étudier leurs fonctions dans la structuration de l'œuvre.

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 renforcée par l'extension des récits puisque celle-ci est proportionnelle à l'importance locutoire de celui qui le prend en charge. Le récit du Docteur 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 mais aussi celui qui manipule le matériel littéraire le plus varié comme l'atteste le schéma narratif introduit plus loin⁷⁰. 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 plus loin⁷¹. L'ordre de présentation de ce schéma reprend évidemment celui dans lequel ces narrations sont insérées dans l'œuvre.

68. SUÁREZ DE FIGUEROA, *PU*, [1630], 2006, p.678.

69. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.537-539.

70. Cf. *infra*, "Schéma narratif du récit du Docteur", p.134.

71. Cf. *infra*, Deuxième partie, chapitre 3, "Personnages doubles et doubles des personnages", "L'*alivio* VII, un chapitre au statut particulier", p.164-165.

Schéma narratif des narrations autobiographiques

À la différence de la classification proposée par Jonathan Bradbury⁷², 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

- Jeunesse oisive ;
- Intervention du père qui le rappelle à l'ordre et qui débouche sur un changement de comportement :
 - profession ;
 - décès du père ;
 - mariage ;
- Décès de l'oncle identifié comme la cause du départ pour Milan.

DON LUIS

- Présentation de la famille et description de sa jeunesse oisive ;
- Entrée au service d'un noble et altercation avec un majordome ;
- Rencontre avec la duègne ;
- Armé gentilhomme et début du récit amoureux lui-même divisé en deux parties :
 - récit amoureux dans la veine néo-platonicienne ;
 - récit des amours contrariées ;
- Absence de perspectives d'évolution sociale et départ pour Naples.

LE MAÎTRE

- Allusion au métier de médecin exercé par son père et au projet de ce dernier d'envoyer son fils suivre ses pas à Alcalá ;
- Avant le départ, rencontre avec un jeune homme qui lui donne des conseils peu avisés sur la conduite à avoir à l'université ;
- 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 ;
- Échange avec le père :
 - prise de conscience du peu de sérieux de son fils ;
 - proposition d'une alternative : simuler la maîtrise de la Médecine ;
- Refus du fils qui veut étudier Leyes y Cánones ;
- Décès du père et abandon de ces études pour la Faculté de Théologie ;
- Obtention de différents postes ;
- 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.

72. 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 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

- Evocation élogieuse de Valladolid ; présentation de la famille et des rapports entre les membres ;
- 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 ;
- Mort de ses proches et retour en Espagne, synonyme de désillusions ;
- Prend la route ;
- 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'Alburquerque ;
- Retour à Valladolid et altercation avec un *letrado* qui le conduit à prendre la fuite vers l'Andalousie (Baeza, Úbeda, Jaén) ;
- 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 ;
- Retrouvailles avec Juan :
 - récit de l'aubergiste et nouvelle séparation ;
- *Alivio* VIII : arrivée à Grenade :
 - récit amoureux au dénouement tragique et mort de l'être aimé ;
 - récit de Jacinta, nouveau récit rapporté ;
- Départ pour Séville :
 - description de Sanlúcar et de Puerto de Santa María ;
 - amitié avec Carrillo ;
- 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.

Tour d'horizon des éléments biographiques

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 est le 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*" :

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 esperiencia y comunicación de naciones.⁷³

Cette brève caractérisation s'avère très efficace car 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 offre à la fois des éléments au service de la vraisemblance de la situation d'interlocution et des traits particuliers et discriminants tels que leur situation familiale respective⁷⁴.

Cette ébauche conventionnelle de caractérisation est complétée dans le corps du texte. Les différents locuteurs donnent au détour de leurs interventions des indices qui fonctionnent comme des annonces. Ces dernières inscrivent leurs récits dans la tradition de la nouvelle en reprenant une des caractéristiques du genre littéraire amplement étudié dans la thèse de Jean-Michel Laspéras :

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 nouvelle⁷⁵.

La confrontation des récits de vie des différents personnages permet d'entrevoir des 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 pleinement sa place dans la description de la conduite passée des

73. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.369.

74. "Dábansele 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 perspectiva, 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 orifice, 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", SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.370.

75. LASPÉRAS, 1987, p.209.

personnages et dans le récit de leurs égarements de jeunesse notamment. Les expressions “la voladora nave de su mocedad” (p.444), “las baratijas de nuestras mocedades, refiriendo la más apretada inclinación de la pasada juventud” (p.531), laissent présager un contenu conforme aux topiques de l’époque qui font de la jeunesse un âge propice 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. Ces partenaires conversationnels inadéquats sont en opposition complète avec le 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...) se doublent donc d’égarements en paroles. La mise en abyme du dialogue à l’intérieur du dialogue 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 intrinsèquement ; c’est la communication avec des interlocuteurs respectables et susceptibles d’éduquer ou de réformer qui est bénéfique⁷⁶ :

ISIDRO. (...) Entreteníanme grandemente las domésticas conversaciones de los con quien me había criado y vivido⁷⁷.

DON LUIS. (...) hasta la una me entretenía parlando con otros mozuelos de mis años.⁷⁸

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 provecos.⁷⁹

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**.⁸⁰

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 difficilísimos 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.⁸¹

La double allusion au voyage vers Alcalá configure, d’emblée, une homogénéité géographique qui permet d’associer ces deux extraits. 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 négatifs qu’enserme 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 le suffixe à valeur superlative

76. 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.

77. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.396.

78. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.401.

79. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.445.

80. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.446.

81. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.450.

"-ísimo" adjoint au même adjectif. *Estragado* instaure donc un lien entre l'étape du départ initial et celle du bilan. 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 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.⁸²

L'intervention du Maître atteste de la dimension illustrative de ces narrations à travers les dialogues qui y sont rapportés. Un autre point est commun à ces trois récits : un tournant se produit pour les personnages généralement entre 16 et 18 ans. Ce virage suppose un changement radical, parfois imposé par le père :

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.⁸³

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 impedirla.⁸⁴

Citation n°3 : Maestro⁸⁵

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.⁸⁶

Dans chacun des trois cas, la figure paternelle est dotée d'un protagonisme certain. Le dialogue père-fils coïncide avec une tradition pédagogique⁸⁷ dans laquelle le texte plonge, encore une fois, ses racines. Inversement, à travers le cas du Docteur, le texte s'émancipe de la tradition. Le père du Docteur se voit dépossédé de son protagonisme puisque le personnage ne fait guère cas des remarques de la figure paternelle. Ce premier élément différencie le 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

82. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

83. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

84. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.401-402.

85. Dans le cas du Maître, ce n'est pas le seul passage qui atteste des interventions de la figure paternelle ; SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.450 : "Con semejantes razones trató mi amoroso padre de esforzar mi flaqueza y colorir mi ignorancia, si bien vanamente todo."

86. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.448.

87. Cf. UHLIG, 2012.

forzoso para el camino, proponiendo en presencia de ambos no volver en sus días a España; palabra que cumplí después.⁸⁸

Dans cet extrait, l'emploi du verbe *obligar* montre une inversion du schéma présenté dans les autres narrations : 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.

Un personnage au statut spécifique : le Docteur

Le lecteur obtient assez rapidement des précisions sur la situation personnelle des autres personnages alors que la nébulosité de l'histoire personnelle du Docteur persiste jusqu'à l'*alivio* VI. La toute première intervention du 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 menos edad la casa de mis padres. Ahora juzgo **madrastra** la que me dio el ser.⁸⁹

Ce tableau n'est complété qu'au sixième chapitre. Le Docteur y satisfait enfin les demandes réitérées de ses compagnons de route pour obtenir ses confidences. L'introduction tardive de ces données familiales crée un effet d'attente chez ses interlocuteurs mais aussi chez le lecteur et tend à ériger le Docteur en un personnage auto-créé. Plus que ses attaches sentimentales c'est son discours sur le mérite et le désabusement qui le définit. 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 de 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 Docteur⁹⁰. L'ingratitude était d'ailleurs 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 continuo es pródiga en favorecer a extranjeros y avarísima en beneficiar a sus naturales.⁹¹

Ce statut spécifique 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. 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, l'exemple de la rixe de Cuéllar le consacre dans ce rôle car on observe un glissement dans la focalisation empruntée par le narrateur. Alors que jusque là le Docteur a employé la première personne pour rendre compte de ses expériences passées, il l'abandonne dans cet extrait :

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 apu-

88. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.532.

89. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.371.

90. 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 2, "Le mérite : une notion clé", p.195-2016.

91. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.370.

ñeteó, que si no acuden los del mesón a quitársele, sin duda feneciera ahogado, aunque lejos de río.⁹²

Le locuteur emploie l'expression "el peregrino" pour parler de lui-même, ce qui 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 pas là le seul décalage qu'on observe dans la caractérisation de ce personnage. 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. L'importance de cette thématique de la création littéraire lui donne en quelque sorte son autorité.

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. Ces récits font indéniablement appel à des topiques et plongent leurs racines dans une tradition littéraire bien installée. Cependant, au-delà de ces éléments codifiés, la caractérisation des personnages est également conditionnée par les apports originaux de Figueroa et s'en trouve considérablement enrichie.

Les innovations dans le traitement des sujets parlants

Récits autobiographiques et novela.

Parmi les caractéristiques spécifiques qui tendent vers une forme originale et nouvelle du fait littéraire, différents procédés érigent trois récits autobiographiques en *novelas*. Le récit d'Isidro, notamment par ses dimensions, ne saurait être considéré comme une *novela* ; cependant, certaines techniques définitoires de ce genre sont employées dans le récit de l'orfèvre.

Par la réitération, le texte figuéroen affirme les traits distinctifs des personnages : de manière encore un peu balbutiante, le texte construit un parcours différent pour les quatre sujets parlants. 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 réitérée son goût pour la littérature malgré les tentatives multiples du Docteur pour le détourner de cette voie :

Por manera, que la primera y última inclinación que he conocido en mí fue de amor y versos.⁹³

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 tratase desto.⁹⁴

Cette insistance suscite l'agacement du Docteur qui, à plusieurs reprises, lui fait part de sa désapprobation. C'est le cas dans l'extrait suivant dans lequel le Docteur conseille à Don Luis de prendre ses distances à l'égard de la Poésie désignée métaphoriquement comme une jeune femme :

92. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.535.

93. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.405.

94. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.406.

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?⁹⁵

De la même manière, le Maître évoque les membres de sa famille dont il cherche à assurer la subsistance. Sa situation familiale avait été abordée dès l'introduction et est évoquée à cinq reprises dans le corps du dialogue. La façon dont ces occurrences sont réparties dans le texte mérite d'être signalée puisque trois d'entre elles sont regroupées entre les pages 451 et 452 de l'*alivio* III :

Quedome una hermana, ya viuda, ceñida de dos hijuelos, con quien eché de ver convenía hiciese oficio de padre en lo por venir (p.451)

Aquí pasé tres o cuatro años contentísimo, por la sombra que hacían mis alas a mi hermana y sobrinos (p.452)

Señalé lo en que convenimos para el sustento de mi hermana (p.452)

Les interventions du Maître sont ponctuées de références qui contribuent à la création d'une véritable histoire familiale. C'est également le cas dans les récits des autres locuteurs mais ce phénomène se manifeste de façon plus discrète chez l'orfèvre. Dès l'introduction, Isidro est caractérisé par sa profession et, dans le dialogue, il est également question, par deux fois, de son métier. D'abord, dans l'*alivio* I, dans le conte du Génois :

Sabrán, señores, que mi ocupación es de orífice y lapidario, platero por otro nombre; que confundiendo por instantes estos términos el hablar común.⁹⁶

Puis plus loin, dans l'*alivio* II :

Atiendo, como significué, al arte orificia, tan favorecida de príncipes, tan antigua y honrosa como sabe el mundo.⁹⁷

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 reprises⁹⁸. Cet emploi réitératif du titre "*auditor*" vient valider, par l'expérience, le témoignage de ce dernier. Par la répétition, le texte revendique la véracité de cet élément qui vient confirmer au lecteur les propos tenus plus tôt par le personnage :

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.⁹⁹

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 : un effort de différenciation rudimen-

95. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.486.

96. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.376.

97. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.396.

98. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.552, 555, 566 et 567.

99. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.533.

taire est notamment perceptible dans les portraits d'Isidro et de Don Luis. Le lecteur apprend le statut de fils unique de l'orfèvre 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.¹⁰⁰

Don Luis, quant à lui, évoque rapidement les autres membres de sa fratrie au début de son récit¹⁰¹.

L'effort de différenciation, de caractérisation des personnages dans les blocs analeptiques, est certes rudimentaire mais n'en est pas moins indéniable. Certains des éléments introduits, dès les premières lignes des récits des sujets parlants, sont, on l'a dit, repris dans d'autres passages du dialogue.

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 décrit, dans les grandes lignes, son apparence :

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.¹⁰²

Le portrait du jeune homme l'érige en parangon du galant oisif et coquet. Ce portrait reste intéressant par rapport à l'absence de détails fournis sur la physionomie des personnages. Les rares détails de la physionomie des personnages vont rarement au-delà de simples références aux cheveux blancs¹⁰³ qui sont placées au service de l'opposition topique jeunesse VS vieillesse. 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.¹⁰⁴

100. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.396.

101. "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.", SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.400.

102. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.401.

103. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.619 : "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.

104. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.525.

Au-delà de ces quelques éléments de caractérisation physique, 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 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 comme si chaque personnage se voyait octroyer un vice dont il devenait le représentant. Ainsi, l'inclination du Maître pour le jeu est-elle évoquée à plusieurs reprises conférant 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 olvido.¹⁰⁵

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 cuando.¹⁰⁶

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 de la thématique du jeu dans les livres d'emblèmes de l'époque¹⁰⁷. 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-même¹⁰⁸ :

La sensualidad destruye salud y hacienda; el juego solicita desasosiego y deshonra; la valentía produce peligro y persecución; ¡ved qué efetos para cobrar amor a las causas! Hice cuanto pude por desasirme desta liga, por huir destos lazos, y supliquélo a Dios con muchas veras.¹⁰⁹

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'*Église* 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 frecuenta¹¹⁰.

105. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.399.

106. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.448.

107. 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."

108. Les religions polythéistes, faut-il le rappeler, ne réprouvaient pas le jeu. Ce n'est qu'avec l'apogée des religions monothéistes que celui-ci commence à être perçu de manière négative.

109. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.452.

110. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.619.

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 pláticos.¹¹¹

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.

On observe un phénomène similaire dans le traitement du personnage du Docteur. De nombreux épisodes corroborent sa caractérisation de jeune homme au tempérament bagarreur : c'est le cas de son altercation avec une vendeuse de pêches mais aussi de celle qui l'oppose à un *letrado*, toutes deux 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 alimentent 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 desentonado.¹¹²

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 théorique¹¹³. 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 figueroen 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 autobiographique¹¹⁴.

La définition que propose Covarrubias du verbe "inclinare" et de ses dérivés apporte un éclairage intéressant :

(...) inclinarse a un vicio, o a una virtud, o tal oficio, o ejercicio. Mal inclinado, *malæ indolis*. Inclinación, reverencia. Inclinación, propensión a alguna cosa.¹¹⁵

111. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.618.

112. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.541.

113. 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 3, "L'entre-deux" appliqué aux personnages", p.151-170.

114. Pour les occurrences du terme "inclinación", cf. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.405, 406, 407, 444, 445, 452 et 531.

115. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.502v.

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 rapprocher ces rapports entre inclination et stabilité sociale des lignes obliques et des strates horizontales qui vont donner de la profondeur au tableau¹¹⁶.

El Pasajero offre des exemples révélateurs de ce phénomène à travers le traitement du personnage d'Isidro qui prend en charge un extrait 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.¹¹⁷

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 de Figueroa qui écrit dans *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 cometido.¹¹⁸

Le commentaire d'Isidro témoigne d'une évolution par rapport au topique. 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 sufrimiento.¹¹⁹

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'époque¹²⁰. Figueroa la mentionne à plusieurs reprises dans *El Pasajero*, notamment à travers une 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

116. On retrouve ce vocable "inclinación" dans *Pusilipo* 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 ; SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.110 et 115.

117. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.606.

118. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.605.

119. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.396.

120. C'est aussi le cas chez Sabuco de Nantes dans *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, 1587.

les hommes¹²¹. C'est 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*.¹²²

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 mundo.¹²³

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 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 caractère "colérico", caractéristique de la jeunesse¹²⁴.

Les sujets parlants sont donc dotés de traits distinctifs et le texte assure une caractérisation cohérente de ces personnages non seulement dans les blocs analeptiques mais aussi, on va le voir, dans les allusions disséminées dans le dialogue.

Les informations disséminées dans le texte

Ce phénomène est moins observable chez Isidro qui est aussi celui qui prend le moins la parole. Néanmoins, on trouve la trace dans certaines de ses interventions d'éléments qui crédibilisent son récit initial :

Así pasaba vida penosa, hasta que me la alivió **el casamiento de mujer casera y entendida**, por quien quedaron arrimados del todo los amigos.¹²⁵

121. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.485 : "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."

122. HUARTE DE SAN JUAN, [1575], 1989, p.171.

123. HUARTE DE SAN JUAN, [1575], 1989, p.172.

124. 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 ESPÍN, 2013.

125. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.471.

L'expression "el casamiento de mujer casera y entendida" confirme la situation familiale de l'orfèvre mais cette étape ne donne pas pour autant lieu à un développement très conséquent. La construction même de l'expression est révélatrice : par son entremise, le mariage en tant qu'institution est convoqué. C'est le statut plébéien d'Isidro qui justifie que soient exclues de son récit de grandes valeurs telles que l'honneur ou l'amour comme le devine le lecteur dans les extraits suivants :

Tomé estado: mujer, por cierto, **virtuosa, con mediano dote**¹²⁶

No padecía menor sentimiento el orífice, por robarse a **las tiernas caricias de mujer honesta**, en lo más reciente de sus bodas (...).¹²⁷

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'époque¹²⁸ et au discours érigé dans le reste du texte de *El Pasajero* à propos du mariage¹²⁹. 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.

Les différentes interventions de don Luis sont plus révélatrices car la présence de ces souvenirs se fait plus évidente. Certains configurent un passé de lecteur ainsi qu'un passé conversationnel :

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 referido.¹³⁰

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.¹³¹

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 homme¹³² :

126. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

127. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.370.

128. 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 contrarient souvent les projets sociaux des parents. C'est le moteur de toute la comédie légère. Cf. COUDERC, 2006.

129. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.472 : "MAESTRO. El casamiento guiado, cuando reciente contraído, con la prudencia y juicio conveniente, rinde admirables frutos de riqueza, de recreo y honor."

130. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.387.

131. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.425.

132. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.418 : "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."

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.¹³³

Evoquant son passé d'auteur, le jeune homme précise la nature de ses créations par l'énumération : "soneto, décimas o romance". 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.¹³⁴

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.

Indéniablement, la déclinaison la plus intéressante de ce phénomène est le vécu d'homme de lettres du Docteur. Au-delà de l'identification Docteur-Figueroa, certains extraits s'inscrivent dans la construction du passé du personnage :

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.¹³⁵

Ce tableau atteste 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 confère à l'extrait une temporalité lente. Celle-ci s'apparente à celle du roman et donne de l'épaisseur aux procès décrits. 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 une fonction déterminante dans la signification de cet extrait : elle l'ancre clairement dans le domaine de la littérature de la même manière que l'expression "cantidad de obra gruesa". La création de ce passé littéraire du personnage n'est pas circonscrite 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 considéra-

133. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.410. 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 oscurecer los concetos y mezclar por las composiciones palabras desusadas y traídas del latín a nuestro vulgar." SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.415.

134. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.410.

135. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.443.

tions 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 contradigan**.¹³⁶

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 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**.¹³⁷

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 Sotomayor¹³⁸.

S'il est vrai qu'Isidro, Don Luis, le Maître et le Docteur s'apparentent aux locuteurs des dialogues du XVI^e siècle, l'espace textuel figuéroen s'écarte aussi considérablement de la tradition. En effet, 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

136. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.611.

137. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.611.

138. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.584 : "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 venero 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.

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. Figueroa propose donc une galerie de personnages qui illustrent l'écriture de *'l'entre-deux'* mise en œuvre dans *El Pasajero*. Outre leurs indéniables différences, les personnages s'insèrent 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 ? Telle est la question à laquelle il convient, à présent, d'apporter des réponses.

CHAPITRE 6

'L'ENTRE-DEUX' APPLIQUÉ AUX PERSONNAGES

Dans *El Pasajero*, les 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 afin d'identifier les mécanismes communs à ces deux types de matériaux. La mise en abyme est un outil particulièrement efficace pour mettre en évidence certaines correspondances mais aussi certains décalages entre le discours de principe énoncé par les locuteurs et les expériences qu'ils narrent. Les renvois sont donc bel et bien présents tout au long de l'ouvrage et favorisent la création d'un réseau de personnages doubles. Les personnages, s'ils présentent d'indéniables contradictions, se voient également dotés d'*alter ego* fictionnels dont les exemples les plus révélateurs se situent au chapitre VII.

Récits autobiographiques et excursus moraux

Modalités d'introduction et statut des récits

Les narrations autobiographiques sont intégrées pour satisfaire une demande que formule le soldat après avoir écouté le récit de l'orfèvre:

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 : (...).¹

Une scission s'insinue entre Isidro et les autres locuteurs à travers l'utilisation de l'expression "los tres". Cet emploi est d'autant plus éloquent si on le compare à l'une des premières répliques du Docteur :

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.²

Dans la citation empruntée au Docteur, les quatre voyageurs sont réunis autour d'un objectif commun, le voyage en Italie et constituent un groupe homogène. Dans l'intervention de Don

1. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.400.

2. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.373.

Luis, la séparation entre Isidro et le reste du groupe tient en partie au fait que l'orfèvre a déjà rendu compte de son passé. Mais d'autres éléments accentuent cette séparation. En effet, la narration de l'artisan, on l'a dit, n'est pas une nouvelle. L'emploi qui est fait du terme "historia" dans l'espace textuel est, en ce sens, éloquent :

DON LUIS. Convendrá, siendo superior, obedecer; mas no callando: y así, va de historia: (...).³

MAESTRO. (...) 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.⁴

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.⁵

On peut rattacher au terme "historia"⁶ 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 adjoint au récit de Juan, à la structure plus complexe⁷. 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.⁸

À ce propos, si originellement, le terme "historia" tel que l'employait López Pinciano par exemple ne se distinguait pas vraiment de la chronique⁹, on sait que, avec le *Quichotte*, un premier glissement de l'Histoire vers la narration s'opère. Chez Figueroa, comme chez Cervantès, ce substantif serait employé 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*¹⁰. Cette utilisation de deux termes différents n'est probablement 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 preuve évidente. Et il n'est pas non plus exclu

3. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.400.

4. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.452.

5. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.531.

6. 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*" ; SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.412.

7. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.552 : "Mi historia no es como quiera. Coma primero; que endespues se la contaré."

8. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.473v.

9. 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 escriuir la cosa verisimil, y si ha de ser verisimil, 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 verisimiles."

10. 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*".

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.

Les témoignages des différents sujets parlants 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.

Les expériences 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 de déclencheur aux autres récits¹¹. 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 picaire, fait preuve d'une élégance langagière indéniable.

La *llaneza* est un concept que l'on trouvait déjà chez Arce de Otálora puisque dans le prologue¹², 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...¹³

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 orientación correcta, elementos que se trata de trasvasar al interlocutor adánico o mal orientado.¹⁴

11. 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 mí parecer en ninguna lengua está bien la afectación."

12. 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."

13. ARCE DE OTÁLORA, [1553] 1995, p.18.

14. OCASAR ARIZA, 2001, p.234.

On pourrait assimiler la prise de parole spontanée de l'orfèvre à une prise d'initiative qui conférerait à ce locuteur une forme d'autonomie. 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"¹⁵, 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"). Le père d'Isidro l'avait également fait par obligation, comme si toute une lignée était soumise à cette fatalité. Isidro lui-même nous invite à proposer cette lecture en insistant sur le profit qu'il a tiré de l'échange précédent :

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**.¹⁶

L'utilisation du terme "dudas" 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 nobiliaire¹⁷. 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'excursus moral du chapitre précédent mais 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 enserme 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 reales? **¿Hay quien se agrade de que sus hijos le imiten en la facultad?** ¿No los procuran de-
jar 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?¹⁸

Par le biais de la question rhétorique "¿Hay quien se agrade 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 :

15. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.395.

16. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.396.

17. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

18. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.451.

Guióme mi padre por la derrota que él había seguido, esto es, de capa y espada.¹⁹

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 fît de même :

Atendió mi padre al estudio de la Medicina, en que no podré afirmar si fue insigne, por ser esta facultad de indiferente operación.²⁰

(...) acabada la Gramática, quiso mi padre que, siguiendo sus pisadas, atendiese en Alcalá a los cursos de Artes y Filosofía²¹, fundamentos principales de aquella facultad.²²

Ces deux personnages formulent 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 lui²³. 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 dépourvu :

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 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, rabárbars, casias, colirios, socrocios, ungüentos, 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.²⁴

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. 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 religieux²⁵, semble porter l'indice de la nouvelle orientation que prendra la vie du jeune homme à la mort de son père. Textuellement, le changement de vocation s'insinue progressivement par la mobilisation d'un champ lexical à connotation clairement religieuse :

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

19. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.400-401.

20. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.444.

21. 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. (...) El requisito para el acceso a los estudios de Medicina era el tener un *Bachiller en Artes*." Cf. URL <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/roman/home/picaresca/aleman/html/espanol/Contexto/KontextAlcalaSpan.html> ; consultée le 20 novembre 2020.

22. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.444-445.

23. "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 mayor." , SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.402.

24. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.450.

25. 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.

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?²⁶

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 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.²⁷

Cet extrait du récit du Maître entre une fois de plus en résonance avec la réflexion menée sur les choix de carrière des personnages : l'utilisation du verbe *seguir* 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 "atajo" ou "el seguro premio" et le substantif "el menester" est remarquable. Cette opposition joue une fonction vertébrante dans cet extrait. La Théologie y est, de fait, présentée comme un raccourci commode pour remédier à ses difficultés financières. 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 :

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**.²⁸

L'emploi de l'adjectif "avieso", compte tenu de son étymologie latine, s'avère 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.²⁹

Or, cet oscillement perpétuel entre moralité, vocation et motivations premières ouvre des champs interprétatifs séduisants puisque le texte semble réaffirmer son statut *pasajero* à travers la représentation de différents comportements et modes de conduite. Le texte donne à voir une série de personnages qui sortent de la voie. La construction de l'énoncé pris en charge par le Maître mérite, elle aussi, réflexion : 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

26. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.450.

27. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.451.

28. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.450.

29. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.104.

associées au terme "virtud" sont renforcées par l'adjectif "verdadera". 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 :

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.³⁰

L'abondance de termes qui disent le mensonge, l'apparence ("artificio", "fantasmas", "exhalaciones", "bulto", "apariencia") est remarquable dans cette intervention du père qui n'est pas sans lien avec la critique des faux-semblants, du mensonge, topique des textes de l'époque³¹. La mise en accusation des faux-semblants est aussi relayée par le Docteur :

Ya no hay amigos, no hay desengaños, no hay buenas intenciones. Todo es mentira, todo estratagemas, todo propio interés.³²

C'est une thématique présente dans le récit de jeunesse du Docteur quand celui-ci cache à son père la véritable cause de son départ³³. Comme 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.³⁴

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.³⁵

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 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; (...).³⁶

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'expression "encubriendo la verdad".

30. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.449.

31. "(...) ¡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!", LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.65.

32. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.468.

33. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.532.

34. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.532.

35. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.532.

36. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.532.

Si la relation de dépendance entre narration et excursus moraux se fait plus prégnante dans la narration du jeune orfèvre Isidro, elle n'est pas exclue des trois autres récits. Ceux-ci illustrent 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 sincères du personnage se manifeste dans le discours des quatre sujets parlants. Il convient donc d'analyser, à présent, sous quelles modalités s'exprime ce trait distinctif.

Personnages doubles et doubles des personnages

La présence de contradictions dans les témoignages est une des multiples manifestations de l'entre-deux'. Ce n'est pas une spécificité figuéroëne mais plutôt une constante de l'époque qui tient à la fonction même du prologue qui 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 morales³⁷. Dans *El Pasajero*, ce contraste dépasse largement le prologue et inscrit donc le texte dans une démarche novatrice : les locuteurs ne sont pas monolithiques. Outre certaines contradictions, le traitement dont ils jouissent est enrichi par le portrait d'autres personnages qui fonctionnent pour eux comme des doubles. Ce traitement 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 est particulièrement pertinent de s'interroger sur le rôle que jouent le déguisement et les accessoires et de se demander dans quelle mesure ceux-ci viennent enrichir le traitement des personnages et la dénonciation des travers sociaux.

Déguisements et accessoires

Le masque et l'épée

La dualité des personnages passe par l'évocation réitérée du symbole éminemment baroque du masque que l'on retrouve notamment dans le récit de Juan :

Ya del todo rematado, padecía este corpanchón mucha mala ventura, para cuyo remedio **quite-me la máscara de una vez** y acudía donde los amigos de Jesucristo a las doce.³⁸

Cette allusion au masque est la revendication ultime de son jeu d'acteur puisque par cette expression, Juan avoue avoir joué un rôle. Dans l'étape madrilène de son récit, il 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 rixe. Comme tout bon acteur, Juan accessoirise son discours :

37. "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." URL <https://insulabaranaria.wordpress.com/2012/10/17/antonio-de-eslava-y-sus-noches-de-invierno-1609/> ; consulté le 20 novembre 2020.

38. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.558.

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.³⁹

Par l'entremise de l'expression "púseme (...) en hábito", 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^{40, 41}

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 de la narration.

Le masque auquel Juan fait référence quand il affirme "quiteme la máscara de una vez" est vraisemblablement celui du soldat, caractéristique qu'il partage avec Don Luis. Le jeune homme est présenté, dès l'introduction de l'œuvre, à travers sa fonction de soldat. C'est le premier élément signalé à son sujet par la voix narrative ("Dedicábase otro a la milicia"⁴²). À deux occasions, toujours dans cette introduction, la voix narrative le désigne par l'expression "el soldado" qui tend à l'ériger en parangon de l'homme d'armes. Don Luis lui-même contribue à cette caractérisation : par deux fois, il évoque l'attribut par excellence du soldat, 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.⁴³

Cobré con la nueva compañera más aliento, más brío, para conseguir con su ornato grandes cosas.⁴⁴

Cependant, il n'a nulle intention de poursuivre sur la voie militaire mais bien de s'adonner à la littérature. D'ailleurs, après avoir mentionné 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 factice et 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 servicios.⁴⁵

39. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.562.

40. Le Juan Fernández qui donne son titre à la comedia de Tirso n'entretient aucun lien avec le Juan Fernández de la prose figuéroène ; 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."

41. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.563.

42. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.369.

43. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.376.

44. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.404.

45. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.369.

La construction tend donc à rejeter à la fin de la phrase le terme “servicios”, pourtant primordial dans la définition figuéroène du mérite. Dans la phrase comme dans la société, la dernière place est donnée aux actes, au mérite qui se voient supplantés par les faveurs. 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 devient un simple accessoire dont la présence sert avant tout à attester de son statut. C’est ainsi qu’il convient d’interpréter l’utilisation du substantif “compañera” qui est employé, aussi bien chez Don Luis que chez Juan, pour faire référence à leur arme.

Mais le seul fait d’arme de Don Luis est plutôt une rixe sans grand danger dont la présentation fait sourire le lecteur :

Tuve vislumbre deste intento, y, apercibiendo 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 (...).⁴⁶

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”⁴⁷ à la page suivante tend également à minimiser l’importance des faits.

Tous ces éléments infirment la caractérisation de Don Luis en tant que soldat. Son épée disparaît textuellement dès qu’il avoue son goût pour la littérature et son intention de s’y consacrer ardemment. L’épée va également servir de lien avec un autre personnage à travers l’emploi du vocable *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 mosquito.⁴⁸

Outre sa profession, l’utilisation abusive que fait ce personnage du “a fe de soldado” pouvait inciter le lecteur à faire preuve de prudence : 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 faits. Juan et Don Luis évoquent avec véhémence leur arme mais d’autres personnages se munissent d’accessoires, ainsi que le révèle le récit du Docteur.

Le déguisement

Au cours de son itinérance, le Docteur 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 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.**⁴⁹

46. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.401.

47. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.402.

48. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.553.

49. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.534.

Il dispose des différents accessoires caractéristiques du pèlerin. Dès le départ, néanmoins, le lecteur ne peut que constater que le personnage 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 :

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.⁵⁰

Mais le recours à l'animal ôte la pénibilité 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.⁵¹

Le lecteur renoue avec toute une tradition de faux pèlerins dont abonde la littérature auri-séculaire. Le personnage n'atteindra d'ailleurs jamais son but, ce qui confère un côté 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. 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*, 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**.⁵²

Les vêtements visent à dissimuler son identité, qui plus est, avec la complicité d'un homme d'église :

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 inter se me vino a la memoria Granada, ínclita ciudad, de las más cómodas y regadas del mundo, particularmente de verano.⁵³

Ce déguisement du personnage ne s'avèrera guère efficace puisqu'il n'empêchera pas l'identification par Juan. Outre l'allusion sans équivoque au déguisement, l'évocation de la mule permet d'établir une connexion avec l'extrait du pèlerinage avorté que l'on retrouve dans le passage où le Docteur arrive à Grenade :

50. VV.AA, 2015, section 23, "La inercia de las peregrinaciones a Tierra Santa", disponible en ligne sur <https://books.google.fr>

51. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.534.

52. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.542.

53. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.542.

Apenas salí de la posada con **el pardo, valona y valón**, cuando, mientras discurría por las calles, fui encontrando con muchos conocidos; porque el vestido⁵⁴ no disfrazaba el rostro.⁵⁵

Là encore, les accessoires ne remplissent pas leur fonction puisque le personnage est aisément repéré. En ce sens, leur rôle diffère de celui des accessoires dont disposaient des personnages comme le prêtre poète dont ils assuraient l'identification. En revanche, dans le cas de certains sujets parlants, *El Pasajero* semble plutôt mettre en scène une galerie de personnages qui s'évertuent à donner une image d'eux-mêmes qui ne coïncide pas avec ce qu'ils sont réellement. En ce sens, ces portraits posent la question de la dualité dans la mesure où Juan est à la fois aubergiste et militaire, Don Luis, militaire et poète, etc.

Le personnage du Docteur semble davantage dans l'essence que les personnages annexes 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.

Des personnages doubles

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 qui prouvent qu'eux-mêmes se laissent aller à certains des égarements de leurs contemporains. Le récit du Docteur laisse observer une certaine discordance entre les principes édictés dans les passages théoriques et les actes. Ainsi à maintes reprises, celui-ci insiste sur la nécessité de suivre une ligne de conduite basée sur la modération ; or, ses agissements ne reflètent pas toujours cet idéal de tempérance. Dès lors, le Docteur théorisateur judiciaire semble s'opposer à un Docteur picaro qui fait peu de cas de la Justice.

Le Docteur n'est pas pour autant le seul à céder à ce type de décalages. Chez Isidro et le Maître, le hiatus a plus particulièrement trait aux motivations que ces derniers affichent pour justifier leur départ. Tout au long de l'échange, ils en appellent au mérite et au respect d'un code moral, mais les critères qui président leur décision ne sont pas forcément 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.⁵⁶

Cet extrait qui vient clôturer la narration du jeune homme présente de claires ressemblances avec celle prise en charge par le Maître à propos de sa vocation et que nous avons commentée plus haut⁵⁷. Très tôt dans son témoignage, Isidro avait évoqué le peu d'intérêt qu'il vouait à son travail, selon lui, peu adapté à son tempérament⁵⁸. Mais au regard de cette remarque ses motivations semblent également pécuniaires. L'objectif d'Isidro est clairement posé : il désire accéder à un statut social supérieur et posséder de l'argent. 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

54. En ce sens, la scène décrit des usages récurrents de la littérature.

55. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.569.

56. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

57. 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", SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.450.

58. L'onomastique même du personnage est ambivalente : la syllabe *-oro* peut aussi bien renvoyer au travail du personnage qu'à ses ambitions. Cf. *supra*, Deuxième partie, chapitre 2, "Les personnages, matière de l'échange", "Onomastique des personnages", p.118 et ss.

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 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 duración.⁵⁹

Sa confession laisse 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 son départ est motivé par des considérations matérielles et non spirituelles.

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.⁶⁰

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. L'importance de Naples, des sonnets mais aussi le prénom de la bien-aimée de Don Luis, Celia, tendent à confirmer ce rapprochement. Ce prénom éminemment littéraire était également employé par l'un des proches de Garcilaso⁶¹, Sá de Miranda, dans ses compositions poétiques pour se référer à Isabel Freire dont il était également épris. Mais à la différence de Garcilaso, mort au combat, Don Luis se refuse aux exploits militaires et se démarque de l'idéal du courtisan poète-soldat. Y compris dans son discours il se détourne des affaires militaires qui se voient exclues de l'espace textuel. La référence, dès les premières lignes du récit de Don Luis, aux origines nobles de ses parents⁶² le prédestinait, en quelque sorte, au comportement qu'il affiche :

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 España.⁶³

59. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.452.

60. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.441.

61. Sur les liens entre Garcilaso de la Vega et Sá de Miranda, voir ROIG, 1993.

62. 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 antepasados. Esa hidalguía estaba más en su imaginación que en los documentos o en la consideración social." Cf. CVC: LOPE DE VEGA, 2005. URL <https://journals.openedition.org/narratologie/617> ; consulté le 13 octobre 2020].

63. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.400.

L'attitude de Don Luis est conforme au comportement classique de la couche sociale à laquelle il appartient. Dans un extrait de l'*alivio* V, le Docteur affirme que ces membres de la noblesse se font valoir à travers les mérites de leurs ancêtres :

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.⁶⁴

Le départ de Don Luis, rappelons-le, tient à ses déconvenues amoureuses mais aussi à l'absence de perspectives 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 medraba, ni descubría vereda por donde pudiese el tiempo restaurar estos daños.⁶⁵

Ce double désabusement n'est pas l'apanage de Don Luis et était déjà exploité au xvi^e siècle dans le dialogue de Juan Maldonado, *Eremitæ*⁶⁶. Mais là où chez Maldonado, Alfonso choisit la vie érémitique, Don Luis opte pour un exil qui n'exclut pas un retour en Espagne.

Pour en revenir au seul cas figuéroen, l'espace textuel révèle une forme d'hypocrisie langagière chez l'ensemble des personnages. Au-delà de leur fonction de dénonciation, ils représentent une Espagne en crise. Mais cette dénonciation passe également par le traitement de personnages comme l'ermite et Juan qui sont des doubles de certains locuteurs.

Doubles des personnages

Les personnages de Juan et de l'ermite sont réunis dans l'espace textuel au sein d'un même chapitre qui jouit d'un statut particulier dans *El Pasajero* : l'*alivio* VII. C'est sur lui qu'il convient de s'arrêter avant de mener plus avant la réflexion sur les personnages qui y interviennent.

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* : 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 presque exclusivement narratif si l'on excepte les commentaires sur la qualité du récit ou les jugements sur le comportement décrit que formulent les autres voyageurs. Le chapitre VII, à travers un magistral procédé de mise en abyme du dialogue, se compose de récits de personnages que le Docteur a rencontrés et qui lui racontent leur vie à l'image de ce que font ses compagnons de route et lui-même. L'ermite entreprend sa narration après sa rencontre avec le Docteur qui s'enquiert de son identité ; ce procédé rappelle d'ailleurs celui mis en œuvre au début de *El Pasajero*. Cette rencontre n'a néanmoins pas de réelle incidence sur la suite des

64. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.512.

65. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.405.

66. "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 MARÍN, 1991, p.43.

événements pour le Docteur. L'échange avec l'ermite est le fruit du hasard alors que Juan et le Docteur possèdent un passé commun mais l'essentiel de son récit ne concerne pas directement le Docteur. 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 où le début du chapitre VII marque une rupture en élevant incidemment l'ermite au rang de dialoguant. La dernière phrase de l'*alivio* VI préparait certes le lecteur à l'intervention d'un nouveau personnage⁶⁷. Rien, en revanche, ne laissait présager une intromission 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. 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. 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 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 rapidement⁶⁸. Certains éléments donnent à leur échange une coloration didascalique dont une étude plus fouillée révélera, dans la troisième partie de ce travail, qu'elles contribuent également à une certaine confusion des instances⁶⁹.

Les différentes spécificités du chapitre VII rejaillissent inexorablement sur les personnages qui y interviennent et qui constituent une triade fondamentale pour la structuration de *El Pasajero*.

La triade docteur-ermite-Juan

Les épisodes relatés dans le chapitre VII prennent tout leur sens du moment où ils sont mis en regard. Les personnages semblent de nature *a priori* opposée. Conformément aux to-piques, la thématique alimentaire est 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 laisse logiquement apparaître des connexions qui tiennent sans doute à la prégnance de ces deux figures dans la littérature du Siècle d'Or⁷⁰. Les personnages de l'ermite et de Juan présentent des similitudes liées à leur association fréquente dans les textes de l'époque :

Tout aussi elliptiquement que Cervantès, López de Úbeda insère dans l'introduction de *La pícara 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.⁷¹

67. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.543 : "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."
68. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.552.
69. 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 3, "*El Pasajero* : une œuvre littéraire de '*l'entre-deux*'", "Confusion des instances", "Superpositions et glissements des instances textuelles", p.245-257.
70. 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.
71. JOLY, 1986, p.385.

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 deux options auxquelles le Docteur refuse de souscrire⁷².

Compte tenu de l'importance de la réflexion sur la fonction guerrière dans *El Pasajero*, on ne saurait négliger le passé militaire des deux personnages. Leurs carrières respectives les ont 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 contraints à chercher des solutions. 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 plutôt des solutions qui lui évitent de travailler. Si tous deux décident de quitter Madrid, 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. À 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 les invitations qui lui sont faites de rester à leurs côtés.

Les récits de Juan et de l'ermite apportent un éclairage sur le personnage du Docteur mais aussi sur le traitement de Don Luis.

Le binôme Juan-Don Luis et ses liens avec le personnage de l'ermite

Dans le récit de Juan, un autre versant de la thématique guerrière 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 :

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**.⁷³

Sa décision est guidée par des raisons très pragmatiques et non par des idéaux de courage et de défense d'autrui. Cependant, pour servir ses intérêts personnels, Juan n'hésite pas à instrumentaliser son passé militaire et les valeurs censées y être rattachées. En ce sens, ce

72. PALOMO, 1976, p.59-60. Cette intuition n'avait d'ailleurs pas échappé à María del Pilar Palomo qui ne l'avait toutefois pas développée.

73. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.553.

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"⁷⁴ 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 :

Esurrimme 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. 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 Pipiripao, 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.⁷⁵

L'expression "como soldado viejo" qui joue sur la bisémie de "viejo"⁷⁶ 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 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. 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.⁷⁷

La représentation de Juan s'accroît lors du faux sauvetage. L'effet comique repose sur l'emphase avec laquelle Juan évoque sa volonté de protéger le noble contre des risques qui, comme lui-même et le lecteur le savent, n'existent pas :

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.⁷⁸

Les champs lexicaux de la bataille, du combat et de la bravoure sont mis au service de la description d'une scène qui n'a rien d'héroïque. On peut parler d'un véritable détournement du registre militaire. Le ton employé par Juan se veut épique comme l'atteste l'utilisation massive des superlatifs. Toutefois, la stratégie de Juan reste sans prise sur le lecteur qui en connaît les ressorts. Or, l'efficacité de la tactique déployée par l'ex-soldat repose avant tout sur le crédit

74. DIDEROT, 1821, t. II, p.228.

75. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.557.

76. Métaphoriquement, il faut évidemment entendre *viejo* au sens de roulard.

77. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.558.

78. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.562.

accordé à ses propos. Cet aspect est 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.⁷⁹

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'ermite. 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.⁸⁰

Cette remarque de l'ermite 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. Dans cet extrait, l'objet n'est pas seulement envisagé en tant qu'accessoire mais renvoie plutôt à l'activité voire aux 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.⁸¹

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. 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, pacienco en tiempo de larga paz, si acaso oye algún clarín se altera y relincha, deseo de entrar en la escaramuza, **así tal vez yo, al son imprevisto 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'.⁸²

Dès la comparaison animale avec le cheval, la thématique guerrière est présente dans son discours ainsi que permettent de l'observer les termes "belicoso" et "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 imprevisto de alguna caja". Les mêmes causes sont suivies des mêmes effets chez chacun d'entre eux puisque la construction binaire repose aussi sur les liens entre "se altera y relincha, deseo 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 car le verbe "ejercer" exprime explicitement la pratique. De plus, l'expression "se me llena

79. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.562.

80. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.547.

81. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.547.

82. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.548.

el pecho de ardientes bríos" entre indéniablement en résonance avec une remarque prise en charge par Don Luis et qui a déjà été commentée :

Cobré con la nueva compañera más aliento, **más brío**, para conseguir con su ornato grandes cosas.⁸³

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. 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 supercheries mises en œuvre par leurs propriétaires respectifs. En revanche, chez l'anachorète, elle est le symbole d'une vocation présentée comme sincère. Pour Juan, elle devient l'attribut d'un honneur feint alors qu'elle ne reste qu'un élément d'apparat chez Don Luis. Il existe donc une 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.

Les entrelacs sociétaux et littéraires dépassent largement la triade Docteur-ermite-Juan mais s'inscrivent plutôt dans un macro-système. Les récits, les portraits et les 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.

83. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.404.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

L'écriture de *'l'entre-deux'* mise en œuvre dans *El Pasajero* se décline à travers le traitement spécifique de l'espace, de la temporalité et des personnages. L'œuvre de Figueroa reste dans une certaine mesure tributaire des codes et des topiques sociaux et littéraires. Ainsi retrouve-t-on dans le texte 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, 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 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, sont elles-aussi conditionnées par la *doxa* et par la teneur didactique de l'œuvre. Mais leurs histoires connaissent des enrichissements substantiels qui configurent d'une part, un lecteur actif et d'autre part, des personnages riches, complexes, des personnages doubles en somme. 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. 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.

Troisième partie

Étude des stratégies d'écriture

CHAPITRE 7

ENTRE DISCONTINUITÉ ET CONTINUITÉ

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 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. La suite de cette étude se propose 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 comme un facteur qui participe de l'homogénéité¹. Cette dimension affleure y compris dans des extraits où l'absence de transition peut elle aussi fonctionner comme un facteur d'homogénéisation. En réalité, la rigueur de la construction, dans *El Pasajero*, vient parfois se loger dans des extraits, à première vue, en décalage avec le reste de l'œuvre.

D'apparentes contradictions

Une lecture peu attentive de *El Pasajero* peut laisser penser que l'élaboration de l'espace textuel présente des incohérences comme dans l'*alivio* VI où, après le conte du corrégidor malaguène², Don Luis exprime son manque d'inclination pour les hommes de petite taille, fréquemment satirisés dans la littérature de l'époque³ y compris chez des auteurs postérieurs à Figueroa comme Francisco Santos par exemple⁴ :

Contento he recibido oíros tratar esta materia, porque os certifico tienen los pequeños en mí un amigo poco aficionado. Es de reír verlos polidetes y ataviados como muñecas, hechos matantes de las más hermosas, aunque algunas los aborrecen sumamente, y no pocas casadas tienen asco de su compaña.⁵

1. Sur l'importance du concept de *varietas* et sa fonction de canon esthétique, cf. *supra*, Première partie, chapitre 1, "*El Pasajero* dans le panorama littéraire de l'époque", "Présence et influence de la miscellanée dans *El Pasajero*", p.30 et ss.
2. Ce conte est en adéquation 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 intellectuelles mais aussi physiques. L'importance accordée à l'apparence physique des conseillers traverse l'ensemble du texte comme l'atteste le titre du chapitre III de *El concejo y consejeros del príncipe y otras obras* : "De las calidades del Consejero en quanto al cuerpo" ; cf. FURIÓ CERIOL, [1559], 1952, p.151-157.
3. Sur la place des nains à la Cour espagnole, cf. MORENO VILLA, 1939.
4. Chez Francisco Santos, c'est plus particulièrement le personnage du *bufón* qui est fortement satirisé ; cf. SANTOS, [1668], 2012, p.192 et ss.
5. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.525.

On retrouve cette critique dans le récit de Juan⁶, dans deux contes⁷ 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 Bonamí⁸ 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 ejecución.⁹

Cependant, cette contradiction se dissipe du moment où Don Luis expose ses motivations : il cherchait à tirer profit de l'influence dont jouissait cet individu à la Cour¹⁰. 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. Le texte évoque 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. La condamnation par Juan prend des accents moralisateurs qui ne siéent guère au contenu global de son récit :

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.¹¹

6. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.563-564.

7. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.524-525.

8. 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."

9. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.420.

10. 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?, SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.421.

11. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.563.

Le texte en érigeant Juan en théorisateur moral propose 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 les égarements 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 :

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 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. Cette opposition est en quelque sorte détournée dans le discours de Juan : 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 une réplique du Docteur :

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.¹²

Un procédé similaire à celui qui vient d'être analysé dans l'intervention de Juan est appliqué dans la répartition 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 aventures¹³. Dans l'intervention du Docteur, la primauté est donnée à l'évocation élogieuse d'un passé regretté et célébré à travers un discours fortement marqué sur le plan axiologique. L'accumulation de termes à connotation positive dans le portrait qui est dressé de cette "Ilustre Antigüedad" n'en rend que plus incisive la représentation critique de la société de l'époque. La force de la diatribe tient notamment à la concision avec laquelle celle-ci est formulée.

La structuration de *El Pasajero* est en grande partie assurée par un étroit système de reprises et de renvois¹⁴. 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 extraits qui se veulent plus érudits¹⁵ 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

12. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.390-391.

13. "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.

14. D'autres exemples sont développés dans le corps de notre thèse, cf. DAGUERRE, 2017, p.435 et ss.

15. 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.

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.

L'apparente 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 est en prise directe avec la thématique de la confusion, chère aux auteurs baroques. Par ces bouleversements, le texte donne à voir la confusion de la société dans laquelle les personnages évoluent. Au-delà de cette confusion sociétale, il y a une confusion du sens, un sens 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.

Une discontinuité orchestrée

Les marques du discontinu

Dans l'espace textuel figueroen abondent les marques du discontinu. La variété mais aussi les ruptures thématiques en constituent d'intéressantes déclinaisons. Les deux derniers chapitres de *El Pasajero* qui prennent par moment des allures de catalogues offrent de multiples exemples de ruptures. En effet, certains conseils adressés à Isidro semblent s'enchaîner sans véritable lien logique avec les passages qui les précèdent. Ainsi, dans *l'alivio* X, 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 condecendiéredes, procurad sea raras veces, y que entonces no sucedan escándalos¹⁶.

Les locuteurs changent fréquemment 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 posponen al deleite y vicio el amor y temor de Dios, mediante cuyos dos efetos se alcanza en este mundo gracia y en el otro gloria?¹⁷

16. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.608-609.

17. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.595.

Le Docteur dresse un constat désabusé à propos de la société de son temps : une thématique qui n'entretient aucun lien avec l'amour. Toujours dans l'*alivio* IX, cette discontinuité se manifeste 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 limosna.¹⁸

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. 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 conversationnelle¹⁹. S'il est assez commun d'insister sur la fin proche de l'échange dans les dialogues, 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, le texte cherche à renouer un contrat de vraisemblance avec le lecteur que ces changements de cap pourraient dérouter. Il s'agit d'exhiber le 'défaut d'enchaînement' pour mieux le masquer.

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 :

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.²⁰

Cette brève remarque ne présente 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 pas²¹. 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 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 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 :

18. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.596.

19. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.620.

20. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.608.

21. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.608 : "En la Corte conocí a cierto gracejante, único en hacerse bobo con quien no le conocía."

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.²²

Cette pratique n'est certes pas 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.

L'espace textuel figueroen se caractérise par une indéniable variété thématique et par l'absence de transition entre certaines sections. Toutefois, *El Pasajero* offre également l'illustration parfaite de la fonction fédératrice que peut jouer cette discontinuité.

Un édifice textuel savamment agencé

Entre aléatoire et construction

El Pasajero se caractérise indéniablement par une oscillation perpétuelle entre discontinuité et continuité, discontinuité que le Docteur pointe lors 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.²³

L'emploi des termes "rodeo" et "digresión" qui renvoient explicitement aux différents excursus que connaît le discours est éloquent. En réalité, cette pratique étendue de la digression se manifeste à tous les niveaux du texte même si les passages susceptibles d'être rapprochés ne sont pas forcément dans une proximité immédiate. Certains savoirs semblent effectivement intégrés de manière aléatoire. Cet élément permet de réaffirmer l'importance du motif du passage dans la structuration de l'œuvre et c'est certainement au lecteur d'effectuer lui-même les rapprochements. Les liens entre matière érudite et vécu des personnages ne sont pas forcément évidents dans *El Pasajero*. La proximité idéologique ne se matérialise pas 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. La présence de digressions et de détours, aussi bien dans les passages narratifs que dans les excursus plus théoriques ou érudits, est 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"²⁴ 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 :

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, muévase con justísima causa, por haberse publicado algunos merecedores de hoguera.²⁵

22. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.617.

23. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.487.

24. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.536.

25. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.417.

Les conditions d'impression d'un ouvrage constituent le fil conducteur qui assure la cohérence de ce passage. L'évocation de la sévérité qu'auraient méritée certains ouvrages publiés indûment débouche d'abord sur un éloge de Garcilaso et de Camoes puis sur une critique des hommes de lettres de l'époque. Cette mise en accusation s'éloigne bel et bien du sujet de conversation initial. Le personnage lui-même le confirme d'ailleurs :

Mas volvamos a cobrar el hilo de lo que íbamos diciendo.²⁶

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 du seul locuteur. Le retour au thème initialement traité incombe parfois aussi à l'auditoire. Ces rappels à l'ordre peuvent intervenir lorsque les autres personnages demandent au narrateur du moment de reprendre le cours de l'histoire. À 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 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 caballerizo de cierta titular, que presumía ser posible engordar con industria las bestias.**²⁷

L'anecdote qui met en scène une femme noble s'étend sur près de deux pages²⁸ et ne prend fin que lorsque le Maître, soucieux de connaître le dénouement, intervient :

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 denuncia de cualquiera, no corroborada con otros indicios y circunstancias, nadie pasaría seguro de muchas molestias, y más si tuviese enemigos.²⁹

Dans *El Pasajero*, l'information est distillée à travers différents extraits. Là encore, une étude consacrée à la double thématique Guerre-Justice 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 est mentionnée dans le chapitre V et fait l'objet d'une reprise au début du chapitre VI puis 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.³⁰

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 présent dans les autres œuvres de Figueroa sous une forme moins aboutie. Dans *Pusílipo*, le panégyrique du Vice-Roi revient de façon presque obsessionnelle et constitue indéniablement un moyen de s'attirer les faveurs des puissants mais il confère aussi une forme d'homogénéité à l'œuvre. Par son entremise, le texte

26. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.417.

27. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.536.

28. 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 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." SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.537.

29. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.538.

30. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.519-520.

se voit indubitablement doté d'un axe fédérateur. L'effort de structuration du propos, mis en œuvre dans *El Pasajero*, est également perceptible dans *Varias noticias*. En dépit de l'apparente désorganisation de l'espace textuel, 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.³¹

Le discours précédent est effectivement réamorcé. Finalement la question d'Octavien a 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.³²

Le sujet a bel et bien été laissé de côté pour traiter d'autres questions. C'est pourquoi, il est repris au début du chapitre suivant.

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 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 car la construction même de l'œuvre répond à une structure plus compartimentée. Au-delà de la distinction nette qui se manifeste entre *avisos* et *novelas*, le lecteur constate une reprise plus systématisée des avertissements précédents³³. Dès lors, 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.³⁴

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*³⁵ :

31. SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.158.

32. SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.149.

33. 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.

34. LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.90.

35. 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 le pase el tiempo vanamente" ; LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.129.

Ha ponderado tan bien – prosiguió el Maestro – **el peligro de las malas y ruines amistades** don Antonio, que confieso que me deja satisfecho.³⁶

La lisibilité des transitions tient 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 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 cuanto advertís me dejáis por extremo obligado; **mas por lo menos un libro, es imposible escusarle.**³⁷

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.³⁸

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.

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 :

DOCTOR. Paréceme haber entendido en lo último de la relación pasada habíades ya comenzado el grande y apostólico ministerio de predicador.³⁹

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'Église :

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.**⁴⁰

36. LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.90.

37. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.426.

38. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.427.

39. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.457.

40. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.452-453.

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 :

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.⁴¹

La requête du *letrado* débouche sur une série de conseils et d'avertissements formulés par le Maître. Ces deux passages de *l'alivio* IV, 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 contre les 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*.

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, malgré les réticences du Docteur. Au niveau textuel, cette reprise thématique se manifeste par le recours à des expressions signifiant la continuité, la réitération :

Citation n°1: *alivio* V

DOCTOR. (...) Sólo de versos querriades 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 excluirlle de la memoria. (...)

DON LUIS. ¿Todavía no desamparáis **el primer tema**?⁴²

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 pas non plus hasardeux d'y lire, dans un troisième niveau d'analyse, une allusion au début du voyage. À 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 enserre 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 :

41. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.458.

42. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.485.

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**.⁴³

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 chacun d'entre eux peut aussi bien se référer 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* : les acteurs de la fiction pointent les liens entre les phases de leur conversation. À un niveau méta-fictionnel, les liens d'un passage de l'œuvre à un autre sont également signalés. C'est 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.⁴⁴

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?"⁴⁵. 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*⁴⁶ 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. Le comportement excessif du jeune homme trouve une explication dans un indice que celui-ci avait énoncé très tôt au cours de l'échange :

43. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.406.

44. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.592.

45. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.485.

46. 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.

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**.⁴⁷

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. La confrontation entre cette dernière phrase et 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."

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". Enfin et surtout, les connexions lexicales entre "melancolía" et "el mayor tormento" sont évidentes. Outre la tendance à l'emphase caractéristique des propos du jeune homme, on identifie 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 assuré par des mécanismes d'enchaînement des idées dans l'espace textuel. Chez Figueroa, ces renvois connaissent un enrichissement substantiel dans la mesure où, par leur truchement, certains éléments de la caractérisation des personnages 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'.

L'oscillation entre des pôles opposés

Afin de mieux percevoir les spécificités du texte figuéroen en termes de structuration du propos, il s'est une fois de plus 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 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*.⁴⁸

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

47. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.406.

48. GÓMEZ, 1993b, p.80.

de structuration. En ce sens, il est 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'Église :

Una cosa se me ofrece decir, que, si bien en vos parecerá, por vuestra virtud, superflua, debía 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.⁴⁹

Un principe qu'il s'empresse de faire suivre d'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 :

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.⁵⁰

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 meritisimo 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.⁵¹

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 sobremana 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.⁵²

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. À 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). 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 être dressé à propos du comte de Lemos dont la figure est également rattachable à cette étape florissante de l'Histoire de l'Espagne. À travers l'évocation de ce passé glorieux, c'est aussi probablement l'image d'une noblesse qui tenait son rang que le texte convoque ici.

49. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.617.

50. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.617.

51. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.617-618.

52. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.618.

Cette oscillation entre deux pôles opposés coïncide, en outre, avec les théories développées par Emilietta Panizza⁵³ et plus récemment par Jesús Gómez⁵⁴ 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 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. À 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. Ce phénomène se manifeste plus particulièrement à travers la thématique courtisane mais cette oscillation est mise en application à travers bien d'autres thématiques. Ainsi, la dénonciation de certaines erreurs permet-elle de reconstruire en sous main l'idéal qu'il convient de suivre. Ce constat est observable à travers le traitement de la thématique littéraire notamment. 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. L'étude de la thématique littéraire s'avère porteuse à travers le portrait élogieux de Luis Carrillo. L'évocation répétée de ses qualités portent en germe la mise en accusation de quiconque n'adopterait pas le même comportement :

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 (...).⁵⁵

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. 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.⁵⁶

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. L'inventaire des qualités de ce modèle présenté comme unique pose irrémédiablement la mise en accusation du pan restant de la société qui se voit dépourvu de points positifs.

L'espace textuel figuéroen 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

53. PANIZZA, 1987.

54. GÓMEZ, 2010.

55. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.584.

56. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.584.

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'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).⁵⁷

Or, comme on va le montrer, dans *El Pasajero*, la continuité se trouve dans le tissage du texte et non pas dans ses coutures.

Les mécanismes de glissement au service de la continuité

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 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.⁵⁸

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 compor-

57. BARTHES, 1992, p.372 C-373 A. Sur ce point, on pourra également consulter TODOROV, 1972, p.442-448.

58. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.536.

tement 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 recueillement⁵⁹ :

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, escluyendo 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.⁶⁰

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'ermita qui lui propose de rester à ses côtés. La confrontation de ces deux extraits laisse 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.**⁶¹

Au-delà de l'indéniable parenté idéologique⁶² entre le lieu évoqué dans l'*alivio* VI ("ermita de Nuestra Señora del Henar") et le statut d'ermita 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 figüeroen 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.

59. 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." SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.536.
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. VELASCO BAYÓN, 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 diócesis) 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, ocupase de continuo en granjear el sustento." SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.540.
60. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.536.
61. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.551.
62. 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. La notion d'isolement perdure aujourd'hui encore dans la définition qu'en propose la *Real Academia*.

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. Ces glissements multiples s'effectuent au chapitre V, soit au cœur même de l'œuvre composée, on l'a vu, de dix *alivios*. 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 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 devrait, de respecter. Dans cette seconde phase de l'œuvre, la thématique littéraire ne disparaît pas de l'espace textuel mais elle y est traitée selon une autre perspective, celle de la mise en pratique.

Mais on peut identifier d'autres glissements dans ce chapitre V : le début de l'échange est consacré à la littérature amoureuse puis le discours 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.⁶³

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.⁶⁴

Citation n°3 : étape 3

DON LUIS. No, sino aguardar a que el íntimo dolor ahogue al enfermo de pasión amorosa.⁶⁵

Le glissement d'une thématique à l'autre est effectivement nettement perceptible dans l'usage des expressions "Poesía" [étape 1], "catorce liras amorosas" [étape 2] et enfin "pasión amorosa" [étape 3], la création littéraire étant précisément ce qui permet la fusion entre les deux thématiques⁶⁶. 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 lié à l'expression des sentiments en général et du sentiment amoureux en particulier. Ce phénomène dépasse le cadre du chapitre V puisque on retrouve ces thématiques dès les *alivios* II et III. Elles 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 l'ordre inverse à celui du chapitre V. 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 :

63. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.485.

64. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.487.

65. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.490.

66. Cf. *supra*, Première partie, chapitre 3, "Entre théorie et praxis littéraires", p.81-84.

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.⁶⁷

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 explicar mis amorosos concetos con su dulzura y sonoridad; mas no sabía cómo, por no los haber hecho jamás.⁶⁸

Citation n°3 : étape 3

DON LUIS. Con todo, determiné durase el sentimiento lo que la vida, sirviéndome la poesía para su expresión.⁶⁹

D'aucuns pourraient arguer qu'en réalité, "poésie" et "amor" restent associées dans la dernière étape de son récit. Cependant, un glissement se produit indéniablement entre les étapes 2 et 3. Dans l'étape 2, il y a une fusion entre les deux thématiques : le personnage est épris de sa bien aimée et 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. Comme le personnage l'explique lui-même, sa Poésie devient l'outil qui lui permet de faire perdurer cet amour. Dans la suite de ses interventions, les projets de productions littéraires du jeune homme ne sont plus directement en prise avec la littérature amoureuse.

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 figueroen. En réalité, ces oscillations ne se limitent pas à ces seuls mécanismes. Après un long extrait sur l'amour, l'échange amorcé un nouveau virage avec l'intervention de Don Luis qui en revient à la littérature :

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.⁷⁰

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.⁷¹

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. Cette intrusion poétique n'est pas si fortuite qu'il pourrait y paraître et va permettre le basculement vers une autre étape de l'échange à la coloration plus sociétale⁷².

67. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.404.

68. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.404.

69. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.405.

70. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.506.

71. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.506.

72. Cet aspect fera l'objet d'une étude plus poussée dans le prochain chapitre ; cf. *infra*, Troisième partie, chapitre 8, "Le mérite : une notion clé", p.195 et ss.

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 des cas qui viennent d'être étudiés que l'espace textuel *El Pasajero*, loin d'être une suite 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.

L'introduction aléatoire de certains éléments textuels ne compromet nullement la cohérence de l'ensemble : tout au plus, brouille-t-elle un peu la lecture. 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 inspirée des miscellanées notamment dans laquelle s'inscrit *El Pasajero*. Ces mécanismes de structuration se doublent d'éléments de continuité comme le concept de mérite qui peut d'ores et déjà être qualifié de fédérateur.

CHAPITRE 8

VERS UN 'ENTRE-DEUX' LITTÉRAIRE ET SOCIÉTAL

Le mérite : une notion clé

L'Homme du XVII^e siècle : entre mérite et lignée

La notion de mérite constitue un élément clé du discours figuéroen qui permet de rapprocher *El Pasajero* de la tradition dialoguée du XVI^e siècle puisque des propos analogues avaient déjà été tenus par certains auteurs de dialogues militaires¹. Certaines des idées développées par Suárez de Figueroa trouveront 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*"². 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 étaient certainement partagées par d'autres *letrados*, qui étaient les concurrents directs de l'aristocratie en matière de gouvernement. En 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 la preuve.

On retrouve cette réflexion sur le mérite également 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

1. 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."
2. ELLIOTT, 1998, p.131.

filósofo"³. 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.⁴

Le personnage qui sert de relai à cette hardiesse, rappelons-le, est celui du Philosophe⁵ 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.⁶

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 suggérée par l'utilisation de "saber" mais aussi des actes et de l'expérience que suppose "obrar", que l'on retrouvait déjà chez Figueroa. 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 partie⁷.

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 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".⁸

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. D'ailleurs, ce

3. LÓPEZ DE VEGA, [1655], 2005, p.69.

4. ACQUIER, 2002, p.11.

5. 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.

6. LÓPEZ DE VEGA, [1655], 2005, p.84.

7. ACQUIER, 2008 ; URL <https://journals.openedition.org/narratologie/617?lang=es> ; consulté le 13 novembre 2020.

8. BORREGO PÉREZ, 1992, p.100.

statut fondamental qui lui est conféré par le texte est perceptible jusque dans le nom donné aux meneurs de l'interaction : le Maître et le Docteur. Un retour étymologique sur ces deux termes tendrait 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. À l'appui de cette analyse, pourraient également être mentionnés les liens étroits qui unissent *magister* et *magnus* avant de souligner que d'après Caffiot⁹, le *magister* est "celui qui commande, dirige et conduit". Il s'agit 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 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 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. Honrás 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 oídos atentamente.¹⁰

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 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 dans laquelle le concept de mérite fonctionne comme un axe fédérateur.

9. CAFFIOT, 2000, p.938.

10. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.397.

La notion de mérite, un vecteur de continuité

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 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 parfois mentionnée dans des interventions en relation avec la littérature. Le concept de mérite traverse l'œuvre figuéroène dans son ensemble puisque sa présence est massive dans le texte de *El Pasajero* mais aussi dans *Varias noticias* ou dans *Pusilipo*. La confrontation de certains extraits de ces deux œuvres révèle l'existence de nouveaux cas d'autocitation qui révèlent que la notion de mérite est bel et bien au cœur du système de pensée figuéroen. L'un des développements consacrés à Cyrus dans *Pusilipo* 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.¹¹

Citation n°2 : *Pusilipo*

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.¹²

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 repris dans *Pusilipo* assurant une cohérence idéologique au sein de la production figuéroène. En ce sens, la critique que formule le personnage de Silverio dans *Pusilipo* à propos du système ouvre des perspectives intéressantes :

Que los más indignos eran por sus inteligencias preferidos, y adelantados a los más beneméritos.¹³

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* :

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.¹⁴

11. SUÁREZ DE FIGUEROA, VN [1621], 2005b, p.101.

12. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.71.

13. SUÁREZ DE FIGUEROA, EP, [1617], 2018, *Pusil* [1629], 2005a, p.67.

14. SUÁREZ DE FIGUEROA, EP, [1617], 2018, p.393.

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.¹⁵

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 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 descortésias, 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.¹⁶

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**?¹⁷

Même si la critique du système est traitée à travers des interventions prises en charge par les différents locuteurs, ces deux citations incombent à deux personnages qui constituent les figures de projection de l'auteur Le Docteur et Rosardo qui expriment de façon réitérée l'absence de reconnaissance dont ils ont eux-mêmes eu à pâtir et que leurs interlocuteurs jugent injustifiées au regard de leurs compétences :

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.¹⁸

Citation n°2 : *Pusílipo*

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; dejaos conocer, que no habrá ojos tan ciegos, ni menos mano tan avara, que no os miren y premie.**¹⁹

La reconnaissance des mérites du Docteur est posée par le Maître comme une évidence et la reprise de cette thématique dans les propos de Laureano montre bel et bien la persistance

15. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.634.

16. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.372.

17. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.119.

18. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.585.

19. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.120.

de cette problématique dans les écrits de Figueroa. À l'instar du Docteur, le Maître se fait aussi souvent l'écho de ce type de discours comme le montre l'extrait 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 gobernalles. **Sin méritos ni estudios, todo será borrasca, todo perdición.**²⁰

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 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*. À vrai dire, la question du mérite figure dans l'espace textuel avant même que l'échange à proprement parler ne commence. Elle est étroitement liée à l'amertume 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.²¹

Sa véhémence et son rejet de la patrie trouvent assez rapidement un prolongement dans l'échange où elle est relayée 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 desfavor, 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.²²

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.²³

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

20. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.392.

21. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.370.

22. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.372.

23. SUÁREZ DE FIGUEROA, *VN* [1621], 2005b, p.212.

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.²⁴

Le glissement de la réflexion plus théorique à l'expérience personnelle s'insinue de manière très subtile. 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 fin²⁵. Après avoir quelque peu nuancé la teneur du discours du Docteur dans une approche très générale, le Maître revient sur le cas personnel du *letrado*. C'est 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.²⁶

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. 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 : elle est conforme à 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 devient une véritable invitation à la confession. L'emploi du verbe *confesar* s'avère 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 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 sacralmente (...), confession, lo que declara con presupuesto de que es verdad.²⁷

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 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 :

24. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.372.

25. PERELMAN, 2008.

26. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.372.

27. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.232.

Citation n°1 :

DON LUIS. Pues si ha de tener semejantes requisitos, **pasemos** adelante; que me juzgo insuficiente para novelar.²⁸

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.²⁹

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.³⁰

De fait, le verbe *confesar* n'est 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 actes³¹. 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, la thématique du mérite sert de fil conducteur à plusieurs excursus plus théoriques ou moralisateurs mais se matérialise également dans plusieurs narrations intercalées.

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 sobra 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.³²

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 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* :

28. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.412.

29. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.435.

30. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.439.

31. 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*", pour le moins éloquent, ouvre des pistes d'analyse très porteuses.

32. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.372.

DOCTOR. Decís bien; mas es de considerar no ser legítimos los más de éstos, 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.³³

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 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 Juan³⁴, 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 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.³⁵

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". À 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 figuéroène. 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 acquise³⁶. Cet emploi spécifique du terme *obras* se généralise dans les œuvres postérieures de Figueroa³⁷. En ce sens, l'utilisation qui est faite du verbe *obrar* et de ses dérivés, en plusieurs endroits du texte, est particulièrement éloquent :

33. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.411.

34. 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.

35. SUÁREZ DE FIGUEROA, *H de DG* [1613], 2006, p.25-26.

36. DAGUERRE, 2015.

37. 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." SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.3711.

"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", SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.81.

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 superfluidad.³⁸

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 adjoind au privatif *sin* réaffirmant la prégnance de ce reproche. L'absence d'actions est donc clairement vilipendée. Cette mise en accusation transparaît 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 lisonjas.³⁹

La diatribe est exprimée ici sous une modalité sensiblement différente à travers une mise en regard entre *mandar* et *obrar*. Dans la citation n°3, située comme la citation précédente dans 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.⁴⁰

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.⁴¹

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. Il figure de manière assez 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 biz-

38. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.466.

39. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.486.

40. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.512.

41. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.635.

cocho. Síntiose 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.⁴²

Le récit de cette disparition peut certainement être lu comme le contrepoint au récit des aventures prétendument épiques de Juan et il est 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'émphase. 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. 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 :

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**.⁴³

Citation n°2 :

Empuñe pica el soldado,
siga el rústico los bueyes,
no dejen al cortesano,
o sus males, o sus bienes.⁴⁴

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. 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.⁴⁵

Ce passage présente également un ensemble d'indications de quantité 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. Movieronse a semejante oferta, por verse desnudos y sin esperanza de vivir. Fue la respuesta **ti-rarles 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**.

42. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.589.

43. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.431.

44. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.442.

45. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.588.

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.**⁴⁶

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 soldat⁴⁷. 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 mis à profit pour composer l'építaphe de Juan Labrador⁴⁸. 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*⁴⁹. Le discours critique à l'égard de la noblesse revêt dès lors une apparence résolument prismatique car il est traité à travers plusieurs personnages qui en sont les différentes facettes. À 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 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. 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 probablement ce qui justifie la présentation comique des dérobadés 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 voluntariamente.⁵⁰

Le discours confère à l'ermite les traits du noble *de solar conocido*. De fait, son portrait de l'ermite réunit différents topiques puisque l'image de l'hidalgo pauvre transparaît 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". Certains des traits évoqués dans ce portrait tendent à convoquer l'image des "*ricos hombres*"⁵¹ puisque, dans les quelques lignes qui viennent d'être citées, on retrouve aussi bien les concepts de richesse que de noblesse mili-

46. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.589.

47. Pour des raisons évidentes de chronologie, il ne peut évidemment pas s'agir d'Alonso de Contreras.

48. Cf. DAGUERRE, 2017, p.128-129.

49. Nous n'excluons d'ailleurs pas de consacrer un travail à venir aux éventuelles sources de ce récit dans *El Pasajero*.

50. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.546.

51. Sur cette catégorie de la noblesse, cf. BAURY, 2011.

taire⁵². Les remarques adressées à l'encontre 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 *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 notion. 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 espagnole mais aussi sur d'autres classes sociales montrera comment la diatribe constitue, elle aussi, un élément de mise en cohérence de l'espace textuel.

52. 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 valeur nobiliaire. Ces quelques précisions doivent beaucoup à la formation dispensée par Isabel Ibáñez à l'École Doctorale de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour en février 2017.

Entre apologie du mérite et dénonciation

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 laboureurs⁵³ :

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 casas.⁵⁴

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. Cet éloge des laboureurs reprend certains éléments lexico-sémantiques mais aussi certains éléments stylistiques qui figurent dans la diatribe adressée à d'autres membres de la société dans des excursus moraux. L'évocation pleine de compassion des conditions de vie pénibles auxquelles sont soumis les laboureurs prend 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?** ¡Idolo 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.⁵⁵

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,

53. 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, 1985, 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.

54. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.631.

55. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.512.

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. 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 comme on peut le lire dans la triple occurrence de "lo más". 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 service de l'expression d'un reproche. Le comportement des nobles, jugé inadmissible donne lieu à une véritable interpellation. Le Docteur feint 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 donnent une vision d'ensemble de la problématique du mérite. L'absence de mérite 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.⁵⁶

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 sensualidad.⁵⁷

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.⁵⁸

Ces différents extraits permettent de reconstituer la logique interne qui sous-tend l'espace textuel puisque, par leur entremise, des connexions évidentes se tissent entre les cha-

56. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.401.

57. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.620.

58. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.550.

pitres II, VII et X.⁵⁹ 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. Les deux auteurs insistent sur la nécessité de posséder des connaissances livresques et de découvrir le monde mais Gracián préconise aussi un idéal de méditation solitaire, comme le rappelle Jesús Gómez :

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.⁶⁰

Cet idéal de vie solitaire est certes 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 représentation élogieuse des marins vient également à l'appui de cette théorie :

DOCTOR. El discurso ha sido como de tan buen teólogo, con que tengo por cierto quedará alenta-da la flaqueza que descubrió don Luis, por haberse de juntar algún tiempo con gente de tales co-lores. Con todo, quiero deciros 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.⁶¹

Le portrait laudatif des marins est présenté comme une exception. Une digression consé- quente s'ensuit avant de déboucher sur le cas des galériens. Ces derniers ne suscitent pas chez le Docteur la même mansuétude que les marins. L'absence de compassion affichée à leur égard⁶² 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 espectá- culos de semejantes bellacones.⁶³

Une fois encore, l'espace textuel est fédéré par un système de renvois. Certains person- nages 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 peut aussi se décliner à travers la comparaison. Ce phénomène est également observable à travers les allusions à l'expérience italienne du personnage.

59. *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.

60. GÓMEZ, 2015, n.17 p.49.

61. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.482.

62. L'évocation sans complaisance du sort des galériens trouve un écho dans une réplique 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. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.567.

63. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.483-484.

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. 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 citations tirées des chapitres VI et VII (citations n°7 et n°8) jouissent d'un statut particulier. Elles se distinguent des autres extraits dans la mesure où elles font partie du récit autobiographique du Docteur. De plus, toutes deux relèvent de phénomènes de mise en abyme. 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.

	Alivios	Pages	Citations	Personnages
1	I	371	No es ésta la primera vez que salgo destes confines: ya tengo noticia de los de Italia.	Doctor
2	II	422	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	440	Imprimirole; que en Italia es fácil dar a la emprenta cualquier escritura.	Doctor
4	IV	482	Grandemente me importó haber visto las estremas calamidades que allí se pasan, para el tiempo que en Italia administré justicia.	Doctor
5		483	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	520	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	539	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 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	552	—¿Voarcé —replicó— ha estado por ventura en Italia, y en particular en Piémonte?	Juan (Doctor)
9	VIII	591	Es admirable la razón de estado italiana, pues conserva a sus naturales, a manera de nortes, en puestos firmes.	Doctor
10		602	Los italianos observan esta orden con gran puntualidad. Levántanse bien de mañana y acuéstanse muy temprano.	Doctor
11	X	641	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. La lecture du tableau laisse apparaître la présence d'éléments en rapport avec la vie quotidienne. Ceux-ci font état des bonnes habitudes des Italiens (citations n°2, n°10, et n°11) et fonctionnent comme autant de gages de cette expérience. La plupart des informations que le Docteur distille concernent la justice et le gouvernement, des questions conformes à son statut de *letrado* et à l'expérience qu'il a tirée 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 l'objet d'un commentaire à travers la citation n°3. Ces renseignements légitiment l'expérience italienne du personnage et son passé d'écrivain et présentent plusieurs points communs. Le premier concerne l'emploi des temps verbaux. On en distingue deux dont l'utilisation est récurrente : le passé simple et le présent de l'indicatif. Ces deux temps illustrent deux dimensions différentes de l'expérience du personnage. Le prétérit place 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 de 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*. Ces indications prennent vraiment leur sens dans la confrontation avec le *hic* et le *nunc* de l'interlocution puisque, comme le fait 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. (...). À 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 "organicismes" et de leurs détours métaphoriques, c'est bien la comparaison entre les "nations" qui permettait le mieux à la satire de surmonter les vues parcellaires⁶⁴.

La plupart des citations liées à l'Italie sont proches de commentaires à propos d'un espace non-italien dans lequel en filigrane apparaît l'Espagne. De façon presque systématique la remarque sur l'Espagne est de nature négative alors que, à l'inverse, celle qui fait référence à l'Italie est positive. 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 :

64. PELORSON, 1981, p.101-103. Sur ce point, quoiqu'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	371	No es ésta la primera vez que salgo destos confines: ya tengo noticia de los de Italia;	Ahora juzgo madrastra la que me dio el ser.	371	5
2	591	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.	591	6
3	602	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, ruégoo 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.	602	7
4	641	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.	641	8

À 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". La construction de ces deux propositions permet d'apprécier l'opposition entre les deux pays puisqu'elles mobilisent, toutes deux, les mêmes 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"). 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 *'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. *'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.

Au-delà du discours sociétal : littérature et mérite

L'interdépendance entre mérite et littérature se cristallise 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?⁶⁵

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 du rapprochement de la majeure et de la mineure"⁶⁶ –, dont les différents termes pourraient être schématisés comme suit :

- Prémisses A : les hommes de pouvoir favorisent la littérature.
- Prémisses B : les hommes de pouvoir ne favorisent que les activités dignes d'intérêt.
- Conclusion : la littérature est une activité digne d'intérêt.

L'argumentation de don Luis repose sur un amalgame entre grandeur sociale et grandeur intellectuelle. C'est là que se situe la faille dans son discours 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 son argumentation coïncide avec la problématique de la confusion récurrente chez Figueroa. Cette erreur d'appréciation 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 :

Reviento 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 defectos 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.⁶⁷

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

65. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.485.

66. Cf. *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

67. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.486.

substantifs "elevaciones" et "humildades" font basculer le texte dans des considérations de lignée qui relèvent davantage du domaine sociétal. Le Docteur, conformément aux théories qu'il défend, évolue au gré de ses échanges avec don Luis. Il se rend aux arguments de ce dernier, sur certains points, au moins : en écoutant les compositions de son interlocuteur il finit par adopter le même point de vue que lui 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. De la même manière, son rejet persistant du modèle théâtral lopesque est en accord avec les principes défendus dans les chapitres II et III. Dans ses leçons de littérature, la *comedia* ne constitue pas un genre littéraire qui mérite d'être pratiqué ; en ce sens, le Docteur ne saurait inviter son interlocuteur à s'y adonner :

Vos solo habéis podido hacerme 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.⁶⁸

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". De la même manière, l'utilisation qui est faite de la proposition de cause "por las causas que apunté arriba" est révélatrice. Le Docteur ne peut revenir sur son conseil dans la mesure où il repose sur une solide assise théorique et sur le talent de don Luis. De fait, les allusions à ses compétences encadrent le raisonnement développé par le Docteur. L'agencement même de l'extrait est 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 interlocuteur, son "talento", sont la base de son raisonnement à l'instar de la notion de mérite qui, on le sait, est la base de sa pensée et de son système de valeurs. Ce concept de mérite réapparaît 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 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").

À l'inverse, le rejet sans nuance de la littérature affiché jusque là par le Docteur ne résulte pas d'un raisonnement. Il est le fruit de son expérience passée, 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 lector 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 oscurecer su resplandor, y con semejantes **artificios** quedé libre y absuelto de la culpa y pena que me daba y merecía.⁶⁹

Le récit du Docteur mobilise une série de verbes au prétérit qui mettent en évidence la rapidité d'enchaînement des événements. Parmi ces verbes, deux formes verbales sont plus particu-

68. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.443.

69. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.443.

lièrement révélatrices, "resolvime" et "convinome". Les sèmes rattachés au verbe *resolver* disent 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 determinan.⁷⁰

Un constat analogue peut être dressé à propos du verbe *convenir* dont la racine latine renvoie à un accord posé comme acquis, et non à un processus de réflexion⁷¹. L'intervention du Docteur repose sur une combinaison de connaissances théoriques et/ ou livresques et d'expérience. C'est 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*. Sa rencontre avec ses interlocuteurs et ses échanges avec don Luis lui ont permis de modérer son propos. Le motif du passage se décline à différents niveaux. Cet extrait donne 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. 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.⁷²

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 réunies dans l'extrait où sont mobilisés le prétérit, le présent de l'indicatif et le futur à travers "ofrecí", "forma", "quiero", et "sestearemos" respectivement.

En ce sens, *El Pasajero* présente une évolution par rapport au genre dialogué car l'une des questions qui fait débat, la littérature, est résolue avant la conclusion de l'œuvre. Ainsi qu'on l'a déjà signalé⁷³, la thématique littéraire réapparaît au début du chapitre V :

DOCTOR. (...) Sólo de versos querriades tratar siembre. **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. (...).⁷⁴

Cette intervention semble, à première vue, en contradiction avec les encouragements formulés plus haut par le Docteur. En réalité, son propos ne présente aucune incohérence : les concepts de "ganancia" et de "reputación" continuent de poser problème entre les interlocuteurs. L'emploi de ces deux termes montre que le discours ne relève plus du domaine de la préceptive. Un glissement s'opère : ces vocables ont trait à la perception de l'homme de lettres par la société. La littérature est donc envisagée du point de vue sociétal dans l'*alivio* V. Or, ce basculement est déterminant dans la structuration du discours. Dans les dernières pages de ce cinquième chapitre, un nouveau glissement va s'opérer depuis la littérature jusqu'à la société⁷⁵.

70. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.10.

71. 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'acception "il y a accord".

72. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.444.

73. Cf. *supra*, Troisième partie, chapitre 8, "Le mérite : une notion clé", "Au-delà du discours sociétal: littérature et mérite", p.214 et ss.

74. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.485.

75. Il s'agit encore là d'un mécanisme fédérateur dont on a pu déjà apprécier la fonction à travers l'exemple

À la demande de don Luis, la thématique littéraire est réintroduite à travers la déclamation de deux compositions poétiques. Mais, en réalité, les commentaires enthousiastes du Maître 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!⁷⁶

Avec cette intervention, le cœur du débat se déplace à nouveau vers des considérations sociétales et vers une critique du comportement de la noblesse. Encore une fois, par un minutieux système de renvois, l'échange glisse vers une nouvelle étape mais qui mobilise des questions qui avaient déjà été soulevées au début 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?⁷⁷

Ce commentaire exaspéré vient en réponse à une remarque de don Luis. 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. La présence de ce pronom est subsidiaire car 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 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.

Ces différents mécanismes montrent comment, en dépit d'une apparente désorganisation, la construction du texte suit un schéma particulièrement méticuleux. Par des mouvements de basculement, des transitions sont assurées entre les différentes thématiques traitées. 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 une critique relayée par les locuteurs et par les tableaux de mœurs qui configurent un discours polyphonique.

'Entre-deux'... ou plus : vers un discours polyphonique ?

Le discours critique semble lui-aussi prendre un caractère polyphonique dans *El Pasajero*. En effet, la critique d'un même phénomène est prise en charge par plusieurs voix. L'identification d'un tel procédé n'est pas immédiate car tous les éléments ne sont pas forcément circonscrits dans un seul chapitre. On assiste à une défragmentation du discours qui réaffirme le caractère *pasajero* du texte figuéroen qui permet de passer d'un portrait à un autre.

du glissement entre amour et poésie. Cf. *supra*, Troisième partie, chapitre 7, "Des glissements en cascade", p.192 et ss.

76. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.507.

77. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.485.

Vision prismatique d'une problématique commune

El Pasajero fonctionne à la manière d'un prisme, dans la mesure où il donne à voir plusieurs facettes d'une même thématique. Jusqu'à présent, les exemples étudiés ont mis en évidence une cohérence entre les différentes interventions d'un même locuteur mais les connexions viennent aussi s'instaurer entre les interventions de plusieurs personnages. L'une des répliques qui incombe au Docteur dans *l'alivio* IX dans un développement consacré aux mauvais payeurs est révélatrice :

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**.⁷⁸

Dans l'énumération de professions, le terme "platero" mérite qu'on s'y arrête dans la mesure car il entre en résonance avec le parcours d'Isidro. En effet, ce dernier est orfèvre comme il le rappelle lui-même⁷⁹ :

Sabrán, señores, que mi ocupación es de orifice y lapidario, platero por otro nombre; que confunde por instantes estos términos el hablar común.⁸⁰

Cette précision apportée se situe dans une réplique stratégique puisque c'est la première fois que le jeune homme prend la parole :

ISIDRO. Sólo este punto me podía obligar a romper el largo silencio.⁸¹

Isidro va 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 les propos du Docteur au chapitre IX :

Esperale al salir, proponiendo mi queja. Escusose, y despídiome 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**.⁸²

La proposition "Esperale al salir" trouve 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 une réminiscence de "la posada del genovés" évoquée par le jeune homme. Le même constat peut 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 herruelo 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

78. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.611.

79. Ainsi qu'on l'a vu, dès l'introduction, la profession du jeune homme est évoquée : tout d'abord, "El tercero, dado al arte orificio, pasaba a Milán, donde cierto pariente de pluma, por su muerte, le había dejado hacienda." (SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.369), puis, quelques lignes plus loin, "No padecía menor sentimiento el orifice, 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", (SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.370).

80. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.376.

81. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.376.

82. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.377.

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**.⁸³

Et là encore, cette intervention présente des ressemblances 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.⁸⁴

Mais par-delà ce réemploi évident, la proposition circonstancielle de manière "como si ésta fuese de consideración faltando dinero" peut être 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.'⁸⁵

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 obligue a grandes menoscabos.⁸⁶

La remarque du Maître quant au caractère répandu de tels récits est confirmée par le Docteur qui a assisté à de telles scènes "en diferentes ocasiones". Là où dans son récit, l'orfèvre livre une expérience personnelle, le Docteur distille une connaissance sur un phénomène présenté comme généralisé. Ce passage de l'expérience à la théorie transparaît dans les traits stylistiques 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 perceptible dans le recours au présent de vérité générale et dans des verbes qui disent l'essence comme le verbe *ser*. Le lexique que ce personnage emploie atteste de la teneur généralisante de son discours comme on l'observe dans le groupe nominal "su común respuesta"⁸⁷. 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" est éloquent : le propos du Docteur ne consiste pas à offrir un exemple précis et individualisé mais est susceptible de s'appliquer à différents artisans.

Le traitement des rapports 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.

83. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.611-612.

84. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.376.

85. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.377.

86. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.378.

87. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.611.

La critique de la Justice à l'aune de différents points de vue

La Justice fait partie des thématiques amplement développée dans *El Pasajero*. 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 *Varias Noticias* ou dans *Pusilipo* 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.⁸⁸

De fait, Liñán y Verdugo offre lui-même un exemple des exactions de 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.⁸⁹

Figueroa n'est évidemment pas le chantre de la mise en accusation des représentants de la Justice. Quevedo propose lui-aussi une constellation de personnages de ce type 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 profesión.⁹⁰

La littérature auriséculaire offre de multiples témoignages d'une représentation négative de la Justice et de ses membres. De fait, le propos ici est de montrer que Figueroa s'approprie 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*⁹¹, 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.

88. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil* [1629], 2005a, p.68.

89. LIÑÁN Y VERDUGO, [1620], 2005b, p.112.

90. SCHWARTZ, 1986 URL https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/satiras/schwartz.htm ; consulté le 13 octobre 2020.

91. 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.

Continuité du traitement de la Justice

La prégnance de la thématique judiciaire n'a rien de surprenant compte tenu du statut de *letrado* du Docteur. La thématique de la Justice fait son apparition 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.⁹²

Cette thématique est abordée tout au long de l'œuvre où elle figure dans des excursus érudits et dans des narrations. La Justice est envisagée comme concept à défendre et donne lieu à des développements 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'.⁹³

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 une vision très négative. Ainsi dans *l'alivio* VI trouve-t-on deux développements consacrés à cet aspect. Le premier fait partie d'une narration intercalée 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.⁹⁴

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.⁹⁵

Le discours sur la pénibilité de l'enfermement est relayé par le Docteur qui apporte 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 más facinerosos, como tengan favor. Las estrechas prisiones, los calabozos y

92. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.392.

93. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.517.

94. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.518.

95. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.538.

malos tratamientos, parece quedaron solamente en pie para los desvalidos miserables, moscas, al fin, vilísimas.⁹⁶

Le rapprochement entre “una cárcel indebida” et “sin debida pena” est évident. Ces deux citations posent indéniablement le problème de la mise en application de la peine. Hormis les indications sur les conditions de réclusion pénibles des prisonniers, le développement du Docteur situé dans l'*alivio* IX met en exergue une Justice à deux vitesses⁹⁷. Cette question, on le verra, est inaugurée dans les récits à thématique judiciaire du chapitre VI. Certaines allusions relatives à la Justice restent anecdotiques comme celle du *boticario poeta* ou celle 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.⁹⁸

Citation n°2 :

Conviene en estas salidas ir sobremanera bien puesto; porque en los vivos aires se traban obstinadas pendencias, 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.⁹⁹

Les altercations entre étudiants et membres de la Justice devaient être courantes à l'époque¹⁰⁰. De la même manière, le commentaire du Docteur “en Italia administré Justicia”¹⁰¹ participe essentiellement de l'élaboration de son passé. Enfin au chapitre VIII, l'allusion à Ambrosio et César, fait partie des multiples marques d'érudition qu'enserme le texte de Figueroa¹⁰².

En revanche, la Justice jouit, dans les chapitres V et VII, d'une présence plus massive comme on le perçoit 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

96. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.617.

97. Cette thématique de la Justice à deux vitesses sera reprise 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.”

98. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.439.

99. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.445-446.

100. 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.

101. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.482.

102. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.600-601 : “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 pronunciase 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.”

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?¹⁰³

Ainsi, l'évocation élogieuse de l'Italie s'accompagne-t-elle dans le cas de la Justice d'une comparaison avec le modèle turc. Cette mise en regard repose sur des mécanismes similaires à ceux identifiés dans le traitement de la thématique italienne. L'évocation des usages turcs prend 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 s'ajouter à travers "pueblos católicos". Le caractère surprenant de cet état de fait transparaît bien dans l'utilisation du champ lexical de la surprise ("admirado", "maravillome" et "pasmado"). L'étonnement 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 : par son entremise, le thème éminemment baroque de la confusion refait son apparition dans l'espace textuel.

Cette présence de la confusion trouve un prolongement dans les narrations qui traitent de la Justice au chapitre VI qui, on le sait, offre une place de choix à cette thématique. L'*alivio* VI présente deux mouvements : les premières pages sont constituées, pour l'essentiel, d'un exposé érudit auquel succèdent des narrations où la Justice est mise à mal. 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 pongan las manos en una persona noble el desecho y escoria de las ciudades, que son los corchetes y otros agarradores?¹⁰⁴

La Justice en elle-même n'est pas mauvaise – cela va sans dire – mais certains de ses représentants le sont. Les narrations justifient pleinement le conseil exprimé par le Docteur quant à la nécessité de se méfier d'eux. L'agencement des éléments en rapport avec cette thématique judiciaire mérite d'être signalé. En premier lieu, sont introduites dans le texte des remarques générales et des marques d'érudition. Viennent ensuite les expériences passées. La formulation de conseils tirés de ce vécu intervient dans les derniers chapitres inscrivant la fin du texte dans un propos plus pragmatique. Les narrations proposées dans le chapitre VI sont au nombre de quatre :

- L'homme en concubinage avec une défunte (p.517-518).
- L'algarade avec la vendeuse de pêches (p.522).
- L'altercation avec le muletier (p.534-540)¹⁰⁵.
- La querelle avec le *letrado* (p.540-542).

Les trois dernières sont situées dans le récit autobiographique du Docteur alors que la première d'entre elles fonctionne davantage comme un *exemplum* qui apporte la preuve par l'expérience du développement inclus quelques lignes plus haut :

El carcelero, el procurador, el solicitante, el escribiente, y, sobre todo, el abogado, escribano y juez, alanzos de mayor cuantía. Advértase qué tal puede quedar quien pasa por tantos col-

103. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.509.

104. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.613.

105. Les six pages ne sont pas consacrées dans leur totalité au récit de son emprisonnement qui est interrompu par l'évocation de Nuestra Señora del Henar et par deux contes. Ces détours sont pointés par les interlocuteurs du Docteur qui lui demandent de reprendre le cours de son histoire.

millos, 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 dél se infiera mejor la intención y celo que suelen tener algunos jueces modernos.¹⁰⁶

Dans chacun de ces récits, la Justice présente des failles. Les personnages des 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. La confusion tient à ce que les scènes décrites montrent un usage dévoyé de la Justice.

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"¹⁰⁷. Ce titre est une reprise d'une formule employée 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 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**.¹⁰⁸

Citation n°2 :

Contábamelo **atónito** de que, **a título de amancebado con la muerta** tres años había, le hubiesen dado **tan esquisita molestia**.¹⁰⁹

L'anecdote semble s'ouvrir et se fermer sur elle-même mettant ainsi en évidence le décalage entre l'objet de l'accusation et la disproportion des mesures prises. (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, après 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 son innocence, 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 detenimiento. 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.¹¹⁰

106. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.517.

107. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, 2002.

108. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.518.

109. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.518.

110. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.538.

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.¹¹¹

La thématique de la Justice est donc étroitement liée au renversement des valeurs puisque le Docteur échappe à la Justice, à deux reprises, alors qu'il est coupable. Inversement, il ne s'en sort que de justesse y compris quand son innocence est démontrée. Dans le premier récit non plus, la Justice n'est pas appliquée. 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 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*.¹¹²

Toutefois, il faut certainement nuancer un peu la portée de ce parallèle du fait de la durée d'emprisonnement du Docteur, libéré au bout d'une heure, alors que le tailleur est enfermé plus longtemps :

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.¹¹³

Face aux deux journées d'emprisonnement, l'emphase de la narration du Docteur est disproportionnée au regard du court séjour que le personnage a effectué en cellule. Dans ces narrations, la Justice n'est pas respectée ou tarde à se voir appliquée. Le Docteur comme le tailleur sont emprisonnés à tort. À travers le récit de leurs mésaventures, *El Pasajero* donne à voir ce que l'on pourrait assimiler, de manière anachronique, à des erreurs judiciaires. De fait, la Justice n'est jamais véritablement rendue puisque l'issue heureuse que connaît chaque récit ne relève en rien de la Justice. Pour le Docteur, la libération ne tient qu'à l'intercession d'un puissant. Pour l'artisan, c'est la puissance de l'argent qui est en jeu. À 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.

111. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.539.

112. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.518.

113. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.518.

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* 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* 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. Introdújose, no sé cómo, en la rueda la plática de lo que se debía tener por mejor.¹¹⁴

Dans les deux anecdotes, les victimes affichent des réactions similaires 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!**'.¹¹⁵

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**'.¹¹⁶

Ces deux personnages annexes sont également soumis au même processus de déshumanisation : 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 un prolongement dans l'expression "su bestial cuerpo". Dans chacun des deux récits, le Docteur cherche à trouver une justification à ses actes : le manque de respect de 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 :

Su término riguroso y el perdido respeto a los **méritos** y canas destos señores me obligan a responder cuando ellos callan.¹¹⁷

L'attitude du "letradón" fait l'objet d'une critique plus virulente que l'affront perpétré par la vendeuse car son intervention met en doute le 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. Son intervention constitue une véritable plaidoirie ; c'est plus particulièrement vrai pour 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 debía quitar capa y gorra de cabeza y hombros, como a quien injustamente posee las insignias de tan honrosa facultad cual es la jurisprudencia.¹¹⁸

114. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.540.

115. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.523.

116. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.542.

117. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.541.

118. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.541.

L'utilisation commune de la rhétorique est perceptible dans les artifices langagiers que mobilise le Docteur 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.¹¹⁹

Cet 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. Dans un cas comme un autre, la vengeance se déroule en deux 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. Face au *letrado*, la réponse se situe d'abord au niveau verbal avant d'atteindre son paroxysme dans une autre manifestation de violence physique. La confusion se manifeste dans le discours du Docteur qui confond vengeance et justice. Ces deux récits semblent proposer des variantes d'une Loi du Talion *sui generis*. Cet amalgame offre une nouvelle illustration de l'écriture de '*entre-deux*' notamment à travers une opposition 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.¹²⁰

La peur prend le pas sur la colère dans les faits rapportés et 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. Sa lâcheté est 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.¹²¹

Cette forme de lâcheté trouve un prolongement dans l'anecdote du "*letrado*", ainsi que le surnomme le narrateur lui-même, dans la dissimulation et la fuite du Docteur, dont le premier réflexe consiste 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.¹²²

À travers ces deux anecdotes, l'expérience semble invalider le discours sur la Justice car les méfaits restent impunis. Ces narrations illustrent deux options irrecevables et proposent deux variantes de vengeance personnelle : la première est dissimulée puisque la vengeance est assouvie 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'*Église*. Grâce à ces deux expériences éthiquement non acceptables, le Docteur tire une leçon : ne pas céder à la violence. Ces anecdotes apportent des contre-exemples par rapport au discours érudit et enrichissent la tradition de l'*escarmiento*. L'enseignement est le fruit d'une expérience comprise et assimilée : c'est le per-

119. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.522.

120. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.522.

121. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.522.

122. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.542.

sonnage qui évolue. Il n'a jamais à payer les conséquences de ses égarements et ne subit aucun revers. En ce sens, ces extraits offrent une variante positive de l'*escarmiento*.

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. L'introduction de différents matériaux littéraires configure, une fois encore, un glissement entre les multiples facettes d'une même thématique réaffirmant le statut de lieu de passage du texte figuéroen, espace propice à l'utilisation conjointe de ces matériaux et des idées qu'ils enserrent. La suite de ce travail se propose de montrer que le traitement de la Justice peut venir s'insinuer dans des extraits qui ne sont pas directement en prise avec elle. Le récit de Juan, par exemple, en offre une déclinaison intéressante.

La Justice : une thématique traitée en sous-main

Le récit de Juan participe lui aussi de la vision prismatique de la Justice proposée dans *El Pasajero* et demande à être rapproché d'un commentaire du Docteur qui, à la suite d'un excursus consacré à la charité, apporte quelque nuance :

Hállanse ciertos picarones con falso título de pobres, a quien las justicias debrían poner en galeras.¹²³

L'emploi du terme "pícaro" tout comme celui de l'expression "con falso título de pobres" convoquent la figure de Juan qui multiplie les stratagèmes pour assurer sa subsistance sans fournir trop d'efforts¹²⁴. Le substantif "pícaro" est employé par trois fois dans le récit de Juan et dans des extraits où les interlocuteurs du Docteur commentent son récit. L'appel à une action de la Justice entre en résonance avec une remarque du Docteur à propos de Juan sur laquelle se clôt le chapitre 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 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 terribles.¹²⁵

Cette réplique du Docteur est détachée textuellement du reste du récit et repose sur un effet d'attente : la construction fait que le lecteur tarde à découvrir ce qu'a déposé Juan dans le sac. Qui plus est, 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

123. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.596.

124. Cet appel à la vigilance face aux faux pauvres convoque tout un pan de la littérature de l'époque et notamment le *Amparo de pobres* de Cristóbal Herrera.

125. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.568.

bueno, y cómo así? No se acuerda que siempre que le vía decía a mis camaradas: **'Veis allí el que nos ha de juzgar'**?¹²⁶

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.¹²⁷

Dans cet extrait, l'expression "de propósito" met en relief la préméditation de la démarche de Juan qui espère s'attirer la compréhension de son interlocuteur. L'exclamation du Docteur peut aussi être mise en parallèle avec les réactions indignées de ses compagnons de route qui s'insurgent du comportement de Juan et qui s'étonnent aussi de la clémence du *letrado* à son égard. Isidro, par exemple, 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 lazada¹²⁸ escusado tantos males como de continuo cometería el ruin proceder del picarón. Mas ¿de qué sirve condenar tanto el deste pobrete, bueno por agradecido, cuando no por otra cosa?¹²⁹

La bienveillance de Juan envers le Docteur 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 est habitué conformément à la caractérisation folklorique du *ventero cuadrillero*. Une telle interprétation est tentante au regard de l'emploi du possessif "mi" devant Juan et de "querido" ou de "amigo". De telles tournures suggèrent une forme d'intimité qui peut sembler suspecte. En effet, Juan manifeste la même familiarité lorsqu'il évoque "mi veinticuatro", qui dès lors, fait basculer leur relation 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 encore en contradiction avec les actes qu'il décrit. Exploitant un réseau analogique qui assure la cohérence de l'œuvre, l'intervention d'Isidro n'est pas sans rappeler la première réaction outragée du Docteur :

- ¡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!**¹³⁰

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, la condamnation du Docteur n'est pas exprimée au moment de l'entretien avec Juan comme le laisse sous-entendre le "dije entre mí" qui montre bien que le Docteur ne la formule que devant ses camarades

126. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.552.

127. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.566.

128. Du point de vue sociologique, l'utilisation des termes "lazada" et "lazo" est intéressante (cf. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.567). Ces substantifs renvoient explicitement à la pendaïson qui était l'un des châtiments infligés aux soldats qui commettaient des exactions. En 1623, Figueroa condamna lui-même à la pendaïson cinq hommes alors qu'il officiait, à nouveau, comme Juge aux Armées à Lecce, une petite ville italienne située à proximité de Naples ; cf. WICKERSHAM CRAWFORD, [1911], 2005, p.74. La rédaction de *El Pasajero* étant antérieure à ces événements, on ne saurait voir un substrat autobiographique dans cette allusion à la pendaïson.

129. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.568.

130. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.567.

de route. La mise en accusation de Juan passe davantage pour une position de principe visant à apaiser le mécontentement de ses interlocuteurs.

À travers l'évocation de la relation entre le Docteur et Juan, une forme de corruption est mise en évidence grâce à un système de renvois qui, une fois de plus, structure le texte. Le Docteur fait de toute évidence partie des représentants de la Justice corrompus, catégorie qu'il met pourtant fréquemment en accusation. Le comportement du Docteur semble aux antipodes des interventions où il exprime son attachement à la Justice. Même si elle ne constitue pas la thématique 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 structurante. La continuité passe notamment par le déploiement de la thématique du mérite qui revient de façon presque obsessionnelle dans les propos des locuteurs. Si cette problématique ne jouissait pas forcément d'une large diffusion au xvii^e siècle, son utilisation massive dans l'espace textuel figuéroen favorise 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 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 les mécanismes vont, à présent, être étudiés.

CHAPITRE 9

L'ÉCRITURE DE L'ENTRE-DEUX'

La première partie de cette étude a permis de mettre en évidence comment le texte figueroen 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 permis l'identification de 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 systématisée de ces techniques d'écriture assure le statut *pasajero* du texte de Figueroa.

Renvois, réitérations et autres formes de 'l'entre-deux'

Diverses formes de la réitération et de l'opposition

Les reprises lexicales se doublent souvent d'un système d'oppositions dont l'utilisation est très fréquente dans la littérature du Siècle d'Or. Par sa forme dialoguée, l'espace textuel favorise la confrontation de points de vue souvent contraires. Qui plus est, les figures antithétiques assument indéniablement une fonction déterminante car elles sous-tendent l'essentiel du discours sociétal. Celui-ci, faut-il le rappeler, a une coloration éminemment critique. Toutefois, comme on l'a vu, 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. Ces techniques, courantes dans les passages consacrés au mérite, ne se sont pas pour autant exclues lorsqu'il est question d'une autre thématique comme la littérature par exemple. L'étroitesse des liens entre discours sociétal et discours littéraire dans *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. Cette utilisation dévoyée de l'indolence de l'aubergiste n'avait 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 corpuence (corpuence = paresse) soit évoquée immédiatement avant le contraste positif (corpuent mais diligent)¹.

1. JOLY, 1986, p.393.

Il en va de même pour le traitement de l'amour dans l'*alivio* V notamment qui reprend le modèle classique du dialogue didactique. 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 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.²

Ce passage fait sans doute partie des exemples les plus éloquents de cette pratique d'écriture et qui s'inscrivent dans la stratégie globale de *'l'entre-deux'* qui sous-tend *El Pasajero*. La cohésion de l'œuvre passe par la répétition de termes appartenant au même champ lexical voire par la réutilisation à l'identique d'un même terme comme dans le passage ci-dessous :

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.³

La répétition du verbe *conservar* et de ses synonymes tels que *mantener*, "granjear" ou "adquirir" est symptomatique. En quelques lignes sont concentrées pas moins de sept occurrences de verbes sémantiquement très proches. Une telle concentration ne saurait être fortuite compte tenu de la diversité lexicale du style figuéroen. Le maître mot du discours amoureux du Docteur est la conservation, le maintien⁴ ; une conception que le texte revendique via la répétition. Cette dernière est également observable dans le recours systématique au tutoiement dans les diatribes les plus mordantes comme celle de l'*alivio* V adressée à la noblesse. Il figure aussi dans le dernier *alivio* où le Docteur exprime sa désapprobation de certains comportements :

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 necesidad 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.⁵

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 du Docteur. À noter que le "vos"

2. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.490.

3. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.490-491.

4. 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 XVII^e siècle, ce qui paraît assez cohérent au regard de la crise que traverse le pays à l'époque.

5. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.625.

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 ardidés con que debéis mantener su amistad peligrosa.⁶

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 un glissement dans la nature des déclarations et participe de l'écriture de 'l'entre-deux'. Là où le tutoiement était généralement⁷ plutôt de mise dans des échanges entre des personnes partageant une forme d'intimité⁸, 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. Elles ne sont néanmoins pas les seules à assurer 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 corrélatifs 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 mulétier⁹ :

– 'Es mentira – repliqué –; mas quizá Dios permite padezca mi ánimo esta perturbación **por otras culpas**; y así, en ella no perderé sufrimiento y paciencia (...)'.¹⁰

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 mulétier 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 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 :

6. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.625.

7. 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. (...)"

8. 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.

9. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.534 et ss.

10. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.538.

Constóle asimismo había sido juez algunos años, y casi daba muestras de corrido por la molestia dada con tan ligera ocasión.¹¹

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**.¹²

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 auparavant¹³. 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.

Les enchâssements 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 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*'.

Une fois ces quelques nuances 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 conocerse por ningún caso otra enfermedad, había muerto una doncella llamada Jacinta.¹⁴

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

11. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.540.

12. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.578-579.

13. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.574 : "(...) 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.

14. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.574.

terrain particulièrement fertile dans *El Pasajero* qui tient aux multiples références à la conversation qu'enserme le texte. 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 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.¹⁵

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 cynisme¹⁶. 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 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. En fin de compte, *El Pasajero* est un livre sur comment écrire un livre¹⁷. L'enchâssement ne s'arrête pas là puisque 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 cite des écrits produits par un auteur italien au sujet de l'Italie et ces écrits viennent s'insérer au sein d'un développement consacré, sur le plan de la fiction, à l'Italie. Ce mécanisme trouve un prolongement dans la conversation avec le duc d'Albuquerque qui, reprend les grandes lignes de l'exposé proposé dans le chapitre initial. On ne saurait négliger 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 se clôt. L'étroitesse des relations entre ces 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 du 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.¹⁸

15. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.608.

16. Ce commentaire est révélateur du caractère désabusé que peuvent revêtir certains des conseils prodigués par le personnage du Docteur. 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.

17. En ce sens, il est possible d'effectuer un rapprochement entre l'œuvre de Figueroa et le Quichotte. Sur ce point, cf. DAGUERRE, 2017, note 107 p.29 sur les réflexions de Javier Blasco.

18. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.647.

Par ailleurs, 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 est offerte une sorte de mise en abyme du dialogue puisque Figueroa 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 yerran muchos hablando; callando, pocos; y así, como más acertado, es más raro esto que aquello.¹⁹

La relation entre le dialogue et l'Italie se situe 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 les différents niveaux d'enchâssement mentionnés permettent d'assurer ces transitions, ou pour filer la métaphore figuéroène, qui assurent le passage de l'un à l'autre.

Le texte repose sur une construction où les notions de renvois et d'enchâssement jouent une fonction décisive. L'écriture de *'l'entre-deux'* se décline dans *El Pasajero* dans la tension 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 en les soumettant 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.

Le motif du passage et ses différentes déclinaisons

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. On perçoit particulièrement bien l'ampleur de ce phénomène à travers le traitement qui est fait de la matière amoureuse dans l'ensemble de l'œuvre. 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 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 en charge plusieurs narrations amoureuses qui ne répondent cependant pas toutes aux mêmes mécanismes d'introduction. En effet, ses interventions se composent aussi bien de narrations autobiogra-

19. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.644.

phiques que de récits hétéro-diégétiques où il endosse le seul rôle de conteur. L'importance des épisodes amoureux dans l'œuvre est perceptible dès le chapitre IV où il est amplement question d'amitié. Le glissement de l'amitié vers la thématique amoureuse s'opère à travers 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**.²⁰

Les passages en gras dans la citation ci-dessus sont intéressants à bien des égards. En effet, cet extrait semble aux antipodes de la caractérisation globale du Docteur. Ainsi qu'on l'a vu, jusque là, celui-ci avait été érigé en archétype de personnage sans attaches, voire auto-créé²¹. C'est là une caractérisation confirmée par 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. Cette citation illustre également la conception globalement négative que semble avoir le Docteur du sentiment amoureux. Cette perception de l'amour a certainement à voir avec le dénouement de ses différentes narrations amoureuses puisque toutes se concluent sur des événements funestes²². 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 sont célébrées aussi bien dans les passages en prose que dans les passages versifiés. *El Pasajero* offre une vision prismatique et exhaustive de la thématique amoureuse qui passe par des enchâssements en cascade, réaffirmant ainsi le statut *pasajero* du texte et de l'écriture figuéroènes. L'histoire de Jacinta présente 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 la relation dans laquelle il est déjà engagé :

'(...) Por eso será forzoso (aun cuando fuese verdad lo que decís) desengañaros 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.'²³

Qui plus est, les différents récits amoureux offrent, conformément à bien des topiques de l'époque, des variantes des rapports entre amour et mort. La mort sépare le Docteur et sa bien-aimée mais aussi Jacinta de l'objet de ses sentiments. Le rejet que subit la jeune femme est à l'origine de son décès. En ce sens, un autre rapprochement s'opère entre le Docteur et Jacinta²⁴ : tous deux illustrent le topique de la mort d'amour tout en présentant une différence de taille. Chez Jacinta, la mort est effective là où le Docteur a failli mourir de tristesse en perdant 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,

20. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.473.

21. Cf. *supra*, Deuxième partie, chapitre 5, "Un personnage au statut spécifique : le Docteur", p.139 et ss.

22. 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.

23. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.577.

24. 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.

en parte, tan saludables consejos, y divirtiéndolo cuanto era posible la tristeza, **se fue restaurando en mí la virtud vital, casi ya del todo perdida.**²⁵

Ce rapprochement autour du topique de la mort d'amour est induit par l'allusion faite dans une des interventions du Maître qui assure la transition entre l'expérience du Docteur et celle de Jacinta :

MAESTRO. Siempre tuve por hipóboles 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 aquélla.²⁶

Outre d'indéniables connexions entre ces deux récits, 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 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 également été amplement transposée sur le plan pictural²⁷ :

Los que eran locos de veras, cobrando amores se volvieron prudentes en extremo, como Cimón, enamorado de Ifigenia.²⁸

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 intègre le récit autobiographique du Docteur. Conformément aux canons 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.²⁹

Hormis cet extrait de l'*alivio* V, on en perçoit également la marque dans les narrations amoureuses de don Luis et de Jacinta. L'importance des yeux comme messagers des sentiments figure dans celle du jeune soldat :

Comunicábanse las almas por los ojos, y tal vez los corazones por las lenguas.³⁰

25. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.574.

26. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.574.

27. 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 XVIII^e, des peintres anglais tels Westall ou Romney exploitent également ce thème qui a aussi été traité par Rubens.

28. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.490.

29. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.494.

30. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.404.

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.³¹

Au-delà de sa coloration platonicienne, cet extrait se distingue par une référence érudite. L'évocation de Pline s'insère 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 mentionné, il est question d'amour mais aussi d'autres sentiments qui figurent dans la longue énumération finale.

Grâce à un magistral effet d'enchâssement, une narration amoureuse annexe intègre la narration amoureuse du Docteur : en effet, par ces jeux de miroir, le texte offre une vision complète d'une même problématique dont il propose différentes versions qui sont complétées par des éléments d'érudition. On a 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'enrichissent³². Ces systèmes d'entrelacs qui se tissent au sein des différentes thématiques reposent sur une structure méticuleusement élaborée qui noue des liens entre les différents matériaux. L'écriture de 'l'entre-deux' se concrétise donc dans *El Pasajero* considéré comme symbole par antonomase de 'l'entre-deux' littéraire.

***El Pasajero* : une œuvre littéraire de 'l'entre-deux'**

Le passage vers de nouvelles formules littéraires : vers une réélaboration des topiques

Cet 'entre-deux' littéraire dans lequel s'inscrit *El Pasajero* passe en premier lieu par une réélaboration des topiques alors que la critique s'est jusque là attachée à souligner le didactisme très prononcé de l'œuvre, et ce à juste titre. Cela étant, au-delà de ce didactisme très marqué, le texte présente de nombreuses entorses à la tradition.

On trouve la première de ces entorses dès l'introduction à travers le traitement de l'*alivio de caminantes* : la version de 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. Le temps de repos dans l'auberge est consacré à la parole à la différence de ce qui se produit par exemple chez Rojas dans *El Viaje entretenido* (1603). Au-delà de ce topique, une autre tradition littéraire est altérée par cette modification, à première vue anodine. Traditionnellement, chez Aulu-Gelle 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 parole³³. Or, chez Figueroa, la nuit devient le temps de l'itinérance, du déplacement ce qui accentue la dématérialisation du voyage, certes

31. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.575.

32. Cf. *supra*, Deuxième partie, chapitre 6, "Le binôme Juan – Don Luis et ses liens avec le personnage de l'ermite", p.166 et ss.

33. Cf. *supra*, Première partie, chapitre 1, "Présence et influence de la miscellanée dans *El Pasajero*", p.31.

fréquente dans les dialogues dont s'inspire Figueroa. 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 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.³⁴

Ce bref extrait se caractérise par une accumulation de tournures qui mettent en évidence la distance prise par rapport à la tradition. La notion de passage atteint son plus haut degré de matérialisation à travers l'expression "cambiar los oficios de día y noche". Le jeu autour des indéfinis "uno y otra" et des démonstratifs "desta y de aquel" traduit bien l'inversion des occupations propres à chaque étape temporelle. Compte tenu du peu d'informations dont dispose, par ailleurs, le lecteur à propos des circonstances dans lesquelles se déroule l'échange, il est remarquable que le Docteur revienne sur cette caractéristique dans l'*alivio* 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.³⁵

Avant même que les personnages ne commencent à échanger, le patron littéraire est altéré par ce procédé qui inscrit, d'emblée, le texte dans un 'entre-deux'.

C'est aussi le cas de la variante qui est proposée du topique guévrien du *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*. Le jeu se densifie autour de ce topique qui n'est néanmoins pas totalement absent de l'espace textuel. On retrouve certes, à plusieurs reprises, le schéma classique : les espaces bucoliques sont traités sous une modalité élogieuse alors que la Cour 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 amoenus* où celui-ci choisit de se retirer, las des traces de la Cour. La description qu'il en propose dans son récit autobiographique est pour le moins éloquente :

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.³⁶

Mais outre cette utilisation 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 : le Docteur ne se résout jamais à abandonner la vie courtesane, 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. Ne pouvant se résoudre à aucune des deux options, il opte finalement pour une troisième alternative : l'exil, en l'occurrence. De la même manière, Juan propose une *alabanza de aldea* d'un nouveau genre. L'espace rural est traité en des termes élogieux car il garantit sa sub-

34. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.369.

35. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.444.

36. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.547.

sistance et devient l'espace idoine pour de nouveaux larcins dont Juan fait un descriptif assez détaillé :

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.³⁷

Juan reproduit dans l'espace de la *aldea* les égarements qu'il avait commis à Madrid d'où il a été chassé. Son départ est le fruit d'une déconvenue :

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.³⁸

L'utilisation de la forme verbale "juzgaron" est révélatrice puisque, à travers cette troisième personne du pluriel, Juan sous-entend qu'il a été exclu de la décision. Cette sensation est 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, le caractère, a priori, irréconciliable de ces deux domaines est nuancé à travers la question du mérite. Cette notion est abordée dans sa dimension militaire et littéraire à travers les portraits du soldat ou du poète idéal. Le texte offre des exemples de soldats méritants comme l'ermite dont le portrait contraste nettement avec celui de Juan ou de don Luis. La question littéraire est traitée de façon analogue : le Docteur se montre très sévère à l'égard des poètes qui ne respectent pas les règles classiques, préfèrent la *comedia* et ne se montrent donc pas, selon lui, "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 il semble évincé par une nouvelle opposition entre mérite et absence de mérite. Lettres et Armes deviennent deux facettes d'un même problème, le Mérite situant une fois de plus le texte figuéroen dans un 'entre-deux' idéologique.

Cet 'entre-deux' est en relation avec la notion de confusion dont l'importance a été signalée, de manière filée, au cours de ce travail. Il convient de distinguer discontinuité et confusion : les connotations négatives associées à la notion de confusion ne rejaillissent pas sur celle de discontinuité. Outre le sens cognitif mis en évidence dans la définition que propose Covarrubias du vocable "confusión"³⁹, ce dernier jouit d'un sémantisme plus riche⁴⁰ 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 penser que ce terme de "confusión" trouve un écho dans la caractérisation des personnages ainsi que la représentation d'une Espagne décadente et incapable de récompenser le mérite. L'outil le plus indiqué pour échapper à cette confusion semble être *El Pasajero* lui-même. Les différents enseignements que l'œuvre enseigne tendent à lui conférer une dimension pragmatique : le texte peut initier une sortie de crise. Le topique de la confusion connaît donc lui aussi un enrichissement puisque le texte prétend fournir des pistes pour y échapper. Dès lors,

37. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.566.

38. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.564.

39. COVARRUBIAS, [1611], 2006, p.232.

40. De manière argotique, faut-il le rappeler, ce terme désignait aussi le cachot.

les multiples marques d'érudition que comporte *El Pasajero* s'expliquent par cette ignorance associée au terme *confusión* contre laquelle le texte entend lutter.

À 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*. Le passage se matérialise au niveau du lexique et des thématiques mais aussi dans des mécanismes plus diffus qui configurent une forme de confusion des instances dans *El Pasajero*.

Confusion des instances

La confusion des instances prend des formes diverses dans le texte de *El Pasajero*, 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 les formes de la confusion textuelle, celle qui semble la plus immédiatement identifiable est celle qui touche les instances poétiques.

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*. Le lecteur pourrait s'étonner de cet excursus consacré à une œuvre postérieure à *El Pasajero* mais la suite de cette étude montrera que l'étude de certains éléments présents dans *Pusílipo* peut s'avérer éclairante pour l'appréhension de *El Pasajero*.

Les altérations des voix dans *Pusílipo*

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 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 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.⁴¹

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.⁴²

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 esas? Prolijos reformadores me parecís 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?⁴³

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 :

41. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil*, [1629], 2005a, p.88.

42. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil*, [1629], 2005a, p.88.

43. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.390-391.

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.⁴⁴

À 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 figuéroëne, 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.

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 figuéroën 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)⁴⁵. 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

44. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Pusil*, [1629], 2005a, p.87.

45. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.108-109 et p.315 ou cf. Annexe n°1, "Répartition des compositions poétiques dans *El Pasajero*.", p.331.

"*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 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 *Pusillipo*. 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 *Pusillipo*, 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.

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 : 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 : le Docteur n'est pas interrompu une seule fois pendant plus de trente pages. La longueur de cette intervention du Docteur met 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 : 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 des didascalies d'attribution dans des passages dialogués.

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 avispa le pican? ¡Doile al demonio, qué voces da!

Fueme reconociendo poco a poco, y cuando – a su parecer – estubo 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'?⁴⁶

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*⁴⁷. 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.⁴⁸

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.

46. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.552.

47. 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.

48. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.563.

La limite réalité-fiction : vers une abolition des frontières 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. **Aprovechome** 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.⁴⁹

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 **pítimas**⁵⁰ 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.⁵¹

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. À la différence de l'ermite dont l'intervention met l'accent sur le profit tiré des lectures qu'il 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 personification 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.

49. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.548.

50. 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".

51. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.438.

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 incurráis 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.⁵²

On constate en effet le lien qui s'instaure entre l'intervention citée plus haut de l'ermite qui évoquait "la provechosa leccion 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 Pasajero* est un livre qui parle de lecture. 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 Santos* 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.⁵³

Les conseils de lecture du Docteur se résume donc, pour l'essentiel⁵⁴, 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*⁵⁵. 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 pas excessif d'affirmer que la proposition de

52. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.620.

53. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.621.

54. Le Docteur recommande également la lecture de traités de mathématiques, de cosmographie, de fortifications.

55. "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." SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.413.

Figuerola 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 claro.⁵⁶

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 immortalizar 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.**⁵⁷

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, Figuerola 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. À 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 trouvent 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 emprenta una *Poética Española*, que, por lo menos, saldrá con buenos deseos de acertar.⁵⁸

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 Figuerola. Cet étonnement provenait d'une lecture littérale de cette intervention du Docteur. La solution à cette énigme se trouve peut-être 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

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

57. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.585.

58. SUÁREZ DE FIGUEROA, *EP*, [1617], 2018, p.410.

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.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME 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. 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 figuéroène 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 ces digressions que plus éloquentes 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 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-tend 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 GÉNÉRALE

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 XVIII^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 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'érigant 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 clai-

rement 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. Quoiqu'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 Villafañe. C'est 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 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 figuéroen 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 enserre 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 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 métaleptiques 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 1. Répartition des compositions poétiques dans *El Pasajero*

<i>Alivios</i>	Pages	Composition	Personnages
I	Ø	Ø	Ø
II	Ø	Ø	Ø
III	108	<i>Octavas</i>	Doctor
	109	<i>Octavas</i>	Doctor ¹
	116-117	Romance	Don Luis
	134-137	Romance	Maestro
	137-138	Sonnet	Maestro
IV	168-175	Romance	Doctor
V	184-186	<i>Liras</i>	Don Luis
	212-213	Sonnet	Don Luis
	213	Sonnet	Doctor
VI	243-245	Romance	Doctor
	246	Sonnet	Doctor
	247	Sonnet	Don Luis
	247-248	Sonnet	Maestro
	248-249	Sonnet	Isidro
VII	267-269	Romance	Doctor ²
	274-275	Romance	Doctor
	276	Sonnet	Doctor
VIII	307-308	Sonnet	Doctor
	309-310	Sonnet	Doctor
	315	Sonnet	Doctor
	320-323	<i>Canción</i>	Isidro
	337	Sonnet	Don Luis
	339-340	Sonnet	Doctor
	340	Sonnet	Maestro
IX	364-365	Sonnet	Doctor
X	Ø	Ø	Ø

1. Ces deux premières compositions intercalées sont les vers du prêtre-poète que le Docteur rapporte à ses compagnons de voyage.
2. Les vers rapportés dans l'*alivio* VII sont ceux composés et déclamés par l'ermite.

Annexe 2. Citations dans *El Pasajero* où figure le terme conversación (ou l'un de ses dérivés)

	<i>Alivios</i>	<i>Pages</i>	<i>Citations</i>
1	Introduction	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 discurriendo, ya preguntando.
2	I	19	Al fin, trabó conversación conmigo un su familiar conterráneo, de cuya intención, al parecer, me podía prometer consuelo.
3		40	Tal vez en conversaciones oí discursar sobre este punto.
4		42	Con esta misma confianza que práctica en las conversaciones se introduce en la pretensión.
5		44-45	Mas parece quería alzarme con la conversación : perdonadme; no es mucho, que era la materia atractiva.
6		47	Entreteníanme grandemente las domésticas conversaciones de los con quien me había criado y vivido.
7	II	49	Las conversaciones , sobre todo, aficionan la prudencia, maduran los entendimientos y enriquecen los ánimos de infinitos actos nobles.
8		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		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 caballerete, seda, cabestrillo, sortijuelas y cosas así.
10		52	Acuérdaseme haber visto concurrir en tales conversaciones algunos oficiales del bordado y sastrería, cuanto a liberalidad y silencio, calificadísimos caballeros.
11		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		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	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		122	Paréceme bastará al día una hora de libros; las demás consagraréis al solaz, a la conversación.
15		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	152	Entre el vulgo adornado de negro se usurpa conversando la presidencia, sin soltar apenas un punto la pelota de la mano.

17		154	MAESTRO. Déstos he conocido caterva grandísima; y aun por huir dellos, he perdido, como se usa decir comúnmente, su amistad y conversación .
18		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		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		161	Ninguna cosa apuraba tanto mi paciencia como querer en todas conversaciones se tratase de beber sin tener sed alguna.
21		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		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	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		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		203	DOCTOR. Nada de eso, sino mancebo, galán, gentilhomme, de agradable conversación , entretenido y graciejante.
26		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		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	264	Agravó perdiese el decoro a la conversación , excediendo los límites de modestia.
29		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		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		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	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), volvía a buscar; que un grande amor olvidase tarde.
33		291	Encontrame 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		310	Admiré en estas conversaciones la capacidad desta doncella para la inteligencia de materias superiores al sexo.
35		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	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		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		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		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		347-348	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.
41		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 lumbré.
42	IX	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		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		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		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		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		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		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 oirlos, sordos; y para referirlos, mudos.
49		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	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		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		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		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		419	En dos extremos hallo puestas todas las conversaciones de las más suntuosas ciudades: uno de lisonjas y otro de porfías.
55		420	Rarísimos son los que proceden en las conversaciones con modestia, cortesía y agrado.
56		422	Es prudencia no trabar conversación con personas vidriosas, incomfortables, rebeldes; porque aunque sus opiniones y fantasías sean falsas, disparadas y sin fundamento, las defienden con palabras descompuestas y ocasionadas a cualquier mal.

Annexe 3. Citations dans *Pusílipo* où figure le terme *conversación* (ou l'un de ses dérivés)

	Junta	Pages	Citations
1	Introduction	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	20	LAUREANO. Puesto que en esta conversación es mérito la obediencia, dice así el compuesto a la excelente habilidad de la impar Belisa.
3		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		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	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		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	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		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		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.
		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	141	Hace en él la falta de estudios (siquiera de letras humanas) daño notable; que podría enmendar con la conversación de los doctos.
11		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	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	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	205	Trata de desengañar a otro viejo, casi como ése, olvidadizo de su ser, cascarrón muy rozagante, y sobresaliente en todas conversaciones .

Annexe 4. Variantes sur thématique 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. 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 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 atendiére 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 5. Autorités communes aux trois dernières œuvres de Figueroa

Autorités citées dans <i>El Pasajero</i> classées par ordre alphabétique		<i>Varías Noticias</i>	<i>Pusilipo</i>
Agatocles	21, 357, 444		178, 179
Alcides	Ø		24, 112
Alejandro	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		53, 60, 159, 199 (x2), 210
Amantes de Teruel	44.		Ø
Ambrosio (San)	164, 434 (x2)		201
Anacreonte	p.119, 418		Ø
Angio (Carlos de)	Ø		172
Apolo	121, 127, 128, 179, 208, 243, 277, 282, 293, 436, 451		29, 85
Apolonio Tianeó	436		Ø
Ariadna	389		Ø
Aristóteles	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		81, 162, 177
Augusto	55, 57, 140, 143, 148, 159, 161, 169, 199, 316, 317, 399, 405, 408		Ø
Arquímedes	449.		28
Baco	133, 151.		87, 205
Baptista	Ø		206.
Bártulo	Ø		107
Belisario	164, 213, 326		Ø
Boecio	164, 165		Ø
Bruto	143, 147, 328, 399, 408 (x2)		Ø
Caco	Ø		152
Calístenes	79, 126, 300.		Ø
Carlos Quinto	271, 352		120
Cassandra	150		Ø
Catón	144 (x2), 145, 146, 147, 222, 260, 261, 276 (x5), 277, 284, 293, 305, 308, 309, 315 (x2), 358, 389, 391, 406		28
Céfiro	28		12, 121
Ceres	Ø		29

César (Julio)	20, 77, 97, 134, 139, 140 (x2), 192, 271, 273, 331, 354, 357, 367, 412	Ø
Cicerón	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)	34, 80, 150, 196, 199 + 130 (MT)
Cipión	51, 134, 146, 176, 261, 284, 320, 345, 350, 356 (x2), 357, 366, 367, 368, 413(x2)	Ø
Constantino	159 (x2), 167, 168 (x3), 317, 409	Ø
Coriolano	212	Ø
Creso	119 (x2), 120 (x2), 232, 269, 300	164
Crisóstomo (San)	164, 432	151
Cupido	Ø	19, 83
David	96, 183, 194	118
Demóstenes	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	33, 244, 261, 284, 285 (x2), 294, 415, 419, 422, 423 (x2), 437	Ø
Dionisio el mayor	384, 427	Ø
Doris	Ø	111
Elena	376	Ø
Epícuro	126, 152	Ø
Eratóstenes	457	Ø
Estrabón	63, 306, 457	Ø
Euclides	126, 231 (x2), 449	Ø
Eurípides	126, 152, 262, 290, 298, 416, 421, 467,	166, 183, 199
Euro	Ø	164
Falaris	232	Ø
Febo	Ø	21, 33, 92, 98, 112
Filipo	20, 22, 126 (x2), 127 (x2), 128, 130, 135, 136, 138 (x3), 150 (x2), 151 (x2), 209, 294, 392, 393, 408	Ø
Galeno	225, 445, 449, 450 (x4)	Ø
Garcilaso	295	45
Góngora	Ø	191
González, Fernán		Ø
Gorgias	125, 387(x2)	Ø
Harpócrates		Ø
Heliogábalo	173	Ø
Hércules	121, 128, 133, 136, 140, 141, 151, 248, 376, 428, 445	168, 179, 180
Herodoto	63 (x2), 69, 75, 92, 97, 126, 197, 245, 251, 262	167

Hesíodo	43, 119, 122 (x2), 123, 124 (x2), 155, 235, 260, 376 (x2)	Ø
Himeneo	Ø	96, 112, 137, 186, 187
Hipócrates	119, 120, 121, 222, 449, 450, 453	Ø
Homero	19, 30, 32, 57, 63, 119, 121, 122 (x3), 123, 124 (x2), 133, 189, 207, 250, 251, 260, 262, 281, 389, 435, 437, 444	147
Horacio	121, 218, 257, 262, 269, 464	71, 115, 119, 126
Isócrates	110, 124, 126, 147, 186, 204, 256, 259, 280, 291	150
Jeremías	194	Ø
Jerónimo	164, 248, 259, 328, 385, 432	72, 139
Júpiter	22, 24, 27, 30, 33, 66, 97, 129, 136, 139 (x2), 269, 284, 299, 389	50, 149, 161, 163, 164
Juvenal	Ø	119
Lúcifer	Ø	132
Lucrecio	424	Ø
Marcial	451, 464	126, 147 (x2), 166, 191
Mario	77, 134, 143, 144, 145, 146, 352, 353, 375, 423	80, 130
Marte	161 (x2), 162	65, 197
Menandro	126, 383, 419, 421, 467	183.
Mercurio	248	30
Midas	Ø	205
Neptuno	Ø	56, 114
Niceno (Concilio)	168	Ø
Noé	55, 251	Ø
Orfeo	121 (x2), 122 (x4), 124, 189, 392	Ø
Orión	Ø	55, 185
Pablo (San)	190, 192, 295, 387	Ø
Palas	79, 312	113
Parca	Ø	89
París	Ø	65
Pedro (Don), rey de Aragón	354	Ø
Pericles	125	Ø
Persio	464	Ø
Petrarca	Ø	97, 120
Pitágoras	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	137

Platón	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	186, 177, 217.
Plinio	3,115, 120, 121, 122, 147,148, 154, 155, 156, 157, 202, 247, 259, 450 (x2), 453, 457 (x2), 467	162
Plutarco	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	28, 34, 81, 177, 199
Polícrates	418, 434 (x2)	Ø
Pompeyo	20, 136, 143, 144 (x4), 145, 146, 147, 167, 199, 276 (x6), 282, 283 (x3), 284, 292, 306, 358, 366, 398, 399, 428, 429, 445	Ø
Roboán	212, 242	Ø
Salomón	55, 375, 463 (x2)	118, 182
Sansón	389	167
Sarra	Ø	43, 127, 130, 166 (x2)
Séneca	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	82, 100, 140, 150, 151, 167
Sertorio	144, 146	Ø
Sócrates	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	177
Sodoma	155.	Ø
Tácito	154, 248, 282, 452, 458	175, 191, 197 (x2)
Tántalo	Ø	87, 96, 168
Taso	397	10, 42, 147
Teodosio	160 (x2), 213 ??, 351, 369	167
Terencio	286, 308	28
Tetis	247	19, 111
Timbreo	Ø	111
Tito Livio	173, 184, 251, 262, 308, 320, 322, 323, 370, 451	Ø
Tolomeo	73, 83, 139, 145, 146, 217, 219, 242, 258, 270, 347, 450, 451, 452, 453, 457	Ø

Annexe 6. Niveaux narratifs et niveaux du dialogue dans le récit de Juan

Niveaux narratifs	Niveaux du dialogue	Étapes	Lieux	Matière
	<i>Niveau 1³ : Docteur et ses interlocuteurs</i>		<i>Sur la route de Barcelone</i>	<i>Le Docteur raconte son parcours.</i>
Niveau 1 : Récit des retrouvailles	Niveau 2 : Docteur et Juan	Étape 8 ⁴ : 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 : Juans'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.
Niveau 2 : Récit de Juan	Niveau 2 : Juan s'adresse au Docteur	Étape 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	Étape 6	Grenade	Juan ouvre une première auberge.
Niveau 2 : Récit de Juan	Niveau 2 : Juan s'adresse au Docteur	Étape 7	Sur le « camino real » entre Jaén et Grenade	Nouvelle auberge, celle des retrouvailles.
Niveau 1	<i>Niveau 1 : le Docteur parle à ses amis</i>	Étape 9	<i>Sur la route de Barcelone</i>	<i>Le Docteur reprend le récit de leur rencontre.</i>
	Niveau 1		<i>Sur la route de Barcelone</i>	<i>Retour au dialogue initial avec les 3 interlocuteurs qui donnent leur avis sur le récit que vient de faire le Docteur.</i>

3. La mise en page permettra à notre lecteur de mieux visualiser la distinction entre les passages où c'est le Docteur qui raconte sa vie (texte en italique) et ceux où il répète les propos que lui a tenus Juan

4. L'étape chronologique 8 est celle des retrouvailles à l'auberge puisque le récit de Juan est une analepse.

Annexe 7. Variations génériques dans *El Pasajero*

Alivio I	
Variations génériques	Correspondance thématique
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'État
<i>Costumbrisme</i> avant la lettre	Portrait du <i>pretendiente</i>
Littérature politique ou <i>arbitrismo</i>	Conservation des États et des Monarchies
Miscellanées	Coutume chinoise

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 : • costumbrisme • 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

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

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	À 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

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 pédagogique	Thématique amoureuse (et liens avec la littérature)
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

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	Évocation et description de Nuestra Señora del Henar
récit bref	
digression généralisante	Conte "Lo engorda con industria"
excursus moralisateur	Indignation du prêtre sur l'injuste emprisonnement dont a été victime le Docteur à Cuellar
Dialogue (discours rapporté indirectement)	Conversation avec le Duc d'Albuquerque
Retour au récit autobiographique avant de nouvelles digressions :	Portrait d'un corregidor et évocation de l'âne du Docteur
retour sur lieu singulier	Démarches infructueuses du Docteur pour obtenir la reconnaissance de NS del H
Nouvel épisode autobiographique (ellipse temporelle)	Rixe avec un letrado
Chapitre qui se clot sur un élément de suspense	Évocation d'une voix lors de son arrivée dans un espace caractérisé comme un <i>locus amœnus</i>

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 enchâssée 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

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	• Échange entre le Docteur et sa bien-aimée • Échange avec un prêtre à la mort de celle-ci
Excursus érudit	La mort d'Amour
Récit qui tient lieu d'exemplum lui-même entrecoupé de compositions poétiques et de dialogues enchassés	Récit de Jacinta • Composition poétique de Jacinta • Échange entre Jacinta et l'homme à qui elle se déclare
Retour à l'excursus érudit	Thématique reste la même : la mort d'Amour Exemples plus érudits : • 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	• 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	Évocation de la noyade d'un capitaine nommé Contreras

Excursus à caractère général qui débouche sur description du fonctionnement de la société

Évocation des rapports mérite et savoir :

- Critique du comportement de certains membres de la société (notamment les prostituées)

Bilan du récit autobiographique

Dialogue entrecoupé de compositions poétiques

Échange assez agile entre les différents locuteurs :

- 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

IX	
Exposé moralisateur et formulation de conseils et de règles	Descriptif du comportement adéquat : 1 ^{er} conseil : se rendre dans les endroits saints et pieux et faire la charité tout en restant prudent
Récit bref	Évocation 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 Érudition 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
Évocation de l'expérience de l'un des locuteurs	Pratique du Maître en tant qu'homme d'Église

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 didactique	Convient-il ou non de chercher à passer à la 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	Éloge 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.

Annexe 8. Adaptations théâtrales de grands textes du Siècle d'Or



BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- Alcalá Yañez, Jerónimo de. *Alonso, mozo de muchos amos (El donado hablador)*. Édité par Enrique Suárez Figaredo, 1624. URL https://users.pfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_ElDonadoHablador.pdf ; consulté le 20 novembre 2020.
- Alcázar de Arriaza, Jacinto. *Medios políticos para el remedio único y universal de España*. Madrid: Diego Díaz, 1644. URL <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Alemán, Mateo. *Guzman d'Alfarache*. Édité par Francis Desvois. Paris: Classiques Garnier, 2014.
- Alemán, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Édité par Benito Brancaforte. Madrid: Akal, 1996.
- Andrés, Christian. "La problématique du genre et un genre problématique: La Dorotea". *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, n° 319 (2001): 81-104.
- Apulée. *L'âne d'or: Les métamorphoses*. Paris: Arléa, 2008.
- Arce de Otálora, Juan. *Coloquios de Palatino y Pinciano*. Édité par José Luis Ocasar Ariza. Biblioteca Castro. Madrid: Turner, 1995.
- Arce Menéndez, María Ángeles. "Madrid en la obra de Cristóbal Suárez de Figueroa". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 10 (1974): 465-476.
- Aristote. *Rhétorique*. Édité par Michel Meyer. Traduit par Charles-Emile Ruelle, 2012.
- Botero, Giovanni. *De la raison d'Etat (1589-1598)*. Paris: Gallimard, 2014.
- Camões, Luiz de. *Os Lusíadas*. Édité par Álvaro Júlio da Costa Pimpão. 4. ed. Lisboa: Instituto Camões. Ministério da Educação, 2000.
- Carranza, Jerónimo de. *Compendio de la Filosofía y destreza de las armas de Gerónimo de Carranza por Pacheco de Narváez*. Madrid: Luis Sánchez, 1612.
- Carrillo y Sotomayor, Luis. *Libro de la erudición poética*. Édité par Angelina Costa. Sevilla: Alfar, 1987.
- Carrillo y Sotomayor, Luis. *Obras*. Clásicos Castalia 182. Madrid: Editorial Castalia, 1990.
- Carrillo y Sotomayor, Luis. *Poesías completas*. Letras hispánicas 203. Madrid: Cátedra, 1984.
- Carvalho, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Édité par Alberto Porqueras Mayo. Teatro del Siglo de Oro 82. Kassel: Edition Reichenberger, 1997.
- Cascales, Francisco de. *Tablas poéticas*. Édité par Benito Brancaforte. Clásicos castellanos 207. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Castiglione, Baldassare. *El Cortesano*. Traduit par Juan Boscán. Madrid: Aguirre, 1942.
- Castillejo, Cristóbal de. *Diálogo de mujeres*. Édité par Rogelio Reyes Cano. Clásicos Castalia 150. Madrid: Clásicos Castalia, 1986.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Aventuras del bachiller Trapaza, quintaesencia de embusteros y maestro de embelecaadores*. Édité par Enrique Suárez Figaredo, 1637. URL <https://www.yumpu.com/es/document/read/14192661/las-aventuras-del-bachiller-trapaza-ipfw> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Castillo Solórzano. *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Édité par Enrique Suárez Figaredo, 1642. URL <https://www.yumpu.com/es/document/read/14330935/la-garduna-de-sevilla-y-anzuelo-de-las-bolsas-ipfw> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Castillo Solórzano. *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Édité par Federico Ruiz Morcuende. Madrid: Espasa Calpe, 1957.

- Cepeda, Bernabé de. *Descripción histórica y geographica antigua y moderna del Reyno de Nápoles [...]*. Madrid: Antonio Marín, 1734.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Édité par Francisco Rico. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *La Galatea*. Édité par Francisco López Estrada et María Teresa López García-Berdoy. Letras hispánicas 389. Madrid: Cátedra, 1995.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Édité par Carlos Romero Muñoz. 4e éd. Letras hispánicas 427. Madrid: Cátedra, 1997.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Novelas ejemplares: con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, textos íntegros, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*. Édité par Antonio Orejudo. Castalia didáctica 40. Madrid: Editorial Castalia, 1997.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Poesías completas*. Édité par Vicente Gaos. Clásicos Castalia 57. Madrid: Castalia, 1974.
- Chaucer, Geoffrey. *Les contes de Canterbury et autres oeuvres*. Paris: R. Laffont, 2010.
- Collazos, Baltasar de. "Coloquios". In *Estudio y edición de los Coloquios de Baltasar de Collazos*, par Sara Sánchez Bellido. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1568. URL <https://eprints.ucm.es/23811/> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Contreras, Alonso de. *Discurso de mi vida*. Barcelona: Reino de Redonda, 2008.
- Contreras, Jerónimo de. *Selva de aventuras, 1565-1583*. Édité par Miguel Ángel Teijeiro Fuentes. 1. ed. Cáceres: Institución Fernando el Católico, 1991.
- Diderot, Denis. *Œuvres de Denis Diderot : Dictionnaire encyclopédique (tome II)*. Paris: J. L. J. Brière, 1821.
- Enríquez Gómez, Antonio. *El siglo pitagórico y Vida de Don Gregorio Guadaña*. Édité par Charles Amiel. Paris: Ediciones Hispanoamericanas, 1977.
- Érasme, Didier. *Eloge de la folie*. Édité par Claude Barousse. Arles: Actes Sud, 2005.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. *La Araucana*. Édité par Isaías Lerner. Letras hispánicas 359. Madrid: Cátedra, 1993.
- Escalante, Bernardino de. *Diálogos del arte militar*. Laredo: Universidad de Cantabria, 1992.
- Eslava, Antonio de. *Noches de invierno*. Édité par Julia Barella. Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1986.
- Espinel, Vicente. *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Édité par Soledad Carrasco Urgoiti. 2 vol. Madrid: Castalia, 1972.
- Espinosa de Sanctayana, Rodrigo. *Arte de retórica en el qual se contienen tres libros. [...] El tercero escribir Epístolas y Diálogos*. Madrid: Guillermo Drouy, 1578.
- Faria e Sousa, Manuel de. *Noches claras: primera parte*. Madrid: Viuda de Cosme Delgado, 1624. URL <http://www.cervantesvirtual.com> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Garcilaso de la Vega. *Poesías castellanas completas*. Édité par Elías L. Rivers. 3. ed. Clásicos Castalia 6. Madrid: Castalia, 1996.
- Garzoni, Tomaso. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. Venetia, 1605. URL <https://books.google.fr> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Giovio, Paolo. *Diálogo de las empresas militares y amorosas*. Édité par Jesús Gómez. Traduit par Alonso de Ulloa. Madrid: Polifemo, 2012.
- Góngora y Argote, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Édité par Alexander A. Parker. Letras hispánicas 171. Madrid: Cátedra, 1983.
- Gracián Dantisco, Lucas. *El Galateo español*. Madrid: Criticas, 1968.
- Gracián y Morales, Baltasar. *El discreto*. Édité par Aurora Egido. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Gracián y Morales, Baltasar. *Obras completas de Baltasar Gracián*. Biblioteca Castro. Madrid: Turner, 1993.
- Guardiola, Fray Juan Benito de. *Tratado de nobleza, y de los títulos, y Ditados que oy día tienen los varones claros y grandes de España*. Madrid: Por la viuda de Alonso Gómez, 1595. URL <http://www.cervantesvirtual.com> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Guarini, Battista. *Il pastor Fido*. Drucker, 1621. URL <https://books.google.fr> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Hebreo, León. *Diálogos de amor*. Traduit par David Romano. Barcelona: José Janés, 1953.
- Hermosilla, Diego de. *Diálogo de los pajes*. Madrid: Imprenta de la Revista Española, 1901.

- Hidalgo, Gaspar Lucas. *Diálogos de apacible entretenimiento*. Édité par Julio Alonso Asenjo et Abraham Madroñal Durán, 2010. URL <http://www.digitaliapublishing.com/a/34903/> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Horace. *Œuvres complètes, 2. Satires, Epîtres, Art Poétique*. Paris: Garnier Frères, 1921.
- Huarte, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Édité par Guillermo Serés. Letras hispánicas 311. Madrid: Cátedra, 1989.
- 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*. GF-Flammarion 781. Paris: Flammarion, 1997.
- Liñán y Verdugo, Antonio. *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*. Dueñas (Palencia: Simancas, 1620.
- Liñán y Verdugo, Antonio. *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*. Édité par Enrique Suárez Figaredo, 1620. URL http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista21/Textos/04_Guia_de_forasteros.pdf ; consulté le 20 novembre 2020.
- Lope de Rueda. *Pasos*. Édité par José Luis Canet Vallés. Clásicos Castalia 196. Madrid: Editorial Castalia, 1992.
- Lope de Vega Carpio, Félix. *Arcadia. El peregrino en su patria*. Édité par Donald McGrady. Obras completas de Lope de Vega Prosa 1. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1997.
- Lope de Vega Carpio, Felix. *El arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: CSIC, 1609.
- Lope de Vega Carpio, Felix. *Novelas a Marcia Leonarda*. Édité par Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid: Aguilar, 1990.
- López de Vega, Antonio. *Paradojas racionales en forma de diálogo entre un filósofo y un cortesano*. Édité par Máximo Higuera. 1a ed. Col. Historia de las ideas. Madrid: Trifaldi, 2005.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophia antigua poética*. Édité par Alfredo Carballo Picazo. 3 vol. Madrid: CSIC, 1953.
- Luque Fajardo, Francisco de. *Fiel desengaño contra la ociosidad, y los juegos: utilissimo a los confesores y penitentes, justicias ... a cuyo cargo está limpiar de vagabundos, tahures la Republica Christiana ...* Valencia: Universitat de València, 1998.
- Medina, Pedro de. *Libro de grandezas y cosas memorables de España*. Madrid: Instituto de España : Biblioteca Nacional, 1994.
- Medina-Bocos, Amparo, éd. *Lazarillo de Tormes*. 1a. ed. Cátedra base 16. Madrid: Cátedra, 2006.
- Mexía, Pedro. *Silva de varia lección*. Édité par Antonio Castro. Letras hispánicas 264. Madrid: Cátedra, 1989.
- Mexía, Pedro. *Silva de varia lección*. Édité par Antonio Castro. Letras hispánicas. Madrid: Cátedra, 1989.
- Minturno, Antonio Sebastiano. *Arte poética*. Colección perspectivas Serie textos. Madrid: Arco/ Libros, 2009.
- Miranda Villafañe, 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 sujetos*, 1582. URL gredos.usal.es/jspui/handle/10366/19535 ; consulté le 20 novembre 2020.
- Molina, Tirso de. *Cigarrales de Toledo*. Édité par Luis Vázquez Fernández. Clásicos Castalia 216. Madrid: Editorial Castalia, 1996.
- Molina, Tirso de. "Don Gil de las calzas verdes". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. URL <http://www.cervantesvirtual.com/obra/don-gil-de-las-calzas-verdes--1/> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Montemayor, Jorge de. *Los siete libros de la Diana*. Édité par Francisco López Estrada et María Teresa López García-Berdyo. Colección Austral ; Literatura 309. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- More, Thomas. *L'Utopie ou le traité de la meilleure forme de gouvernement*. Édité par Marie Delcourt. Genève; [Paris: Droz ; [Diffusion Champion, 1983.
- Núñez de Velasco, Francisco. *Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia*. Édité par Antonio Espino López. Madrid: Ministerio de Defensa, Secretaría General Técnica, 2008.
- Ouvrantzoff, Miguel. *Germania, un aspecto de la sociedad española en los siglos XVI y XVII: conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el día 29 de octubre de 1975*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1976.
- Pacheco de Narváez, Luis. *Las cien conclusiones*. Édité par Manuel Valle Ortiz. Santiago de Compostela: AGEA, 2010.

- Pérez de Herrera, Cristóbal. *Amparo de pobres*. Édité par Michel Cavillac. Clásicos castellanos 199. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Pérez de Montalván, Juan. *Obra no dramática*. Biblioteca Castro. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1999.
- Piña, Juan de. *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*. Édité par Encarnación García de Pini. Verona: Universita di Pisa, 1987.
- Platon. *Le sophiste*. Édité par Nestor-Luis Cordero. Paris: Flammarion, 1993.
- Quevedo, Francisco de. *El Buscón*. Édité par Alfonso Rey. Anejos de la Revista de filología española 99. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Quevedo, Francisco de. *La hora de todos y la fortuna con seso*. Édité par Jean Bourg, Pierre Dupont, et Pierre Geneste. Letras hispánicas 276. Madrid: Cátedra, 1987.
- Quevedo, Francisco de. *Los sueños: versiones impresas- Suenos y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos*. Édité par Ignacio Arellano. Letras hispánicas 335. Madrid: Cátedra, 1991.
- Remiro de Navarra, Baptista. *Los peligros de Madrid*. Édité par María Soledad Arredondo. Clásicos madrileños 12. Madrid: Editorial Castalia, 1996.
- Robles, Juan de. *El culto sevillano*. Édité par Alejandro Gómez Camacho. Serie Filosofía y letras, núm 144. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1992.
- Robles, Juan de. *Tardes del Alcázar: doctrina para el perfecto vasallo*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2011.
- Rodríguez de Montalvo, Garcí. *Amadís de Gaula*. Édité par Angel Rosenblat. Odras nuevos. Madrid: Castalia, 1987.
- Rojas Villandrando, Agustín de. *El viaje entretenido*. Édité par Jean Pierre Resson. Clásicos castalia 44. Madrid: Castalia, 1995.
- Ruiz de Alarcón, Juan. *Obras completas*. Édité par Alva Vernon Ebersole. Nueva colección siglo de oro 5-6. Valencia: Albatros Hispanófila, 1990.
- Sá de Miranda, Francisco de, et Manuel Rodrigues Lapa. *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1976.
- Sabuco de Nantes y Barrera, Oliva. *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre y otros escritos*. Édité par Atilano Martínez Tomé. Madrid: Editora Nacional, 1981.
- Salinero, Fernando G., éd. *Viaje de Turquía: la odisea de Pedro de Urdemalas*. Letras hispánicas 116. Madrid: Cátedra, 1980.
- Santos, Francisco. "El no importa de España". Édité par Enrique Suárez Figaredo. *Lemir*, n° 16 (2012): 87-204.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Discurso sobre la predicación del Señor Don Fr. Diego López de Andrada, Arzobispo de Otranto, escrito cuando vivía por Cristóbal Suárez de Figueroa*, incluido en los preliminares de Fray Gerónimo de Andrada, *Tratados de la Purísima Concepción de la Virgen Señora Nuestra.... sacados de los Sermones que predicó en la corte de Madrid Don Fray Diego López de Andrada*. Nápoles: Lazaro Scoriggio, 1633.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Pasajero*. Édité par Justo García Soriano. Madrid: Aguilar, 1945.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Pasajero*. Édité par Isabel López Bascuñana. 2 vol. Barcelona: PPU, 1988.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Pasajero*. Édité par Francisco Rodríguez Marín et Enrique Suárez Figaredo, 2004. URL https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista22/Textos/4_El_Pasajero.pdf ; consulté le 20 novembre 2020.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Pasajero: advertencias utilísimas a la vida humana*. Édité par Francisco Rodríguez Marín. Madrid: Renacimiento, 1913.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Pasajero: advertencias utilísimas a la vida humana*. Édité par Rose Selden. Madrid: Sociedad de Bibliófilos, 1914.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*. Dueñas: Editorial Simancas, 2006.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*. La Coruña: Órbigo, 2015.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Passagero: advertencias utilísimas a la vida humana*. Madrid: Luys Sanchez, 1617.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Passagero: advertencias utilísimas a la vida humana*. Barcelona: Gerónimo Margarit, 1618.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *El Pastor Fido*. Édité par Enrique Suárez Figaredo. Naples, Valence, 1602. URL http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_HechosCanete.pdf ; non consulté.

- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *España defendida*. Édité par Enrique Suárez Figaredo. Naples, 1644. http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_EspanaDefendida.pdf.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Hechos de don García Hurtado de Mendoza, cuarto Marqués de Cañete*. Édité par Enrique Suárez Figaredo, 1613. URL http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_HechosCanete.pdf ; non consulté.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *La Constante Amarilis*. Édité par María Asunción Satorre Grau. Valencia: Juan Crisóstomo Garriz, 1609. URL <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Amarilis/index.htm> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Plaza universal de todas ciencias y artes*. Édité par Mauricio Jalón. Vol. 2. Estudios de historia de la ciencia y de la técnica 27. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2006.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Plaza Universal de todas las ciencias*. Édité par Enrique Suárez Figaredo. Perpignan: Louys Roure, 1630. URL http://users.ipfw.edu/JEHLE/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_PlazaUniversal.pdf ; non consulté.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Pusilipo. Ratos de conversación en los que dura el paseo*. Édité par Gabriella Rosucci. Urbana Champaign: University of Illinois, 1996.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Ratos de conversación en los que dura el paseo*. Édité par Enrique Suárez Figaredo. Nápoles: Lazaro Scoriggio, 1629. URL <http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/Pusilipo.pdf> ; non consulté.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. *Varias noticias importantes a la humana comunicación*. Édité par Enrique Suárez Figaredo. Madrid: Tomás Lunti, 1621. URL <http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/VariasNoticias.pdf> ; non consulté.
- Timoneda, Juan de. *Buen aviso y portacuentos ; El sobremesa y alivio de caminantes*. Édité par María Pilar Cuartero Sancho et Maxime Chevalier. Clásicos castellanos 19. Madrid: Espasa-Calpe, 1990.
- Timoneda, Juan de. *El patrañuelo*. Édité par María Pilar Cuartero Sancho. Colección Austral 175. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Tirso de Molina. *Deleitar aprovechando*. Biblioteca Castro, vol. 2. Madrid: Turner ; Fundación José Antonio de Castro, 1994.
- Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla, o, El convidado de piedra*. Édité par Alfredo Rodríguez López-Vázquez. 15. ed. corr. y aum. Letras Hispánicas. Madrid: Catedra, 2007.
- Tirso de Molina. "El caballero de Gracia". URL <http://www.comedias.org/tirso/cabgra.html> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Tirso de Molina. *El condenado por desconfiado*. Édité par Ciriaco Morón Arroyo et Rolena Adorno. Letras hispánicas. Madrid: Ediciones Cátedra, 1974.
- Torquemada, Antonio de. *Jardín de flores curiosas*. Clásicos Castalia 129. Madrid: Editorial Castalia, 1982.
- Torquemada, Antonio de. *Jardín de flores curiosas*. Clásicos Castalia 129. Madrid: Editorial Castalia, 1982.
- Valdés, Alfonso de. *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*. Édité par José F. Montesinos. Madrid: Espasa Calpe, 1956.
- Valdés, Alfonso de. *Diálogo de Mercurio y Carón*. Édité par Rosa Navarro Durán. Barcelona: Planeta, 1987.
- Valdés, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Clásicos Castalia 11. Madrid: Castalia, 1978.
- 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: Luis Madrigal, 1600.
- Vega, Lope de. *La Dorotea*. Édité par Edwin S. Morby. Clásicos Castalia 102. Madrid: Castalia, 1980.
- Vega, Lope de. *La dragontea*. Édité par Antonio Sánchez-Jiménez. 1a. ed. Letras hispánicas 608. Madrid: Cátedra, 2007.
- Villalón, Cristóbal de. *El Cróton*. Dueñas (Palencia: Simancas, 2005).
- Villalón, Cristóbal de. *El scholástico*. Édité par José Miguel Martínez-Torrejón. Anejos de Biblioteca clásica. Barcelona: Crítica, 1997.
- Zabaleta, Juan de. *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*. Édité par Cristóbal Cuevas García. Clásicos Castalia 130. Madrid: Castalia, 1983.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Novelas ejemplares y amorosas, o, Decamerón español*. Édité par Eduardo Rincón. 2. ed. Sección Clásicos 109. Madrid: Alianza, 1980.

Sources secondaires

- Abou El-Seoud, Iman. *Complicité et sédition dans la littérature pamphlétaire de l'Ancien Régime: images du lecteur et de l'auteur*. Paris: Éditions Le Manuscrit, 2013.
- Acquier, Marie-Laure. "Antonio López de Vega : contribution à l'étude de la littérature politique en Espagne au XVII^e siècle". 2000.
- Acquier, Marie-Laure. "Los tratados en prosa de Antonio López de Vega: aproximación al discurso político en el siglo XVII". *Cuadernos de historia moderna*, n° 24 (2000): 85-106.
- Aladro, Jordi, et David Dabaco. "Un estudio de la autobiografía de los siglos XVI y XVII". In *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO, Santiago de Compostela*, 2:27-32, 2011.
- Albert, Mechthild. "Las noches: un subgénero novelístico en perspectiva comparada". *Edad de Oro* 33 (2014): 365-382.
- Albert, Mechthild, éd. *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*. Biblioteca Áurea hispánica 84. Pamplona : Madrid : Frankfurt am Main: Universidad de Navarra ; Iberoamericana ; Vervuert, 2013.
- Alcalá Galán, Mercedes. "Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural". *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, n° 14 (1996): 11-20.
- Alcalá-Zamora, José N., éd. *Felipe IV: el hombre y el reinado*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica : Real Academia de la Historia, 2005.
- Almodóvar, Miguel Angel. *El hambre en España: una historia de la alimentación*. Colección La buena memoria. Madrid: Oberon, 2003.
- Alonso Hernández, José Luis, et Javier Huerta Calvo. *Historia de mil y un Juanes: onomástica, literatura y folklore*. 1. ed. Obras de referencia 16. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Alvarez Roblin, David. *De l'imposture à la création: le Guzmán et le Quichotte apocryphes*. Biblioteca de la Casa de Velázquez 62. Madrid: Casa de Velázquez, 2014.
- Amelang, James S., et Antonio Castillo, éd. *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.
- Amossy, Ruth. "La double nature de l'image d'auteur". *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 (15 octobre 2009). URL <http://journals.openedition.org/aad/662> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Andrés, Christian. "La problématique du genre et un genre problématique: La Dorotea". *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, n° 319 (2001): 81-104.
- Arce Menéndez, María Ángeles. "Cristóbal Suárez de Figueroa : nuevas perspectivas du su actitud literaria". 1983.
- Arce Menéndez, María Ángeles. "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*, 2:291-97. Zaragoza, 1994.
- Arce Menéndez, María Ángeles. "La Piazza Universale de Tommaso Garzoni y La Plaza Universal de Cristóbal Suárez de Figueroa". Universidad Complutense de Madrid, 1971.
- Arce Menéndez, María Ángeles. "Las primeras traducciones castellanas de "Il pastor fido": ¿Uno o dos traductores distintos?". *Cuadernos de filología italiana*, n° 6 (1999): 141-154.
- Arce Menéndez, María Ángeles. "Sobre la primera edición de La Constante Amarilis". *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, n° 6 (1987): 343-348.
- Arce Menéndez, María Ángeles. "Suárez de Figueroa ante Tasso: del plagio ocultado a la devoción declarada". *Cuadernos de filología italiana*, n° 19 (2012): 141-171.
- Arce Menéndez, María Ángeles. "Uso del refrán en el discurso narrativo del Doctor de El Pasajero (Suárez de Figueroa)". *Paremia*, n° 6 (1997): 61-66.
- Arellano, Ignacio, et Marc Vitse, éd. *Modelos de Vida en la España del Siglo de Oro*. Biblioteca Aurea hispánica 30. Madrid : Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert, 2004.
- Ariès, Philippe. *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Points Histoire 20. Paris: Éd. du Seuil, 1975.
- Ariza, Manuel. "Reflexiones lingüísticas de Suárez de Figueroa en El Pasajero". *Hispanica osnaniensis*, n° 1 (1990): 7-14.

- Arredondo, María Soledad. "“A todos y a todas”: cuestiones de “género” en la prosa del siglo XVII hasta El hombre práctico". *Criticón*, n° 105 (2009): 177-198.
- Arredondo, María Soledad. "Avisos sobre la capital del orbe en 1646: Los peligros de Madrid". *Criticón*, n° 63 (1995): 89-101.
- Arredondo, María Soledad. "Novela corta, ejemplar y moral: las “Novelas morales” de Agreda y Vargas". *Criticón*, n° 46 (1989): 77-94.
- Aullón de Haro, Pedro. *La poesía en el siglo XIX: romanticismo y realismo*. Historia crítica de la literatura hispánica 15. Madrid: Taurus, 1988.
- Austin, J.L. *Quand dire c'est faire*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- Bakhuizen Van Den Brink, J. N. *Juan de Valdés réformateur en Espagne et en Italie*. Genève: Droz, 1969.
- Baquero Escudero, Ana L., éd. *La interconexión genérica en la tradición narrativa*. 1. ed. Murcia: Universidad de Murcia, 2011.
- Baranda Leturio, Nieves. "La literatura del didactismo". *Criticón*, n° 58 (1993): 25-34.
- Barella Vigal, Julia. "Las Noches de invierno de Antonio de Esclava: entre el folklore y la tradición erudita". *Príncipe de Viana*, n° 175 (1985): 513-565.
- Barrero Pérez, Óscar. "La decadencia de la novela en el siglo XVII: el ejemplo de Francisco Santos". *Anuario de estudios filológicos*, n° XIII (1990): 27-38.
- Barthes, Roland, Wolfgang Kayser, Wayne Clayton Booth, et Philippe Hamon. *Poétique du récit*. Édité par Genette, Gérard et Tzvetan Todorov. Points ; 78. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- Bataillon, Marcel. *Cervantes y el Barroco*. Édité par Angela Guidi. Traduit par Julian Mateo Ballorca. Estudios de historia. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2014.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus et l'Espagne*. 3 vol. Genève: Droz, 1991.
- Belrose, Maurice, Cécile Bertin-Elisabeth, Corinne Mencé-Caster, et Université Antilles-Guyane, éd. *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.
- Bennassar, Bartolomé. *L'inquisition espagnole: XV^e-XIX^e siècles*. Nouvelle éd. Pluriel 9021. Paris: Hachette Littératures, 2001.
- Bennassar, Bartolomé. *Valladolid au siècle d'or. Tome 1 Une ville de Castille et sa campagne au XVI^e siècle*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013. URL <http://books.openedition.org/editionsehess/235> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Bertin-Elisabeth, Cécile. *Les héros de la marge dans l'Espagne classique*. Paris: Le Manuscrit, 2007.
- Biagioli, Nicole. "Narration et intertextualité, une tentative de (ré)conciliation". *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 13 (1 septembre 2006). URL <http://journals.openedition.org/narratologie/314> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Blasco, Javier. "La compartida responsabilidad de la “escritura desatada” del Quijote". *Criticón*, n° 46 (1989): 41-62.
- Blasco, Javier. "“...Y los demás que contiene son episodios”: la fábula y los episodios del Quijote". *Castilla, Estudios de Literatura (Boletín del Departamento de Literatura español)*, n° 18 (1993): 19-40.
- Blasco Pascual, Francisco J. *Cervantes, raro inventor*. Biblioteca de estudios Cervantinos 17. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Bokobza Kahan, Michèle. "Intrusions d'auteur et ingérences de personnages : la métalepse dans les romans de Bordelon et de Mouhy". *Eighteenth Century Fiction*, n° 16: 4 (2004): 639-654.
- Bokobza Kahan, Michèle. "Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction". *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 (15 octobre 2009). URL <http://journals.openedition.org/aad/671> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Bonilla Cerezo, Rafael, éd. *Novelas cortas del siglo XVII*. 1a ed. Letras hispánicas 660. Madrid: Cátedra, 2010.
- Bonnard, Maryvonne. "Érasme et l'Espagne, d'après M. Bataillon". *Bulletin Hispanique* 40, n° 1 (1938): 5-32. URL <https://doi.org/10.3406/hispa.1938.2793> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Borrego Gutiérrez, Esther. "De dueñas, celestinas y entremeses". *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 2003.
- Borrego Pérez, Manuel. "La crítica de una nobleza irresponsable. Un aspecto de los Memoriales del Conde Duque". *Criticón*, n° 56 (1992): 87-101.

- Borrego Pérez, Manuel, éd. *L'exemplum narratif dans le discours argumentatif (XVI^e - XX^e siècles): actes du colloque international et interdisciplinaire organisé par le Laboratoire Littérature et Histoire des Pays de Langues Européennes à Besançon, les 10, 11, 12 mai 2001; [le Colloque sur "l'Exemplum Narratif dans le Discours Argumentatif (XVI^e - XX^e Siècles)"]*. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté 740. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2002.
- Bouza Álvarez, Fernando J. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca: SEMYR, 1999.
- Bouza Alvarez, Fernando J. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Historia. Estudios. Madrid: Marcial Pons, Historia, 2001.
- Bouza Alvarez, Fernando J. *"Dásele licencia y privilegio": Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro*. Akal/Los caprichos 6. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2012.
- Bouza Alvarez, Fernando J. *Palabra e imagen en la corte: cultura oral y visual de la nobleza en el Siglo de Oro*. 1a ed. Lecturas de historia. Madrid: Abada Editores, 2003.
- Bradbury, Jonathan David. "Advice Fit for a King: Some Proposals on Governing Spanish Naples". In *Artifice and Invention in the Spanish Golden Age*, édité par Stephen Boyd et Terence O'Reilly, 184-194. Oxford: Legenda, 2014.
- Bradbury, Jonathan David. "Imitaciones, integraciones y academias: estrategias poéticas en el Pusilipo de Cristóbal Suárez de Figueroa". In *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias, Homenaje a Anthony Close*, édité par Rodrigo Cacho et Anne Holloway, 313-31. Woodbridge: Tamesis, 2013.
- Bradbury, Jonathan David. "La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII". *Edad de Oro*, n° XXXIII (2014): 211-224.
- Bradbury, Jonathan David. "Revisiones ideológicas y morales en la "Plaza Universal" (1615) de Cristóbal Suárez de Figueroa". In *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la AISO*, 2:101-8. Santiago de Compostela, 2011.
- Bradbury, Jonathan David. "Some considerations on a new edition of the *expostulatio spongiae*". *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, n° 18 (2012): 274-90.
- Bradbury, Jonathan David. "The "Miscelánea" of the Spanish Golden Age: an Unstable Label". *Modern Language Review* 105 (2010): 954-972.
- Bradbury, Jonathan David. *The miscellany of the Spanish Golden Age: a literature of fragments*. London : New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.
- Bradbury, Jonathan David. "The Unstated Sources of Cristóbal Suárez de Figueroa's Varias noticias importantes a la humana comunicación (1621)". *Modern Language Review* 111 (2016): 705-729.
- Bremond, Claude, Jacques Le Goff, et Jean-Claude Schmitt. *L'"Exemplum"*. Typologie des sources du Moyen Age occidental, fasc. 40. Turnhout, Belgium: Brepols, 1982.
- Brioso Santos, Héctor. "Cristóbal Suárez de Figueroa: un enemigo de América y de los indios en la España del XVII". *Anuario de Estudios Americanos*, n° 64-1 (juin 2007): 209-220.
- Brizay, François. *L'Italie à l'époque moderne*. Paris: Belin Sup, 2001.
- Brunn, Alain. *L'autobiographie*. Paris: Flammarion, 2001.
- Buron, Emmanuel, Philippe Guérin, et Claire Lesage, éd. *Les états du dialogue à l'âge de l'humanisme*. Collection Renaissance. Tours: Press univ. François-Rabelais de Tours, 2015.
- Castro Ibaseta, Francisco Javier. "Monarquía satírica. Poética de la caída del Conde Duque de Olivares". Universidad Autónoma de Madrid, 2008. URL <https://repositorio.uam.es/handle/10486/1281> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Cavillac, Michel. *Atalaysisme et picaresque, la vérité proscrite: Lazarillo, Guzman, Buscon*. Parcours universitaires. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Cayuela, Anne. "De reescritores y reescritura. Teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del siglo de Oro". *Crítica*, n° 79 (2000): 37-46.
- Cayuela, Anne. "Esta pobre habilidad que Dios me dio": Autores, impresores, editores en el entuerto de la publicación (siglos XVI-XVII)". *Revista electrónica de Historia Moderna* 8, n° 31 (31 décembre 2015). URL <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/555> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Cayuela, Anne. "La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla". In *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXIX:51-76, 1993.

- Cayuela, Anne. *Le paratexte au siècle d'Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII^e siècle*. Travaux du grand siècle 5. Genève: Droz, 1996.
- 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*, n° 38 (1987): 57-99.
- Chaulet, Rudy. "Pedro Mexía, lecteur et utilisateur des sources antiques dans son Histoire impériale et césarienne (1545)". *Cahiers des études anciennes*, n° XLVII (10 avril 2010): 503-527.
- Chenot, Beatriz. "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*, n° 102 (2008): 37-53.
- Chenot, Beatriz. "Presencia de ermitaños en algunas novelas del siglo de oro". *Bulletin Hispanique* 82, n° 1 (1980): 59-80.
- Chevalier, Maxime. *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Biblioteca románica hispánica 4, Textos 9. Madrid: Ed. Gredos, 1975.
- Chevalier, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Lecturas de filología. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.
- Chevalier, Maxime. *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*. Filología 6. Barcelona: Editorial Crítica, 1978.
- Chevalier, Maxime. "La emergencia de la novela breve". In *Homenaje al profesor Antonio Vilanova, Estudios de Literatura española (Edad Media y Edad de Oro)*, 1: 157-168, 1989.
- Chevalier, Maxime. *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. 1. ed. Ediciones Turner ; 29. Madrid: Turner, 1976.
- Chevalier, Maxime. *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*. Colección "Temas y formas de la literatura", no. 1. Madrid: EDI-6, 1982.
- Chevalier, Maxime. "Un personaje folklórico de la literatura del siglo de oro: el estudiante". In *Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1981.
- 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*. Littératures espagnoles. Paris: Dunod, 1997.
- Codoñer, Carmen. "Fray Luis: "interpretación", traducción poética e imitatio". *Criticón*, n° 61 (1994): 31-46.
- Collazos, Baltasar de. "Coloquios". In *Estudio y edición de los Coloquios de Baltasar de Collazos*, par Sara Sánchez Bellido. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1568. URL <https://eprints.ucm.es/23811/>; consulté le 20 novembre 2020.
- Colón Calderón, Isabel. *La novela corta en el siglo XVII*. Arcadia de las letras 7. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.
- Colón Calderón, Isabel, éd. *Los viajes de Pampinea: "novella" y novela española en los Siglos de Oro*. Prosa barroca 2. Madrid: SIAL Ediciones, 2013.
- Colón Calderón, Isabel. "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): 129-143.
- Colón Calderón, Isabel, et David González Ramírez. *Estelas del "Decameron" en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, 2013.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*. La couleur des idées. Paris: Seuil, 1998.
- Compagnon, Antoine. "Qu'est-ce qu'un auteur ? : cours d'Antoine Compagnon". Équipe de recherche Fabula, École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05. URL <https://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>; consulté le 20 novembre 2020.
- Conde Parrado, Pedro. "Inyectivas latinescas. Anatomía de la Expostulatio Spongiae en defensa de Lope de Vega". *Castilla, Estudios de Literatura*, n° 3 (2012): 37-93.
- Copello, Fernando. "La interlocución en prólogos de libros de relato (1613-1624)". *Criticón*, n° 81-82 (2001): 353-367.
- Couderc, Christophe. *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Biblioteca Áurea Hispánica 23. Madrid : Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert, 2006.

- Courcelles, Dominique de. *Écrire l'histoire, écrire des histoires dans le monde hispanique*. Bibliothèque d'Histoire de la philosophie Nouvelle serie. Paris: Vrin, 2008.
- Courcelles, Dominique de, éd. *La Varietas à la Renaissance: actes de la journée d'étude organisée par l'École Nationale des Chartes, (Paris, 27 avril 2000)*. Paris: École des Chartes, 2001.
- Couturier, Maurice. *La figure de l'auteur*. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1995.
- Dadson, Trevor J. *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*. Instrumenta bibliológica. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- Daguerre, Blandine. "El cuerpo del poder: tacitismo y metáfora corporal en la obra de Suárez de Figueroa". In *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", édité par Álvaro Baraibar et Mariela Insúa, 77-86. BIA DIG 11. Nueva York/ Pamplona: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012. URL <https://hdl.handle.net/10171/23089> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Daguerre, Blandine. "El Pasajero de Suárez de Figueroa. Analyse littéraire et traduction". Mémoire de maîtrise inédit. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2003.
- Daguerre, Blandine. "Historia y "puesta en discurso" del homus historicus en la obra de Suárez de Figueroa: el ejemplo de don García Hurtado de Mendoza". In *El hombre histórico y su puesta en discurso*, édité par José Enrique Duarte et Isabel Ibáñez, 51-63. Nueva York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2015.
- Daguerre, Blandine. "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 ?*, 279-89. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2018.
- Daguerre, Blandine. "L'Autre en question dans El Pasajero de Suárez de Figueroa". <https://revues.univ-pau.fr/lineas>. URL <https://revues.univ-pau.fr/lineas/199> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Daguerre, Blandine. "Rhétorique, argumentation et stratégies de persuasion dans El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa". Mémoire de DEA inédit. Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2004.
- Daguerre, Blandine. "Teorías y práctica(s?) de la traducción en la obra de Cristóbal Suárez de Figueroa". In *Festina lente, Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2012)*, édité par Carlos Mata Indurain, Adrián Sáez, et Ana Zuñiga Lacruz, 143-53. BIA DIG 17. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. URL <https://hdl.handle.net/10171/29462> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Daguerre, Blandine. "Une rencontre sacrée jamais consommée: le voyage en Italie dans El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa". In *Le Récit sans fin - Poétique du récit non clos*, édité par Michel Braud, 69-82. Théorie de la littérature. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1977.
- Darnis, Pierre. "Lecture et initiation dans le récit bref cervantin". Université Toulouse II- Le Mirail, 2006.
- Dartai-Maranzana, Nathalie. "Le 'fin mot' de Tirso de Molina dans Deleitar aprovechando : le triomphe du Verbe". *e-Spania*, n° 18 (4 juin 2014). URL <https://doi.org/10.4000/e-spania.23542> ; consulté le 20 novembre 2020.
- De la Fuente Meras, David. "Una aproximación a los "arbitristas" del siglo XVII desde la teoría de las tres capas del poder político". El catoblepas. URL <http://www.nodulo.org/ec/2005/n035p09.htm> ; consulté le 20 novembre 2020.
- De la Higuera Espín, Javier. "El Quijote y la melancolía". *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*, n° 760 (2013): 1-11.
- Declercq, Gilles. *L'art d'argumenter: structures rhétoriques et littéraires*. Paris: Editions universitaires, 1993.
- Dedieu, Jean-Pierre. *L'Espagne de 1492 à 1808*. Histoire Belin Sup. Paris: Belin, 1994.
- Delgado Gómez, Ángel. "El viaje como medio de conocimiento: El Viaje de Turquía". In *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1: 483-90, 1986.
- Delumeau, Jean. *La peur en Occident: XVI^e - XVIII^e siècles*. Pluriel : histoire. Paris: Hachette Littératures [u.a.], 2003.
- Delumeau, Jean. *Le péché et la peur: la culpabilisation en Occident, XIII^e-XVIII^e siècles*. Paris: Fayard, 1983.
- Delumeau, Jean. *L'Italie, de la Renaissance à la fin du XVIII^e siècle*. 3e éd. Collection U Histoire moderne 384. Paris: Colin, 1997.
- Demattè, Claudia. "Mélanges et littérature mêlée : de La Dorotea de Lope de Vega (1632) au Para Todos de Juan Pérez de Montalbán (1632)". In *Ouvrages Miscellanées et Théories de la connaissance à la Renaissance*,

- édité par Dominique de Courcelles, 185-95. Paris: École Nationale des Chartres, 2003. URL <http://www.cervantesvirtual.com/> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Di Pinto, Elena. "El peso de la tradición escarramanesca: un "mínimo" soneto escarramanado". In *La Literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, 65-75. Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2006.
- Díez Barrio, Germán. "La época de la matanza en el refranero". *Revista de Folklore* T.9a, n° 97 (1989): 35-36.
- Dolfi, Laura. "Luis de Góngora: un Arte nuevo de hacer comedias diferente". In *Góngora hay I-II-III*, 55-72. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2002.
- Dorval-Guay, Georgette. "Sur le sens du terme "placet" dans la définition thomiste du beau". *Laval théologique et philosophique* 41, n° 3 (1985): 443. URL <https://doi.org/10.7202/400200ar> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Dowling, John. "Un envidioso del siglo XVII: Cristóbal Suárez de Figueroa". *Clavileño*, n° 22 (1953): 11-16.
- Dubet, Anne. "Los arbitristas entre el discurso y la acción política: propuestas para un análisis de la negociación política". *Revista electrónica de Historia Moderna* 4, n° 9 (27 novembre 2003). URL <http://www.tiemposmodernos.org/tm3/index.php/tm/article/view/28> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Figures. Paris: Grasset, 1985.
- Egido, Aurora. "La memoria y El Quijote". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 11, n° 1 (1991): 3-44.
- Egido, Aurora. "Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro". *Edad de Oro*, n° 3 (1984): 67-95.
- Egido, Aurora. "Linajes de burlas en el Siglo de Oro". In *AIISO, Actas III*, édité par Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, et Frédéric Serralta. Pamplona: Universiad de Navarra, 1996. URL <https://cvc.cervantes.es> ; consulté le 20 novembre 2020.
- El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*. Publicaciones académicas. Biblioteca Giambattista Vico 26. Vigo: Academia del Hispanismo, 2011.
- Elias, Norbert. *La société de cour*. Traduit par Pierre Kamnitzer et Jeanne Etoré-Lortholary. Paris: Flammarion, 2008.
- Elliott, John Hall. *España, Europa y el mundo de ultramar, (1500-1800)*. Madrid: Santillana, 2010.
- Elliott, John Huxtable. *El conde-duque de Olivares: el político en una época de decadencia*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998.
- Elliott, John Huxtable. *Olivares: (1587 - 1645); l'Espagne de Philippe IV*. Édité par Bartolomé Bennassar et Oascal Arnoux. Traduit par France-Marie Watkins et Claire Le Ho-Devianne. Librairie européenne des idées. Paris: Laffont, 1992.
- Entrambasaguas, Joaquín. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: CSIC, 1967.
- Etreros, Mercedes. *La sátira política en el siglo XVII*. Publicaciones de la Fundación Universitaria Española 15. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.
- Ferreras, Jacqueline. "Antonio López de Vega, un representante del "diálogo humanístico" en la época barroca". In *Mélanges offerts à Maurice Molho*, 283-294. Paris: Editions Hispaniques, 1988.
- Ferreras, Jacqueline. "Del diálogo humanístico a la narratividad moderna". In *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, édité par Ana L. Baquero Escudero, Fernando Carmona Fernández, Manuel Martínez Arnaldos, et Antonia Martínez Pérez, 79-105. Murcia: Universidad de Murcia, 2011.
- Ferreras, Jacqueline. "Del diálogo humanístico a la novela". In *Homenaje a José Antonio Maravall*, édité par Mª Carmen Iglesias, Carlos Moya, et Luis Rodríguez Zúñiga, III:349-58. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 1985.
- Ferreras, Jacqueline. "Didactismo y arte literario en el diálogo humanístico del siglo XVI". *Crítica*, n° 58 (1993): 95-102.
- 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*, 7-16. Toulouse: Université Toulouse Le Mirail, 1981.
- Ferreras, Jacqueline. "Las marcas discursivas de la conciencia individualista en el diálogo humanístico del siglo XVI". *Crítica*, n° 81-82 (2001): 207-227.

- Ferreras, Jacqueline. *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle, ou, L'expression littéraire d'une nouvelle conscience*. Lille : Paris: Atelier national de reproduction des thèses, Didier érudition, 1985.
- Ferreras, Jacqueline. *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*. 1a ed. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XVII*. Historia crítica de la literatura hispánica 22-23. Madrid: Taurus, 1988.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 2009.
- Frau García, Juan. "La poética de la ficción en la teoría literaria de los siglos XVI y XVII". *Philología hispalensis*, nº 16 (2002): 117-135.
- Frenk, Margit. "Lectores y oidores". La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro". In *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, I: 101-123. Roma: Buizoni Editore, 1981.
- Fumaroli, Marc. *La République des lettres*. Bibliothèque des histoires. Paris: Gallimard, 2015.
- Fumaroli, Marc. *Trois institutions littéraires*. Collection Folio Histoire 62. Paris: Gallimard, 1994.
- Gallego Barnés, Andrés. "La relación autor / lector en la literatura didáctica: requisitos y modalidades". *Críticon*, nº 58 (1993): 103-116.
- García Berrio, Antonio, et Javier Huerta Calvo. *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Crítica y estudios literarios. Madrid: Cátedra, 1992.
- García de la Torre, Moisés. *La prosa didáctica en los Siglos de Oro*. Lectura crítica de la literatura española 8. Madrid: Ed. Playor, 1983.
- García Martín, Pedro. *Historia visual de las cruzadas modernas: de la Jerusalén liberada a la guerra global*. Papeles del tiempo 18. Boadilla del Monte: Ant Machado Libros, 2010.
- García Sierra, Begoña- Leticia. "Sociedad y personajes en los "pasos "de Lope de Rueda". In *Memoria de la palabra* actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, édité par Francisco Domínguez Matito et María Luisa Lobato López, 1: 853-862. Madrid: Iberoamericana ; Vervuert, 2004.
- García-Martín, Manuel, éd. "Construcción y significado de los Colloquios de Collazos". In *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 1a. ed., 769-776. Acta Salmanticensia. Estudios filológicos 252. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.
- Géal, François. "Covarrubias ou la cause des enfants". In *Figures de l'enfance*, édité par Augustin Redondo, 99-128. Paris: Publications de la Sorbonne, 1997.
- Géal, François. "L'espace dans la Diana de Montemayor". *Seizième Siècle*, nº 7 (2011): 261-295.
- Gelabert, Juan, et Antonio Feros. *España en tiempos del Quijote*. Madrid: Punto de lectura, 2005.
- Genette, Gérard. "Fiction ou diction". *Poétique*, nº 134 (2003): 131-139.
- Genette, Gérard. *Figures: essais*. v. 1-3: Collection Tel quel. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Genette, Gérard. *Métalepse: de la figure à la fiction*. Poétique. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Collection Points Essais 257. Paris: Éditions du Seuil, 1992.
- Gherardi, Flavia. "Anteponer la imitación a la lección": doctrina política y modalidad panegírica en el *Pusilipo* (1629) de Cristóbal Suárez de Figueroa". URL https://www.iris.unina.it/handle/11588/493862#.XykjDU6_IU ; consulté le 20 novembre 2020.
- Gherardi, Flavia. "El *Pusilipo* de Cristóbal Suárez de Figueroa: de "teatro de delicias" a "vigilante atalaya" de la vida humana". In *Fra Italia e Spagna. Napoli crocevia di cultura durante il vicereame*, 343-358. Napoli: Università di Napoli, 2011.
- Gherardi, Flavia. "*Pusilipo* (1629): la "palabra personalizada" de Cristóbal Suárez de Figueroa". In *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barroco. Testimonianze a stampa*, 201-222. Materia Hispanica 2. Napoli: Tulio Pironti Editore, 2013.
- Gignoux, Anne-Claire. "De l'intertextualité à la réécriture". *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, nº 13 (1 septembre 2006). URL <https://doi.org/10.4000/narratologie.329> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Giovannini, Marina. "Alcuni documenti su Cristóbal Suárez de Figueroa". *ACF VII* (1969): 115-119.

- Girard, Marc. *Les symboles dans la Bible* 1, 1. Montréal: Bellarmin, 1995.
- Gómez, Jesús. "Diálogo, texto dramático y teatro (siglo XVI)". In *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, 1: 447-452. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993.
- Gómez, Jesús. *El diálogo en el Renacimiento español*. Crítica y estudios literarios. Madrid: Cátedra, 1988.
- Gómez, Jesús. *El diálogo renacentista*. Colección Arcadia de las letras 2. Madrid: Laberinto, 2000.
- Gómez, Jesús. "El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo". *Criticón*, n° 81-82 (2001): 247-269.
- Gómez, Jesús. "La conversación discreta de Dámaso de Frías y los estudios sobre el arte de conversar". *Hispanic Review*, n° 2 (95 112 apr. J.-C.): 2007.
- Gómez, Jesús. "La variedad del paradigma cortesano en el diálogo renacentista". *Librosdelacorte*, n° 2 (2010): 4-8.
- Gómez, Jesús. "Las formas del relato breve en los Coloquios de Palatino y Pinciano". *Revista de Literatura* 54, n° 107 (1992): 75-100.
- Gómez, Jesús. "Pláticas y coloquios en El Quijote """,. *Anales Cervantinos*, n° XXXVI (2004): 247-278.
- Gómez, Jesús. "Relato breve y diálogo didáctico (1600-1620)". *Lucanor: Creaciones e investigación : Revista del cuento literario*, n° 9 (1993): 69-86.
- Gómez, Jesús. *Tendencias del diálogo barroco: literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII*. Biblioteca filológica hispana 163. Madrid: Visor Libros, 2015.
- González Ramírez, David. "En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: Los novellieri en España". *ARBOR* 187, n° 752 (2011): 1221-1243.
- González Ramírez, David. "Estudio y edición crítica de la Guía y avisos de forasteros (1620) de Antonio Liñán y Verdugo". Universidad de Málaga, 2009.
- González Ramírez, David. "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 (2010): 81-94.
- González Ramírez, David. "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* 28 (2010): 57-72.
- González Rodríguez, Jaime. "La difusión manuscrita de ideas en Nueva España (siglo XVI)". *Revista Complutense de Historia de América*, n° 18 (1992): 89-116.
- González Rovira, Javier. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Biblioteca románica hispánica 394. Madrid: Gredos, 1996.
- González-Barrera, Julián. *Expostulatio Spongiae: fuego cruzado en el nombre de Lope*. Teatro del siglo de oro. Estudios de literatura 116. Kassel: Edition Reichenberger, 2011.
- Guérin, Dominique. "Du bruit dans le Décaméron". *Chroniques itaïennes*, 2011, 1-20.
- 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*, 17-37. Toulouse: Université Toulouse Le Mirail, 1981.
- 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): 81-106.
- Guillén Berendero, José Antonio. "Los mecanismos del honor y la nobleza en Castilla y Portugal, 1556-1621". Universidad Complutense de Madrid, 2009. URL <https://eprints.ucm.es/9469/1/T31078.pdf> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Gutiérrez, Carlos M. "Hacia una teoría de la interautorialidad para el Siglo de Oro". In *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 2: 993-1002. Madrid: Iberoamericana ; Vervuert, 2004.
- Gutiérrez, Carlos M. *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. Indiana: Purdue University Press, 2005.
- Guyot, Sylvaine, et Clotilde Thouret. "Des émotions en chaîne : représentation théâtrale et circulation publique des affects au XVII^e siècle". *Littératures classiques*, n° 68 (2009): 225-241.

- Hernández Esteban, María, éd. *La recepción de Boccaccio en España*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2001.
- Hernández Pérez, María Beatriz. "Sobre la debilidad humana: Juan Ruiz y su ermitaño". *Revista de Filología*, n° 20 (2002): 135-147.
- Hernández Valcárcel, Carmen. "Versatilidad genérica del cuento en los Siglos de Oro". In *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, édité par Baquero Escudero, Ana L., Fernando Carmona Fernández, Fernando, Manuel Martínez Arnaldos, et Antonia Martínez Pérez, 107-132. Murcia: Universidad de Murcia, 2011.
- Hernández Valcárcel, María del Carmen. *El cuento español en los siglos de oro*. 1a ed. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2002.
- Herrero García, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1966.
- 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*, 23-51. Madrid: CSIC, 1983.
- Ibáñez, Isabel, éd. *Similitud y verosimilitud en el teatro del siglo de oro*. Anjeos de RILCE, no. 52. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2005.
- Jacques, Francis. "Trois stratégies interactionnelles: conversation, négociation, dialogue". In *Echanges sur la conversation*, édité par Jacques Cosniel, Nadine Gelas, et Catherine Kerbrat-Orecchioni, 45-68. Paris: Conseil National de la Recherche Scientifique, 1988.
- Jalón, Mauricio. "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 *Más allá de la Leyenda Negra: España y la revolución científica*, édité par W. Eamon et V. Navarro, 181-195. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.
- 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* LVIII, n° 1 (2006): 197-218.
- Jenny, Laurent. "L'autofiction". URL <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Joly, Monique. *La bourle et son interprétation: recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*. Lille: Atelier national Reproduction des thèses, Université Lille III, 1982.
- Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. 1^{re} éd. Paris: Presses universitaires de France, 1992.
- Kaempfer, Jean, et Filippo Zanghi. "La voix narrative". URL <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/vnarrative/vnintegr.html> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'implicite*. Linguistique. Paris: A. Colin, 1986.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, Catherine. "La notion de "place" interactionnelle ou les taxèmes qu'est ce que c'est que ça?". In *Echanges sur la conversation*, édité par Jacques Cosniel, Nadine Gelas, et Catherine Kerbrat-Orecchioni, 185-198. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1988.
- Kristeva, Julia. *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. 3^e éd. Approaches to semiotics 6. The Hague: Mouton, 1979.
- 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*, n° 20 (2016): 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*, n° 58 (1993): 125-134.
- Laspéras, Jean-Michel. *La nouvelle en Espagne au siècle d'or*. Perpignan: Editions de Castillet, 1987.
- Ledo, Jorge. "Estudios sobre el diálogo renacentista desde una perspectiva europea (1898-2005). I". *Revista de Literatura*, n° LXXI (2009): 407-428.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. 1: ... Nouv. éd. augm. Points Essais 326. Paris: Éd. du Seuil, 1996.
- L'Epopée*. Typologie des sources du Moyen Âge occidental, fasc. 49. Turnhout, Belgium: Brepols, 1988.
- Limat-Letellier, Nathalie, et Marie Miguet-Ollagnier, éd. *L'intertextualité*. Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté 637. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- Linde, Luis M. *Don Pedro Girón, duque de Osuna: la hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*. Ensayos ; Historia 251. Madrid: Ediciones Encuentro, 2005.

- López Bascuñana, Isabel. "Un escritor del barroco español: Cristóbal Suárez de Figueroa". *Canente*, n° 4 (1988): 49-64.
- López Bascuñana, Isabel. "Visión de Italia en El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa". *Revista de Filología Española*, n° LXXI (1988): 317-38.
- López Bascuñana, Isabel, et M^a Concepción Argente del Castillo Ocaña. "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*, 229-42. Granada: Universidad de Granada, 1999.
- López Bueno, Begoña, éd. *El canon poético en el siglo XVII: IX encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24 - 26 de noviembre de 2008)*. Literatura 104. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010.
- López Grigera, María Luisa. "En torno a la descripción en la prosa de los siglos de oro". In *Homenaje a José Manuel Blecuá: ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, 347-58. Barcelona: Gredos, 1983.
- López Navia, Santiago Alfonso, éd. *El arte de hablar bien y convencer. Platón, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano. Manual del orador*. Madrid: Temas de hoy, 1997.
- Ly, Nadine. *Figures du discontinu*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, 2007.
- Ly, Nadine. "La Dorotea de Lope: acción en prosa. Réflexion sur un sous-titre". *Bulletin Hispanique*, n° 2 (décembre 2002): 767-809.
- Ly, Nadine, éd. *La Dorotea de Lope de Vega*. Lectures d'une œuvre. Paris: Éd. du Temps, 2001.
- Ly, Nadine. "La Dorotea : La question du genre". *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, n° 319 (2001): 41-68.
- Ly, Nadine, éd. *L'image dans le tapis*. Littéralité 3. Bordeaux: Maison des pays ibériques : Presses universitaires de Bordeaux, 1997.
- Macé, Marielle, éd. *Le genre littéraire*. Paris: Flammarion, 2004.
- Maingueneau, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Ed. mise à jour. L'Énonciation littéraire 2. Paris: Dunod, 1997.
- Malpartida, Rafael. "Deslindes de la miscelánea en el Renacimiento español". *Epos: Revista de filología*, n° 23 (2007): 39-60.
- Malpartida Tirado, Rafael. *Varia lección de plática áurea: un estudio sobre el diálogo renacentista español*. Analecta malacitana 54. Málaga: Universidad de Málaga, 2005.
- Maravall, José Antonio. *Estudios de historia del pensamiento español. Ser. 3: El siglo del Barroco*. Historia de la sociedad política. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales - CEPC, 1999.
- Maravall, José Antonio. "Interpretaciones de la crisis social del siglo XVII por los escritores de la época". In *Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro*, édité par Pedro Manuel Piñero Ramírez et Rogelio Reyes Cano, 111-58. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1981.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Letras e ideas ; Maior ; 7. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975.
- Maravall, José Antonio. *Teoría de estado en España en el siglo XVII*. 2a. ed. Colección Estudios políticos. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1997.
- Maravall, José Antonio. *Utopía y contrautopía en El Quijote*. Colección Biblioteca Cervantina, no. 8. Madrid: Visor Libros, 2006.
- Maravall, José Antonio. *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*. 1a ed. Historia. Madrid: Siglo Vientiuno de España, 1982.
- Marietti, Marina. *Boccace: conteur et passeur de la renaissance*. Biographie Payot. Paris: Payot, 2013.
- Marietti, Marina. *Machiavel: le penseur de la nécessité*. Biographie Payot. Paris: Payot & rivages, 2009.
- Marietti, Marina. *Présence et influence de l'Espagne dans la culture italienne de la Renaissance : Machiavel, Guichardin, Castiglione, Calmo, la troisième personne de politesse*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1978.
- Martín Morán, José Manuel. *Cervantes y el "Quijote" hacia la novela moderna*. Biblioteca de estudios cervantinos 24. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Martín Morán, José Manuel. "El diálogo en el Quijote. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes". In *Comentarios a Cervantes*, édité par Emilio Martínez Mata et María Fernández Ferreiro, 65-103. Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014.

- Martínez Millán, José, éd. *La monarquía de Felipe III*. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, 2007.
- Martínez Tolentino, Jaime. "El indiano en tres comedias de Lope de Vega". *Teatro: revista de estudios teatrales*, n° 15 (2001): 83-96.
- Mas, Albert. *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire)*. 2 vol. Paris: Centre de recherches hispaniques, 1967.
- Mas i Usó, Pasqual. *Academias y justas literarias en la Valencia barroca: teoría y práctica de una convención*. Teatro del Siglo de Oro Estudios de literatura 29. Kassel: Ed. Reichenberger, 1996.
- Mata Indurain, Carlos. "El imaginario indígena en el Arauco domado de Lope de Vega". *Taller de letras*, n° Extra 1 (2012): 229-252.
- Ménager, Daniel. *La Renaissance et la nuit*. Les seuils de la modernité, vol. 10. Genève: Droz, 2005.
- Mendel, Gérard. *La révolte contre le père. Une introduction à la sociopsychanalyse*. Paris: Payot, 1974.
- Meregalli, Franco. *La literatura desde el punto de vista del receptor*. Teoría literaria Texto y teoría 3. Amsterdam: Rodopi, 1989.
- Merle, Alexandra. "Périples dans le Levant aux XVI^e-XVII^e siècles : transcription de l'espace et recomposition des lieux". In *Le chemin, la route, la voie. Figures de l'imaginaire occidental à l'époque moderne*, édité par Marie-Madeleine Martinet, Francis Conte, Annie Molinié, et Jean-Marie Valentin, 307-318. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- Merle, Alexandra. "Tauromachie et identité nationale dans les mentalités espagnoles et étrangères à l'époque moderne". In *Des taureaux et des hommes*, édité par Annie Molinié-Bertrand, Jean-Paul Duviols, et Araceli Guillaume-Alonso, 37-50. Paris: Presses Paris Sorbonne, 1999.
- Moncond'huy, Dominique, et Henry Scepi, éd. *Les genres de travers: littérature et transgénéricité*. La Licorne 82. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- Moner, Michel, éd. *Le livre et l'édition dans le monde hispanique, XVI^e - XX^e siècles: pratiques et discours paratextuels ; actes du colloque international organisé par le Centre d'Études et de Recherches Hispaniques de l'Université Stendhal (CERHIUS), Grenoble, 14-15-16 novembre 1991*. Grenoble, 1992.
- Montalbetti, Christine. "Narrataire et lecteur : deux instances autonomes". *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 11 (6 juin 2016). URL <https://doi.org/10.4000/narratologie.13> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Montandon, Alain, éd. *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Librairie européenne des idées. Clermont-Ferrand: Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1994.
- Moreno Villa, José. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*, 2012. URL <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3r154> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. "Un ejemplo de interpolación cervantina: el episodio de Timbrio y Silerio de "La galatea"". *Anuario de estudios filológicos* 26 (2003): 279-297.
- Muzy, Astrid. "Le dialogue dans l'œuvre en prose *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega". *Comète*, n° 1 (2004).
- Nevoux, Pierre. "Le roman espagnol et l'Europe au XVII^e siècle : regards sur le réel et projets fictionnels". Université de la Sorbonne, 2012. URL <http://www.theses.fr/2012PA040075/document> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Nougé, André. *L'œuvre en prose de Tirso de Molina : Los Cigarrales de Toledo et Deleytar aprovechando*. Toulouse: Librairie des Facultés, 1962.
- Núñez, César Andrés. "Un solitario en la corte: las "Paradoxas racionales", de Antonio López de Vega". *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)* 55, n° 1 (1 janvier 2007): 77-119. URL <https://doi.org/10.24201/nrfh.v55i1.2347> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Núñez Rivera, Valentín, éd. *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2013.
- Ocasar Ariza, José Luis. "La amistad dialógica en tiempos recios". *Studia Aurea* 8 (2014): 369-386.
- Ocasar Ariza, José Luis. "La fragua de la interlocución en un diálogo renacentista: los Coloquios de Palatino y Pinciano de Arce de Otálora". *Criticón*, n° 81-82 (2001): 229-245.
- Ocasar Ariza, José Luis. *La lucha invisible: estudio genético-literario de los Coloquios de Palatino y Pinciano de Juan Arce de Otálora*. Lingüística y filología. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008.

- Ortolá, Marie-Sol. *Un estudio del Viaje de Turquía: autobiografía o ficción*. Colección Támesis. Serie A, Monografías 87. London: Tamesis Books, 1983.
- Palomo, María del Pilar. *La novela cortesana: forma y estructura*. 1. ed. Barcelona: Planeta, 1976.
- Panizza, Emilietta. "El "caballero" de Suárez de Figueroa entre El Cortegiano y El Discreto". *Crítica*, n° 39 (1987): 5-62.
- Panizza, Emilietta. *El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa*. Padova: Università degli Studi di Padova, 1983.
- Panizza, Emilietta. "Un caballero en tiempos de Felipe III (Aproximación lingüística)". *Rilce* II, n° 2 (1986): 185-221.
- Peidosa, José Manuel. *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*. Colección Arcadia de las letras 27. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2004.
- Peinado Marín, Luis Jesús. "Apuntes sobre la edición de un texto en latín: los Eremitae, de Juan Maldonado". In *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro: actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*. Pamplona, Universidad de Navarra, Abril 1990, édité par Ignacio Arellano et Jesús Cañedo, 377-394. Nueva biblioteca de erudición y crítica 4. Madrid: Editorial Castalia, 1991.
- Peinado Marín, Luis Jesús, Luis Jesús. "Un diálogo del siglo XVI español Eremitae, de Juan Maldonado". *Crítica*, n° 52 (1991): 41-90.
- Pelorsson, Jean Marc. *Los "letrados" juristas castellanos bajo Felipe III: investigaciones sobre su puesto en la sociedad, la cultura y el Estado*. Estudios de historia. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2008.
- Pelorsson, Jean-Marc. "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*, 95-107. Toulouse: Université Toulouse Le Mirail, 1981.
- Pelorsson, Jean-Marc. *Los letrados, juristas castillans sous Philippe III : recherches sur leur place dans la société, la culture et l'État*. Poitiers: Université de Poitiers, 1980.
- Peñasco González, Sandra María. "El juego en la emblemática española". *Norba: Revista de arte*, n° 27 (2007): 75-91.
- Percas de Ponseti, Helena. "Cervantes y su sentido de la lengua: traducción". In *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares, 6-9 nov. 1989 (II-CIAC)*, édité par Asociación de Cervantistas, 1. ed., 111-122. Colección Hispanistas. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Perelman, Chaïm, et Lucie Olbrechts-Tyteca. *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, 2008.
- Pérez, Joseph. "Les letrados". *Bulletin Hispanique* 84, n° 3 (1982): 443-453.
- Pérez 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 *Comentarios a Cervantes: actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas ; Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, édité par Emilio Martínez Mata et María Fernández Ferreiro, 310-316. Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014.
- Pérez Toral, Marta. *Sintaxis histórica funcional del español: el verbo "hacer" como impersonal*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1992.
- Piégay-Gros, Nathalie. *Le lecteur*. Paris: Flammarion, 2016.
- Pier, John, et Jean-Marie Schaeffer. *Métalepses: entorses au pacte de la représentation*. Recherches d'histoire et de sciences sociales = Studies in history and the social sciences 108. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005.
- Piñero Ramírez, Pedro Manuel, et Rogelio Reyes Cano, éd. *Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1981.
- 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.
- Porqueras Mayo, Alberto. *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*. Madrid: CSIC, 1957.
- Prieto, Antonio. "Notas sobre la permeabilidad del diálogo renacentista". In *Estudios sobre el Siglo de Oro - Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, 365-82. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- Puerta, Manuel. "La trayectoria ideológica de C. Suárez de Figueroa". University of Illinois, 1975.
- Pujeau, Emmanuelle. *L'Europe et les Turcs: la croisade de l'humaniste Paolo Giovio*. Tempus. Toulouse: Presses universitaires du Midi, 2015.

- 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. "La confluencia de los géneros: reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista". *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 542 (1992): 14-15.
- Rallo Gruss, Asunción. "La "novella" como recurso del diálogo en la *Guía y Avisos de Forasteros de Liñán y Verdugo*". In *Los viajes de Pampinea: "novella" y novela española en los Siglos de Oro*, édité par Isabel Colón Calderón, 201-214. Prosa barroca 2. Madrid: SIAL Ediciones, 2013.
- Rallo Gruss, Asunción. *La prosa didáctica en el siglo XVI*. Madrid: Taurus, 1987.
- Rallo Gruss, Asunción. *La prosa didáctica en el siglo XVII*. Madrid: Taurus, 1988.
- Rallo Gruss, Asunción. "Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista". *Edad de Oro*, n° III (Separata) (1984): 159-80.
- Rallo Gruss, Asunción. "Tópicos y recurrencias en los resortes del didactismo: confluencia de diferentes géneros". *Criticón*, n° 58 (1993): 135-154.
- Ramos, Rosa Alicia. *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Pliegos de ensayo 27. Madrid: Editorial Pliegos, 1988.
- Redondo, Augustin, éd. *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles: du corps métaphorique aux métaphores corporelles: colloque international, Sorbonne et Collège d'Espagne, 1-4 octobre 1990*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992.
- Rennert, H. A. "Some documents on the life of Suárez de Figueroa". *Modern Language Notes* VII (1892): 398-410.
- Répide, Pedro, Federico Romero, et Alfonso Serna. *Las calles de Madrid*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1972.
- Rey Hazas, Antonio. "Novelas cortas y episodios en Quijote de 1605". In *Ficciones en la ficción: poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*, édité par Valentín Núñez Rivera, 181-214. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2013.
- Reyes Cano, Rogelio. "El Pasajero de Cristóbal Suárez de Figueroa: avisos desde la atalaya de la vida". *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 517 (1990): 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*. Libre pensée et littérature clandestine 37. Paris: Champion, 2009.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Points Essais 330. Paris: Ed. du Seuil, 1998.
- Ripa, Cesare. *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*. Paris: Aux Amateurs de livres, 1989.
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris: B. Grasset, 2008.
- Roberto Pérez, Antonia. *Costumbres y arte literario en la España del siglo XVII: (una nueva lectura de "El Pasajero", de Cristóbal Suárez de Figueroa)*. Salobreña, Granada: Alhulia, 2007.
- Rodríguez Cacho, Lina. "La selección de lo curioso en "silvas" y "jardines": notas para la trayectoria del género". *Criticón*, n° 58 (1993): 155-168.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. "La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva". *Monteagudo*, n° 1 (1996): 27-46.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, éd. *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Clásicos Castalia 155. Madrid: Castalia, 1986.
- Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis E., et José Luis Sanchez Lora. *Los siglos XVI-XVII. Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.
- Roig, Adrien. "Correlaciones entre Sá de Miranda y Garcilaso de la Vega". In *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1993*, édité par Ignacio Arellano, Pinillos Salvador, Marc Vitse, et Frédéric Serralta, 1: 475-486. Pamplona : Toulouse: Grupo de Investigación Siglo de Oro, Universidad de Navarra ; Literatura Española Medieval y del Siglo de Oro, Université de Toulouse, 1996.
- Romano, R. "À Florence au XVII^e siècle". *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations* 7, n° 4 (1952): 508-512.
- Romero, Rosa. "Símbolos míticos del poder en el Barroco (Rimas de Lope de Vega)". *Caligrama*, n° 2 (1985): 172-179.
- Ruiz Fernández, María Luisa. "Novela corta española del siglo XVII: teoría y práctica en la obra de Juan Pérez de Montalbán". Universidad de Cádiz, 1993.

- Ruiz Pérez, Pedro. "De la oralidad a la literatura: la formulación autobiográfica de los Apotegmas de Juan Rufo". *Boletín de la Real Academia Española* 78, n° 275 (1998): 401-426.
- Ruiz Pérez, Pedro. ""El riesgo que corren los que comunican sus escritos con el vulgo": las encrucijadas de Juan de la Cueva". In *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, édité par José María Díez Borque, Inmaculada Osuna, et Eva Llergo, 515-536. Biblioteca filológica hispánica 123. Madrid: Visor Libros, 2010.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Género y autores : el giro en la cuestión de la poesía". In *El canon poético en el siglo XVII: IX encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24 - 26 de noviembre de 2008)*, édité par Begoña López Bueno, 269-304. Literatura 104. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2010.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Historia, épica y novela: modelos genéricos y poética histórica (en el siglo XVII)". *Philología hispalensis* 11, n° 1 (1997 1996): 125-143.
- Ruiz Pérez, Pedro. "La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad". *Bulletin Hispanique* 115, n° 1 (2013): 221-252.
- Ruiz Pérez, Pedro. "Paradigmas genéricos en un romance de Rufo. "Los comendadores" y la épica culta". *Rilce* 7, n° 1 (1991): 109-131.
- Salazar Rincón, Javier. "De ventas y venteros: tradición literaria, ideología y mimesis en la obra de Cervantes". *Anales Cervantinos* 33 (1997 1995): 85-116.
- Salomon, Noël. *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*. Bordeaux: Maison des pays ibériques : Presses universitaires de Bordeaux, 1965.
- Sánchez Bellido, Sara. "Estudio y edición de los Coloquios de Baltasar de Collazos". Universidad Complutense de Madrid, 2013. URL <http://eprints.ucm.es/23811/1/T35043.pdf> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Sánchez Bellido, Sara. "Reseña a Ana VIAN HERRERO et alii (eds.), Diálogos españoles del Renacimiento". *Críticón*, n° 114 (2013): 213-218.
- Sánchez Escribano, Federico, et Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- Sánchez Lailla, Luis. ""Dice Aristóteles": la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro". *Críticón*, n° 79 (2000): 9-36.
- Sánchez Martínez, Andrés. "La imagen de Granada en la poesía española del Barroco". *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 6, n° 2 (2014): 117-135. URL https://doi.org/10.5209/rev_ANRE.2014.v6.n2.47587 ; consulté le 20 novembre 2020.
- Satorre Grau, María Asunción. "Estudio y edición de La Constante Amarilis de Cristóbal Suárez de Figueroa". Universidad Complutense de Madrid, 1995. URL <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3007201.pdf> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Schwartz Lerner, Lia. "El letrado en la sátira de Quevedo". *Hispanic Review*, n°54-1 (1986): 27-46
- Serés, Guillermo. "Prosa de pensamiento del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión". *Edad de Oro*, n° 30 (2011): 369-395.
- Sevilla Arroyo, Florencio. "Diálogo y novela en el Viaje de Turquía". *Revista de Filología Española* LXXVII, n° 1-2 (1997): 69-87.
- Sevilla Arroyo, Florencio. "Sobre el desarrollo dialogístico de 'Alonso, mozo de muchos amos'". *Edad de Oro*, n° 3 (1984): 257-280.
- Shorter, Edward. *Naissance de la famille moderne: XVIII^e - XX^e siècle*. L'univers historique. Paris: Ed. du Seuil, 1977.
- Silva Pereira, Paulo. "Erudição, diálogo e instrução em Noches claras de Manuel de Faria e Sousa". *Hipógrifo* 3, n° 2 (2015): 203-229.
- Steinbach Bonnet, Jacqueline. "Approche de l'écriture de soi : les récits autobiographiques de soldats dans l'Espagne du XVII^e siècle". Aix-Marseille Université, 2016.
- Stella, René. "La fonction narrative de l'auberge dans le Décaméron". *Etudes romanes*, n° 17 (2007): 21-90.
- Stiker-Métral, Charles-Olivier, éd. *L'autobiographie: introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie*. GF Corpus 1547. Paris: Flammarion, 2014.
- Stinnett, Jason M. "'El lacayo no trate cosas altas' Algunas consideraciones sobre el gracioso en cuatro obras del Siglo de Oro", 8 novembre 2010. URL https://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1030&context=gs_rp ; consulté le 20 novembre 2020.

- "Stratégies onomastiques et poétiques dans le théâtre de Tirso de Molina". Bordeaux Montaigne, 1995.
- Suárez Figaredo, Enrique. *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*. Clásicos Carena, v. 1. Barcelona: Ediciones Carena, 2004.
- Suárez Figaredo, Enrique. "Suárez de Figueroa y el Quijote de Avellaneda". *Lemir*, n° 10 (2006).
- Tamine-Gardes, Joëlle. *La rhétorique*. Collection Cursus. Série "Littérature". Paris: A. Colin, 1996.
- Thomas, Lucien-Paul. *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*. Paris: Champion, 1911.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Poétique. Paris: Seuil, 1981.
- 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.
- Tubau Moreu, Xavier. "Temas e ideas de una obra perdida: la Spongia (1617) de Pedro de Torres Rámila." *Revista de Filología Española*, n° XC (2010): 303-330.
- Uhlig, Marion. "Les dialogues père / fils dans la Disciplina clericalis et ses traductions françaises en vers". In *Formes dialoguées dans la littérature exemplaire du Moyen Âge*, édité par Marie Anne Polo de Beaulieu, 163-179. Colloques, congrès et conférences sur le Moyen Âge 14. Paris: Honoré Champion éditeur, 2012.
- Université de Provence, éd. *L'Autobiographie dans le monde hispanique*. Paris: H. Champion, 1980.
- Vaillou, Carlos. "Las teorías poéticas de Antonio López de Vega". In *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO, Toulouse, 1993*, édité par Ignacio Arellano, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, et Frédéric Serralta, 199-206. Pamplona : Toulouse: Grupo de Investigación Siglo de Oro, Universidad de Navarra ; Literatura Española Medieval y del Siglo de Oro, Université de Toulouse, 1996.
- Valvassori, Mita. "El modelo narrativo del Decamerón en la Edad de Oro: una vieja historia". *Edad de Oro*, n° XXXIII (2014): 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): 69-80.
- Velasco Bayón, Balbino. "La Romería de Nuestra Señora del Henar, de Cuéllar (Segovia)". In *Patrimonio inmaterial de la Cultura Cristiana*, 301-324, 2013.
- Velasco Bayón, Balbino. "La Virgen del Henar y su Santuario en la villa de Cuéllar (Segovia)". In *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición)*, 557-572. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, 2012.
- Vian Herrero, Ana, éd. *Diálogos españoles del Renacimiento*. Córdoba: Editorial Almuzara, 2010.
- Vian Herrero, Ana. "El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica". *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 542 (1992): 7-10.
- Vian Herrero, Ana. "El diálogo de las transformaciones y el enigma de su autoría". *Dicenda: Cuadernos de filología*, n° 3 (1984): 117-140.
- Vian Herrero, Ana. "El diálogo intitulado El Capón tras la huella de Celestina: una vez más, una cuestión de género". *Celestinesca* 18, n° 2 (1994): 113-132.
- Vian Herrero, Ana. "Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el Coloquio de la mosca y la hormiga de Jarava". *Dicenda: Cuadernos de filología*, n° 7 (1988): 449-494.
- Vian Herrero, Ana. "Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género". *Criticón*, n° 81-82 (2001): 157-190.
- Vian Herrero, Ana. "La ficción conversacional en el diálogo renacentista". *Edad de Oro* 7, n° 1988 (s. d.): 173-188.
- Vieillard, Jeanne. *Le guide du pèlerin de Saint Jacques de Compostelle : texte latin du XII^e siècle édité et traduit en français d'après les manuscrits de Compostelle et de Ripoll*. Macon: Imprimerie Protat Frères, 1963.
- Vieira, Maria Augusta. "Conversaciones de don Quijote". In *Comentarios a Cervantes: actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas ; Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, édité par Emilio Martínez Mata et María Fernández Ferreiro. Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014.
- Vilar Berrogain, Jean. *Literatura y economía: la figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*. Selecta de Revista de Occidente 48. Madrid: Revista de Occidente, 1973.
- Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*. 2. éd. Thèses et recherches 17. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1990.

- Wagner, Frank. "Intertextualité et théorie". *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 13 (1 septembre 2006): 565-572.
- Wardropper, Bruce W. "Gracián y la prosa de ideas". In *Historia y crítica de la literatura española. Primer suplemento*, édité par Francisco Rico, 904-929. Páginas de filología. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
- Wickersham Crawford, J. P. *Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa*. Édité par Enrique Suárez Figaredo. Traduit par Narciso Alonso Cortés. Valladolid: Imprenta Colegio Santiago, 1911. URL <https://web.archive.org/web/20060506060227/http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertxts/BiografiaFigueroa.pdf> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Wilkinson, Alexander S., et Alejandra Ulla Lorenzo, éd. *Iberian Books. Volumes 2/3 F-Z: Books Published in Spain, Portugal and the New World or Elsewhere in Spanish or Portuguese between 1601 and 1650 [...]*. Leiden Boston: Brill, 2016.
- Zamora Vicente, Alonso. *Lope de Vega: su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1961. URL <http://www.cervantesvirtual.com/> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Zugasti, Miguel. "Épica, soldadesca y autobiografía en el Viaje del mundo (1614), de Pedro Ordóñez de Ceballos". In *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio": Pamplona, 15 - 17 de septiembre de 2003*, édité par Carlos Mata Induráin et Miguel Zugasti, 2: 1782-1812. Literatura hispánica y teoría de la literatura. Pamplona: Ed. Univ. de Navarra, EUNSA, 2005.

Sources tertiaires

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.
- Almena Santiago, Fernando. "Vademécum de refranes sobre la botica". *Pliegos de Rebotica, revista del Consejo General de Colegios Oficiales de Farmacéuticos*, n° 100-101 (2010): 80-81 & 41-42.
- Alonso Hernández, José Luis. *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Alemania: (introducción al léxico del marginalismo)*. Acta salmanticensia 108. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- Alonso Hernández, José Luis. *Léxico del marginalismo del siglo de oro*. Acta Salmanticensia 99. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976.
- Barthes, Roland. "Texte (Théorie du)". In *Encyclopedia Universalis*, 370-374. Paris: Encyclopaedia universalis, 1992.
- "Bases de datos CLARISEL - Universidad de Zaragoza". URL <https://clarisel.unizar.es/paginas/index.php?base=sendebar&opcion=presentacion> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Bénaben, Michel. *Manuel de linguistique espagnole*. Nouv. éd. Paris: Ophrys, 2002.
- "Biblioteca de Diálogo Hispánico :: Consulta". URL <http://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/buscador> ; consulté le 20 novembre 2020.
- "Biblioteca Digital Siglo de Oro (BIDISO) - Bidiso". URL <http://www.bidiso.es/index.htm> ; consulté le 20 novembre 2020.
- "Biblioteca SAAVEDRA FAJARDO de Pensamiento Político Hispánico". URL <https://www.saavedrafajardo.org/> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Literatura y sociedad 33. Madrid: Castalia, 1983.
- Camarena Laucirica, Julio, et Maxime Chevalier. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos - novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Camarena Laucirica, Julio, et Maxime Chevalier. *Cuentos religiosos*. Catálogo tipológico del cuento folklórico español, Julio Camarena; Maxime Chevalier ; T. 3. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Camprubí, Michel. *Études fonctionnelles de grammaire espagnole*. Nouvelle ed. revue et Augment. Collection Amphí, 7 : Langues. Toulouse: Presses Univ. du Mirail, 2001.
- Colunga, A., et L. Turrado, éd. *Biblia Sacra Vulgatam Clementinam*. 8^e éd. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 2008.

- Coromines, Joan. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Biblioteca románica hispánica 7. Madrid: Gredos, 1980.
- Correas, Gonzalo, et Louis Combet. *Vocabulario: de refranes y frases proverbiales (1627)*. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica 19. Madrid: Editorial Castalia, 2000.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, Ignacio Arellano, et Rafael Zafra. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Biblioteca Aurea hispánica 21. Madrid : Frankfurt am Main: Universidad de Navarra ; Iberoamericana ; Vervuert, 2006.
- "Dizionario Etimologico". Dictionnaire étymologique italien en ligne. URL <http://www.etimo.it/> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Fumaroli, Marc, éd. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne: 1450-1950*. Paris: Presses universitaires de France, 1999.
- Gaffiot, Félix. *Le grand Gaffiot: dictionnaire latin-français*. Édité par Pierre Flobert. 3. éd. revue et augm. Paris: Hachette, 2008.
- García de Diego, Vicente. *Diccionario etimológico español e hispánico*. 2a ed. / considerablemente aumentada con materiales inéditos del autor, a Cargo de Carmen García de Diego. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- Gerard, A. M. *Dictionnaire de la Bible*. Paris: R. Laffont, 1989.
- Menéndez Peláez, Jesús. *Historia de la literatura española Volumen III, Volumen III*. León: Everest, 2005.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander: Aldus, 1947.
- Oudin, César. *Tesoro de las dos lenguas española y francesa = Trésor des deux langues françoise et espagnolle*. Édité par Marc Zuili et Dominique Reyre. Dictionnaires & Références 34. Paris: Honoré Champion éditeur, 2016.
- Pérez, Joseph. *Histoire de l'Espagne*. Paris: Fayard, 1996.
- "PHEBO : Poesía Hispánica en el Bajo Barroco". URL <http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/es/> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Real Academia Española, éd. *Diccionario de autoridades*. Edición facsímil. Biblioteca románica hispánica : 5, Dictionarios. Madrid: Editorial Gredos, 1979.
- Banco de datos CORDE. "Real Academia Española - CORDE". Corpus diacrónico del español. URL <http://corpus.rae.es/cordenet.html> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Ripoll, Begoña. *La novela barroca: catálogo bio-bibliográfico: 1620-1700*. 1a. ed. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- Rodríguez Moñino, A. "Bibliografía inédita de Cristóbal Suárez de Figueroa". *Revista del Centro de Estudios Extremeños* III (1929): 265-285.
- Sainte Bible (La)*. London: Trinitarian Bible Society, s. d.
- Sánchez Alonso, María Cristina. *Impresos de los siglos XVI y XVII de temática madrileña*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- Sauve, Michel. *Cours de linguistique espagnole*. Paris: Ellipses, 1997.
- Sesé, Bernard, Marc Zuili, et Bernard Darbord. *Vocabulaire de la langue espagnole classique: XVI^e et XVII^e siècles*. Collection Cursus Langues. Paris: Colin, 2005.
- Trésor de la Langue Française informatisé. "TLFi". Dictionnaire en ligne. URL <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm> ; consulté le 20 novembre 2020.
- Todorov, Tzvetan, et Oswald Ducrot. "Texte". In *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 442-448. Paris: Seuil, 1972.
- Valbuena, Manuel de. *Diccionario universal español-latino*. En la Imprenta Nacional, 1822. URL <https://books.google.fr> ; consulté le 20 novembre 2020.

INDEX

Acquier	15, 195, 196
<i>Alabanza de aldea</i> (topique)	240
<i>Menosprecio de Corte</i> (Guevara)	240
Alcalá Galán, Mercedes	34, 35
Alcalá Yáñez.	208
Alemán, Mateo	
<i>Guzmán (de Alfarache)</i>	78
<i>Alivio de caminantes</i>	23, 239
Alonso Cortés, Narciso	11
Alonso Hernández, José Luis	75, 159
Andalousie	38, 103, 277
Apollodore	121
Apulée	74, 131, 132
<i>Âne d'Or, L'</i>	74, 131
<i>Arbitrista</i>	26, 50, 51
Arce de Otálora, Juan	23, 37, 39, 153
<i>Coloquios de Palatino y Pinciano</i>	14, 37, 55
Arce Menéndez, María	11, 13, 23, 33,
60, 63, 66, 68, 86	
Arellano, Ignacio	28, 86
Arioste	59
Ariza, Manuel	153
Aulu-Gelle	31, 239
<i>Nuits Attiques, Les</i>	31, 239
<i>Autoridades</i> (dictionnaire)	72, 153, 155
Ayala, Henri	15, 48, 57, 208
Baquero Escudero, Ana Luisa	14
Barcelone	11, 12, 42, 44, 70, 74, 85, 109, 236, 271
Bénaben, Michel	49, 61
Bernardino	71, 118, 122, 123, 124, 125, 271
Blecua, Alberto	12
Boccace	27, 63, 64, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 85, 238
Andreuccio	27, 70, 71, 72, 73, 75
<i>Chasse de Diane, La-(Caccia di Diana, La)</i>	71
<i>Décaméron, Le</i>	27, 48, 63, 66, 70, 71, 72, 74, 238
Bokobza Kahan, Michèle	67
Borrego Pérez, Manuel	30, 196

Botero, Giovanni	45, 50, 62, 63, 65, 67, 86, 109, 113, 254
<i>Razón de Estado</i>	66, 109
<i>Relazioni Universali</i>	50, 62, 65, 66, 85, 109, 254
Bradbury, Jonathan David.	13, 14, 30, 31, 34, 55, 84, 134, 178
Camprubi, Michel	42
Caro, Rodrigo	15
<i>Días geniales o lúdricos</i>	15
Carranza, Jerónimo de	
<i>Compendio de la filosofía y destreza de las armas</i>	113
Carrillo Sotomayor, Luis	69, 92, 135, 149, 189
Carvalho, Luis Alfonso de	15
<i>Cisne de Apolo</i>	15
Cascales, Francisco	15, 32, 82
<i>Tablas poéticas</i>	15
Castiglione, Baldassarre	66, 175, 189, 210
<i>Cortesano, El</i>	42
Castille (Castilla)	70, 271, 277
Castillejo, Cristóbal de	13, 39
<i>Diálogo de mujeres</i>	13
Castro, Antonio	33, 35
Cavour	
Bataille de	74, 111, 115
Celia	83, 118, 119, 120, 121, 163, 192, 193
Cerdan, Francis	66, 67
Cervantès, Miguel de	65, 72, 75, 77, 78, 83, 85, 90, 146, 162, 165, 166, 178, 246
<i>Galatea, La</i>	90
<i>Los Trabajos de Persiles y Segismunda</i>	83
<i>Novelas ejemplares</i>	65
<i>Quichotte</i>	76, 79, 82, 85, 113, 152, 220, 235, 246, 247
Sancho Panza	101, 237
Céspedes y Meneses, Gonzalo	65
Charles Quint	6, 109, 188, 198
Chaulet, Rudy	33
Chevalier, Maxime	63, 76, 99
Cisneros Estupiñán, Mireya	233
Codoñer, Carmen	55
Collazos, Baltasar de	50
Comedia	13, 31, 32, 49, 67, 78, 81, 82, 110, 120, 121, 125, 129, 148, 157, 159, 184, 205, 208, 209
<i>Constante Amarilis La</i>	11, 29, 101
Copello, Fernando	65

Corominas	42, 207
<i>Costumbrista</i>	.26, 28
Couderc, Christophe	.13, 125, 147, 205
Covarrubias	43, 51, 60, 62, 75, 119, 144, 152, 156, 186, 191, 201, 207, 216, 241, 247
Crawford, J.	12, 13, 74, 85, 229
<i>Crotalón, El</i>	.23, 42
Cuéllar	106, 107, 133, 135, 139, 182, 225, 233, 275
Cuesta, Juan de la	.11
Daguerre, Blandine.	.83, 92, 178, 203, 206, 235
Demattè, Claudia	.93
Di Pinto, Elena	.78
<i>Diálogo del Capón</i>	.31
Díaz del Castillo, Bernal	132
<i>Historia verdadera de la conquista de Nueva España</i>	132
Diderot, Denis	167
<i>Discurso sobre la predicación</i>	.11
Docteur (Doctor)	
Juge aux Armées	77, 126, 141
Dolfi, Laura	.85
Doña María de Aragón, monasterio de.	.74
Egido, Aurora	113, 146
Enriquez Gómez, Antonio	.76
<i>Vida de don Gregorio Guadaña</i>	.76
Ermite	.165, 166, 169, 206, 276
<i>Escarmiento</i>	227
Eslava, Antonio.	31, 158, 187, 188, 239
<i>Noches de invierno</i>	.12, 15, 31, 43, 158, 187, 239
Espagne	.48, 51, 56, 65, 78, 99, 109, 110, 111, 115, 128, 135, 149, 153,
	164, 166, 169,
<i>España defendida</i>	.11, 65
Espinosa y Santayana, Rodrigo de	36, 40
Faria e Sousa, Manuel de	.31, 57, 69
Ferreras, Jacqueline	14, 16, 31, 36, 39, 40, 233
France	78, 190
Frías, Damasio de (<i>Diálogo en alabanzas de Valladolid</i>)	.40
García Hernández, Benjamin.	.44
García Jurado, Francisco	.31
Garcilaso de la Vega	.120, 163, 182
Garriz, Juan Crisóstomo	.11
Garzoni, Tommaso.	.27, 59, 66, 67, 113, 132
Géal, François	102

Gênes (Génova)	.70, 72, 74
Genette, Gérard	16, 55, 72, 92, 93
Gherardi, Flavia.	.13, 55
Giovannini, Marina.	.13, 88
Gómez, Jesús	14, 15, 16, 41, 43, 152, 187, 188, 189, 210, 235
<i>El diálogo en el Renacimiento español</i>	.14
Góngora, Luis de	48, 68, 69, 85
<i>Fábula de Polifemo y Galatea</i>	.69
González Ramírez, David	.51
González Rovira, Javier	.14
Gracián Dantisco, Lucas	
<i>Galateo español, El</i>	.42
Gracián, Baltasar	42, 189, 210
<i>El Criticón</i>	.42
<i>El Discreto</i>	.42
<i>Héroe, El</i>	.42
Grenade	.71, 103, 104, 105, 106, 135, 161
Guarini, Giovanni Battista	.112
Hebreo, Leone	66, 238
<i>Hechos de don García Hurtado de Mendoza</i>	11, 58, 65, 91, 203
Hernández Valcárcel, Carmen	28, 117, 131, 224
Herrera, Cristóbal	
<i>Amparo de pobres</i>	228
Hidalgo, Gaspar Lucas.	.15
<i>Diálogos de apacible entretenimiento</i>	.15, 41, 43, 72
<i>Historia y anal relación.</i>	.11
<i>Homo Viator.</i>	.37
Horace	
<i>Docere et prodesse.</i>	.29
Huarte de San Juan, Juan	145, 146
<i>Examen de ingenios</i>	146
Huerta Calvo, Javier	75, 100, 159
Ibáñez, Isabel	207
Imprenta Real	11, 58
<i>Introducción al Pasajero.</i>	136
Isidore, Saint	.55
<i>Sentences</i>	.55
Jacinta	118, 119, 120, 121, 124, 135, 234, 237, 238, 239, 244, 245
Hyacinthe	.121
Jaén	71, 76, 102, 103, 135, 161
Jalón, Mauricio	.112

- Joly, Monique 16, 63, 77, 79, 122, 131, 165, 231
- Juan Fernández 74, 75, 118, 159
- Junti, Tomás 11
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine 37
- Kristeva, Julia 16
- La Fontaine, Jean de 222
- La Manche 74, 75
- Campos de Montiel 75
- Roda, La 75
- Laspéras, Jean-Michel, 48, 64, 136
- Laureano
- Laureano (Pusilipo) 145, 199, 243
- Laureano (*Varias Noticias*) 29, 65
- Laus urbis* 108
- Laus urbis natalis* 106
- Lépante, Bataille de 103
- Liñán y Verdugo, Antonio 41, 51, 57, 157, 183, 184, 187, 220
- Guía y avisos* 43, 83, 187, 220
- Locus amœnus* (lieu de plaisance) 48, 100, 102, 166, 171, 190, 240
- Longo, Egidio 11
- Lope de Deza 51
- Gobierno político* 51
- Remedios y advertencias* 51
- Lope de Vega 14, 31, 32, 56, 66, 82, 87, 163
- Dorotea, La 82, 93, 233
- Dragontea, La* 130
- Novelas a Marcia Leonarda* 66
- López Bascuñana, Isabel 13, 51, 69, 72, 73
- López de Andrada, Don Fr. Diego 11
- López de Vega, Antonio 15, 39, 40, 69, 195, 196, 254
- Heráclito y Demócrito* 40
- Paradojas racionales* 15, 195, 196
- López Navía, Santiago 38
- López Pinciano, Alonso 82, 152
- Luque Fajardo, Francisco de 15
- Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* 15
- Ly, Nadine 16, 17
- Madrid 11, 12, 57, 58, 71, 74, 78, 103, 104, 109, 122, 126, 127, 130, 135, 148,
- Malpartida Tirado, Rafael 50, 84, 233
- Manrique, Don Manuel 228, 246

Margarit, Jerónimo	12
Marini	66, 67, 68, 69
Marseille (Marsella)	70, 74
Mas, Albert	212
Mata Induráin, Carlos	86, 158
Medina, Pedro de	50
<i>Libro de grandezas y cosas memorables de España</i>	50
Medinaceli, duque de	92
Meléndez, La	71, 77, 79, 102, 104, 118, 122, 241
Mencé Caster, Corinne	17
Menéndez Peláez, Jesús	28
Merle, Alexandra	85, 108
Meunier, Philippe	71
Mexía, Pero	27, 33, 34, 35, 36, 45, 46, 47, 179
<i>Historia imperia y cesárea</i>	33
<i>Silva de varia lección</i>	31, 33, 35, 45, 46, 95
Miranda Villafañe, Luis, 39, 254	
Montemayor, Jorge	
<i>Diana, La</i>	102
Naples	11, 45, 49, 65, 72, 134, 163, 229
<i>Novela corta</i>	16, 134
<i>Novella</i>	16, 64
Nuestra Señora del Henar (ermita)	135, 190, 191, 210, 223
Núñez de Velasco, Francisco	15, 208
<i>Diálogos de contención entre la milicia y la ciencia</i>	15
Ocasar Ariza, José Luis	55, 153
Olivares, conde duque de	195, 196, 254
Ovide	121
Pacheco de Narváez, Luis	112, 113
<i>Cien conclusiones</i>	112
Palomo, M ^a Pilar	37, 166
Panigarola, Francesco	66, 67
<i>Modo di compore una predica</i>	67
Panizza, Emilietta	13, 189
<i>Pastor Fido</i>	11, 65
Pelorson, Jean-Marc	12, 13, 50, 65, 66, 74, 88, 212
Pérez de Montalbán, Juan de	66, 87, 249
<i>Para todos</i>	87, 93, 249
Pérez Toral, Marta	58
Pérez, Joseph	12
Perpignan	11

Petronila, Doña	70, 71, 72, 118, 122
Peronella (Boccace)	71, 72, 74
Sainte Pétronille	71
Philippe II	109
Physiocratie	208
Piémont	211, 246
Platon	23
<i>Banquet, Le</i>	23
Plaute.	255
<i>Miles gloriosus</i>	255
<i>Plaza Universal</i>	11, 27, 29, 59, 60, 91, 112, 113, 132, 133, 220
<i>Piazza Universale (Garzoni)</i>	31, 65, 67
Plutarque	57
Porqueras Mayo, Alberto	65
Porte d'Alcalá	74
Prado, paseo del	74
Puerta, Manuel, 13, 29	
Puerto de Santa María.	92, 135
<i>Pusilipo</i>	11, 13, 14, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 37, 40, 41, 43, 47, 48, 55, 56, 57, 61, 65, 69,
Florindo	243
Rosardo	48, 69, 199, 242, 243, 245
Silverio	47, 198, 243
Pusilipo (lieu)	25
Quero, Fabrice	39, 56
Quevedo, Francisco	73, 77, 101, 129, 220, 225
<i>El Buscón</i>	73, 101
Rallo Gruss, Asunción	233
Rebullosa, Jaime	85
<i>Descripción de todas las provincias y reynos del mundo</i>	85
<i>Relacion de la onrosissima jornada</i>	11
Remiro Navarra, Bautista	
<i>Peligros de Madrid, Los</i>	83
Rennert, H.A.	85
Reyes Cano, Rogelio	13
Robles, Juan de	15
<i>Culto sevillano, El</i>	15
<i>Tardes del Alcázar, Las.</i>	15
Roig, Adrien	120
Rojas Villandrando, Agustín	28, 50, 152
<i>Viaje entretenido, El</i>	23, 28, 43, 50, 152, 239

Rome	45, 62, 134, 163
Roure, Louis	11
Ruiz de Alarcón, Juan	87, 124, 249
Sá de Miranda	120, 163
Sabuco de Nantes	39, 145
Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de	65, 85, 165
Salazar Rincón, Javier	75
Salomon, Noël	208
San Felipe, petril de	114, 171
Gradas de San Felipe	101
San Jerónimo	74
Sánchez, Luis	11, 113
Sannazzaro, Jacopo	25, 48
Santamaría, Juan de	195
Satorre Grau, María Asunción	11, 88
<i>Scholástico, El</i>	42
Schwartz, Lia	220
Scoriggio, Lazaro	11
Sobejano, Gonzalo	129
Stella, René	72
Suárez Figaredo, Enrique	85, 90
Tasse, Le	59, 95
Thomas, Lucien-Paul	73
Timoneda, Juan	13, 156
Tirso de Molina	30, 85, 190
<i>Cigarrales de Toledo</i>	30
<i>Condenado por desconfiado, El</i>	85
<i>Huerta de Juan Fernández, La</i>	190
Torquemada, Antonio de	
<i>Jardín de flores curiosas</i>	33, 95
Torres Rámila, Pedro	99, 149
Toulon (Tolón)	70, 72, 74, 79, 103
Vaillo, Carlos	69
Valbuena, Manuel de	49
Valdés, Juan de	
<i>Diálogo de la lengua</i>	92, 153
Valence	11
Valladolid	11, 40, 106, 107, 111, 115, 135
Valle de la Cerda, Luis	51
<i>Avisos en materia de Estado y Guerra</i>	51
<i>Varias noticias</i>	11, 14, 23, 29, 30, 32, 33, 34, 55, 56, 60, 61, 65, 183, 198, 200, 220

Varietas 23, 31, 32, 117, 125, 175

Viaje de Turquía 40, 65, 108

Vian Herrero, Ana 14, 15, 38

Villalón, Cristóbal de 42

Virgile. 45, 59, 62

Passage et écriture de l'entre-deux dans *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa

est un livre numérique en libre accès contenant des annexes et une bibliographie Zotero.

Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, Collection PrimaLun@.

ISSN 2741-1818 ; Pessac (Université Bordeaux Montaigne)

Ce livre est imprimé en 50 exemplaires et ne peut pas être vendu.

Version html et pdf sur <https://una-editions.fr>



Espagne, premier quart du XVII^e siècle : quatre hommes se rencontrent au cours d'un voyage entre Madrid et Barcelone où ils doivent partir pour l'Italie pour y tenter leur chance. Pour lutter contre la pénibilité de leur périple et éviter l'ennui, ils décident de converser. S'ensuit un échange de plus de 200 pages autour de leur destination, de leur parcours personnel respectif, de la société de l'époque au sein duquel viennent s'intercaler des récits à vocation plus ludique. Telle est l'intrigue de *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*, œuvre citée par bon nombre de spécialistes du Siècle d'Or qui s'attachent tous à saluer ses qualités littéraires et à laquelle aucune étude littéraire de fond n'a été consacrée. Comment expliquer un tel paradoxe ? *El Pasajero* propose un kaléidoscope de la société de l'époque, d'où l'orientation sociologique de la plupart des études réalisées sur ce texte. La mauvaise presse de son auteur connu pour son tempérament peu amène et pour son opposition à Cervantès, a pu y contribuer également de manière plus tangentielle. Enfin et surtout, la richesse textuelle, littéraire et idéologique de *El Pasajero* peut avoir freiné certaines ambitions analytiques.

Le texte de Figueroa est d'une nature profondément hybride, il se caractérise par un oscillement perpétuel entre inspiration italienne, accents décaméroniens, emprunts transtextuels et substrat folklorique hispanique. Il joue sur la porosité des frontières entre réalité et fiction pour élaborer un texte dont tous les éléments semblent dialoguer et entre lesquels le lecteur passe comme sur les pierres d'un quai. En fin de compte, *El Pasajero* est un véritable laboratoire d'expérimentation littéraire où affleurent traditions littéraires ancrées et propositions d'écriture plus innovantes. Ce dialogue perpétuel est décisif dans l'œuvre : au-delà d'un premier dialogue évident entre les personnages, le texte en propose d'autres en filigrane, entre les formes et les genres littéraires. Ils fonctionnent comme autant d'éléments structurants au sein de cette œuvre pensée comme un lieu de passage où se mêlent expérimentations littéraires et réflexions sociétales.

El Pasajero peut parfois laisser le lecteur perplexe, c'est un fait. Il fait, néanmoins, partie de ces textes qui fascinent et qui n'ont pas encore révélé tous leurs secrets. Une chose est certaine : *El Pasajero* ne laisse pas indifférent et mérite qu'on lui consacre une étude de fond. C'est ce que se propose de faire cet ouvrage...

España, primer cuarto del siglo XVII: cuatro hombres coinciden en un viaje entre Madrid y Barcelona donde tienen que embarcar para Italia para probar suerte allí. Para resistir mejor ante lo duro que es el viaje y no aburrirse, inician una charla de unas 200 páginas en la que tratan de su destino, de su trayectoria personal, de la sociedad de la época y se cuentan relatos interpolados de índole más lúdica. Esta es la trama de *El Pasajero, advertencias utilísimas a la vida humana*, obra citada por muchísimos especialistas del Siglo de Oro que alaban su valor literario pero a la que no se ha dedicado ningún estudio de fondo. ¿Cómo puede explicarse tal paradojo? *El Pasajero* propone un retrato de la sociedad de la época, de ahí que se hayan realizado varios estudios de alcance sociológico al respecto. La reputación pésima del autor conocido por su genio y por su rivalidad con Cervantes también pudo participar de ello. Por último, puede que la densidad textual, literaria e ideológica de *El Pasajero* haya frenado algunas ambiciones analíticas.

La naturaleza del texto de Figueroa es intrínsecamente híbrida, se caracteriza por una oscilación perpetua entre influencias italianas y decamerónicas, una transtextualidad pronunciada y un sustrato folklórico marcadamente hispánico. Se aprovecha de la porosidad de las fronteras entre realidad y ficción para elaborar un texto en los que todos los elementos parecen comunicar entre sí y funcionan como las distintas piedras que permiten cruzar un vado. A fin de cuentas, *El Pasajero* es un auténtico laboratorio de investigación literaria en el que afloran tradiciones literarias y propuestas de innovación de cara a la escritura. Dicho diálogo perpetuo es decisivo dentro de la obra: más allá del primer diálogo obvio que hay entre los personajes, el texto propone otros en filigrana, entre las formas y géneros literarios. Desempeñan el papel de elementos estructurantes en esta obra pensada como un lugar de paso en el que se mezclan experimentos literarios y reflexiones societales.

A veces, *El Pasajero* deja al lector perplejo, es verdad. No obstante, es uno de aquellos textos que fascinan y que aun no ha revelado todos sus secretos. Una cosa tiene que quedar clara: *El Pasajero* no deja a nadie indiferente y se merece que le dediquen un estudio de fondo. Esta es precisamente la meta de este libro...

PUPPA. Collection PrimaLun@ ISSN 2741-1818 : Pessac



Cette publication a été financée par le laboratoire ALTER EA 7504 (Arts/ Langues : Transitions & Relations) de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour.



El Pasajero

est un livre numérique en libre accès contenant des annexes et une bibliographie Zotero.

À retrouver <https://una-editions.fr>



ISBN 9782381490205
Ne peut être vendu