



**HAL**  
open science

## Puertas y pasos: la acción novelesca en espacios cerrados

Christine Marguet

► **To cite this version:**

Christine Marguet. Puertas y pasos: la acción novelesca en espacios cerrados. Bulletin Hispanique, 2022, 124-1, pp.67-78. 10.4000/bulletinhispanique.14970 . hal-04376745

**HAL Id: hal-04376745**

**<https://hal.science/hal-04376745>**

Submitted on 9 Jan 2024

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

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

## « Portes et passages. Quand le roman s'essaie au huis-clos »

Christine Marguet

Université de Paris 8/Laboratoire d'Etudes Romanes, EA 4385

J'aimerais croiser ici une réflexion sur une poétique romanesque avec l'usage du seuil, du passage dans le roman baroque. A la différence de la nouvelle, dans le roman, récit long même s'il peut être fragmenté en récits courts, perdure l'empreinte de la poétique de l'aventure. Celle-ci est héritée de l'épopée, du roman de chevalerie, du roman d'amour et d'aventures hellénisant, que López Pinciano considère tous trois comme étroitement apparentés<sup>1</sup>, et elle s'associe aux espaces ouverts et au voyage. Il s'agit le plus souvent de déplacements entre deux centres urbains, mais on peut trouver des voyages maritimes. Ces textes ne correspondent que très partiellement à l'affirmation de Pedro Ruiz Pérez selon laquelle, à part *Don Quichotte* et les *Soledades*, les espaces fictionnels au XVII<sup>e</sup> siècle sont majoritairement urbains<sup>2</sup>. Si ce qui prévaut, pour la fiction en prose du moment, nouvelle ou roman, c'est l'hybridation<sup>3</sup>, on peut tout de même observer cette différence, cette persistance générique, dans le roman.

La notion de seuil, pour cette production spécifique, peut être associée en premier lieu à celle de l'espace clos de la captivité, constitutive des épreuves que le personnage (ou le couple protagoniste) doit surmonter, topique du roman grec puis hellénisant, présent dans le roman d'aventures du XVII<sup>e</sup>. Dans le roman grec, l'enfermement renvoie au *topos* de la personne de pouvoir, chef des pirates ou bandits, gouvernant(e), qui convoite le héros ou l'héroïne. L'espace clos peut être une pièce d'un palais, une geôle, une caverne... La captivité est une force exercée contre le personnage par un autre qui désire le posséder ; la porte n'est pas une protection, le franchissement du seuil, toujours laissé à la discrétion du personnage contraire, apparaît comme possible à tout moment. La porte ouvre sur le désir de l'autre, toujours contraire au cheminement du personnage captif, dont la quête est ailleurs<sup>4</sup>.

Dans le roman d'aventures du XVII<sup>e</sup>, on observe également l'influence du récit de captivité aux mains de l'ennemi maure et, plus significative, la présence de la prison, l'enfermement par la justice, l'appareil judiciaire, signe des temps, d'une littérature qui s'ouvre aussi à la dimension bureaucratique. Ces emprisonnements font suite à un duel, un homicide supposé ou réel. Cette inflexion est déjà présente dans le *Peregrino en su patria* de Lope, qui offre aussi une variante de

---

<sup>1</sup> « [...] no hay diferencia alguna esencial, como algunos piensan, entre la narración [...] que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que le tiene en pura ficción y fábula ; [...] de manera que los amores de Teágenes y Cariclea, de Heliodoro, y los de Leucipa y Clitofonte de Achiles Tacio, son tan épica como la Ilíada y la Eneida ; y todos esos libros de caballerías [...] no tienen, digo, diferencia alguna esencial que los distinga [...] ; y es una cosa buscar la esencia de la épica, otra buscar la perfección en todas sus cualidades. Será perfecta la heroica, cuanto a la materia, la cual se funda en historia más que la que no se funda en alguna verdad [...], mas la que carece de verdadero fundamento puede tener mucho primor y perfección en su obra, y que en otras cosas aventaje a las que en verdad se fundamentan ; yo, a lo menos, más quisiera haber sido autor de la Historia de Heliodoro que no de la Farsalia de Lucano », Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética* [1596], ed. A. Caballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, III, p. 165-166.

<sup>2</sup> Pedro Ruiz Pérez, *Historia de la literatura española (3): el siglo del arte nuevo*, 1598-1691, Barcelona, Crítica, 2010, p. 28-29.

<sup>3</sup> Le roman que je considère ici englobe le roman hellénisant, les productions longues à protagonisme noble de Céspedes y Meneses, Castillo Solórzano, jusqu'aux romans les plus tardifs, de la fin du siècle. Ripoll et Teijeiro dans leurs études respectives sur le roman baroque ou la « novela cortesana » ne différencient pas nouvelle et roman, que Teijeiro définit ainsi : « la Novela Cortesana supone la desintegración de todos los géneros narrativos que habían culminado uno de los periodos más ricos de la prosa española de todos los tiempos. Desde los Libros de Caballerías y de Pastores hasta los relatos Bizantinos y Sentimentales, o las duras experiencias de moros y cristianos cautivos, la Novela Cortesana es una mezcla y fusión de todas ellas [sic] en la búsqueda de un nuevo y definitivo modelo narrativo. Ni siquiera falta la superación del modelo picaresco, el único que perduró a lo largo del siglo XVII y con el que convive en extraño maridaje », Miguel Ángel Teijeiro et Javier Guijarro, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el siglo de oro*, Madrid/Cáceres, Eneida/Universidad de Extremadura, 2007, p. 357. Voir également l'introduction de Begoña Ripoll à *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

<sup>4</sup> Pour une réflexion sur et une typologie de la porte dans l'art pictural, on lira avec profit Georges Banu, *La porte au coeur de l'intime*, Paris, Arléa, 2015. Il évoque notamment la binarité et la frontière poreuse que représente la porte.

L'enfermement institutionnel avec l'épisode de l'hôpital des fous. Et puis, parce que toute la littérature du XVII<sup>e</sup> est très largement contaminée, quelles que soient les influences qui l'ont constituée, par la thématique de l'honneur, l'enfermement est celui de la femme, fille ou épouse. L'enjeu est alors, pour le personnage féminin, d'échapper à cet enfermement ou, pour le personnage masculin, de pénétrer dans la clôture, l'espace interdit. S'agissant d'une littérature non picaresque, qui exclut l'appropriation de biens matériels par le vol, l'invasion d'un espace clos a pour objet d'approcher l'être aimé et qui aime en retour, ou qui est convoité sans y consentir.

Cette clôture, qui stoppe le mouvement et la quête du personnage, appelle le franchissement du seuil : la clôture suppose la quête d'un passage, qu'il s'agisse d'emprunter le seuil existant ou d'élaborer un passage *ad hoc*, pour sortir, faire sortir de l'espace clos, pénétrer ou faire pénétrer dans l'espace clos. Celui-ci, plus qu'un refuge, nous intéresse comme lieu de l'enfermement (pour celui qui est dedans), de l'accès interdit (pour celui qui est à l'extérieur). Le seuil y est réversible, bi-directionnel : même lorsqu'il s'agit pour les amants de se réunir, il faut également sortir de l'espace fermé qui n'est un refuge que très temporaire.

La porte renvoie ici à ce que Georges Banu appelle « l'élément originaire de la porte interdite d'accès »<sup>5</sup>. Son franchissement peut être fatal, mais il appelle surtout une multiplicité de possibles narratifs, où franchir le seuil ou inventer un passage est un défi à l'ingéniosité de l'auteur et à celle du personnage. On reste loin du vaudeville et des amants cachés dans le placard, mais cette référence n'est pas toujours totalement saugrenue. Franchir le seuil, dans la perspective ici adoptée, relève de la créativité. Comme l'écrit Georges Banu, la porte « distingue et en même temps associe dedans et dehors [...] le seuil marque la différence, assure l'échange »<sup>6</sup>. Cette incertitude, cette possibilité du passage ouvre un possible narratif.

On observe une déshérence des lieux de passage comme *mirabilia*<sup>7</sup>. Ils pouvaient l'être en eux-mêmes, ou en raison de l'espace vers lequel ils mènent. Les tunnels, galeries, grottes demeurent une modalité particulière du passage, qui conserve, chez Cervantès, sa dimension initiatique de descente aux Enfers, plus ou moins dégradée : grotte de Montesinos, galerie dans laquelle tombe Sancho. Les grottes du *Persiles* mobilisent un étonnement lié à l'inversion puisque ces souterrains, qui tiennent de la grotte et de la galerie<sup>8</sup>, permettent, paradoxalement, l'accès à un lieu à ciel ouvert (la grotte de l'île Barbare, celle de l'ermite Soldino). Evoquons encore, dans la même œuvre, cette « estrecha boca de una profunda mazmorra » d'où est hissé le protagoniste lorsque s'ouvre l'action.

Mais les lieux de passage tendent à devenir surtout fonctionnels et signifiants de l'ingéniosité (*inventio*) de l'auteur et de celle du personnage : à l'émerveillement succède une *admiratio* liée à l'agencement de l'action et aux ressources mobilisées par le personnage<sup>9</sup>.

Les romans offrent quelques exemples variés de passages spectaculaires, mais on peut considérer pertinente une typologie des seuils et de leur franchissement qui se réduit à deux cas : l'emprunt du seuil existant, par un personnage à qui le franchissement en est interdit ; la création d'un seuil *ad hoc* ou la transformation en seuil d'un espace dont ce n'est pas la fonction (franchissement d'un mur, utilisation d'un tunnel). Pour le premier cas, on citera deux exemples, des évasions de prison. Le premier est tiré de *Los amantes andaluces*, de Castillo Solórzano. Il s'agit de l'évasion du protagoniste. Suite à un quiproquo qui l'a conduit à tuer trois hommes et qui risque de lui coûter la vie, son ami Fernando le fait sortir enfermé dans le cercueil de l'occupant de la cellule

---

<sup>5</sup> Georges Banu, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>7</sup> Voir *Loca ficta : los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro : actas del coloquio internacional*, I. Arellano, Pamplona/ Madrid /Frankfurt, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2003.

<sup>8</sup> Voir Enrique Rull, « El camino de la mina, vehículo de emociones en Calderón », *Revista de Literatura*, vol. 64, 128, 2002, p. 385-411

<sup>9</sup> Sur les questions de vraisemblance et *admiratio*, et l'influence du roman grec et hellénisant, voir Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, p. 62-63, ou encore Massimo Fusillo, *Naissance du roman* (trad. de M. Abrioux), Paris, Seuil, 1991.

voisine : il partage donc le linceul avec le cadavre, sur lequel il s'allonge, malgré la puanteur et la peur de la contagion. Le jeu en vaut la chandelle, puisque l'opération lui rend la liberté<sup>10</sup>. Autre exemple, tiré de *Varia fortuna del Soldado Píndaro* de Céspedes y Meneses, autre plan d'évasion, minutieusement préparé. Le protagoniste entend faire s'échapper un ami, emprisonné à Tolède. Pour atténuer la gravité de la chose, là encore il s'agit d'un gentilhomme, présenté comme victime de la machine judiciaire (depuis trois ans), et qui n'a plus un sou vaillant pour faire valoir les arguments en sa faveur. Píndaro, également narrateur, raconte comment il dessine un plan des lieux, avec la configuration des issues possibles. Il parvient à bloquer le portier entre deux portes, lequel ne s'est pas méfié, habitué qu'il est à voir Píndaro rendre visite à son infortuné ami, tandis que le prisonnier réussit à se faufiler à l'extérieur. Le seul problème étant que le protagoniste reste lui-même coincé. Suivent d'autres situations plaisantes, dans une œuvre qui ne dédaigne pas des touches comiques<sup>11</sup>.

Pour le deuxième cas, celui de la création d'un seuil, mentionnons un roman tardif, *Liseno y Fenisa*, de Párraga Martel (1701). Un épisode s'organise autour de divers seuils, et de la tentative de rapt d'une femme, non consentante, par un prétendant éconduit. Les amants Federico et Celia, qui se sont retrouvés, de nuit, chez cette dernière, sont poursuivis par l'ire paternelle et se réfugient dans la chambre de Celia. Ici, la porte de la chambre, seuil intérieur, offre une protection fragile, car le père du personnage féminin entreprend de la démolir à coups de hache. Fort heureusement, les amants sentent le sol de la chambre se dérober sous leurs pieds : ils découvrent une galerie, qu'ils empruntent pour s'enfuir. Arrivés près de la sortie, ils entendent la voix du vil Leonardo, manifestement en train de préparer le rapt de Celia : c'est lui qui a fait creuser cette galerie, pour l'enlever, la violer, puis l'abandonner ! Il est tué par Federico, puis les deux amants s'échappent avant de voir leur amour légitimé<sup>12</sup>. On a ici la création d'un seuil, étant donné l'impossibilité supposée pour le personnage (Leonardo) d'atteindre l'objet convoité par l'emprunt d'un seuil existant. L'accès est en effet rendu plus difficile par l'absence de complicité du sujet désiré.

Ce passage *ad hoc* est bien franchi, mais exclusivement dans le sens de la fuite, par un autre personnage masculin, à qui la possession de Celia est permise par la justice poétique. Plus banalement, citons encore l'escalade du mur d'un couvent, dans le roman de Funes de Villalpando, une entreprise qui ne sera pas couronnée de succès car, juché par une nuit noire en haut de l'enceinte, le personnage a une vision infernale : le jardin du couvent apparaît comme un océan de feu peuplé de monstres. Il choit et renonce<sup>13</sup>.

Le passage apparaît donc comme un défi, autour duquel s'organise un moment de l'action, qui peut passer par la création de seuils.

Examinons maintenant l'usage particulier du passage dans un roman de la fin du XVII<sup>e</sup> : *Engaños y desengaños del profano amor* de José Zatrilla y Vico<sup>14</sup>. C'est un texte singulier ; par son extension, deux parties de plus de 400 pages chacune, il s'agit d'un roman, long, support de préférence associé à la poétique de l'aventure, du voyage, qui se déploient avec amplitude (ou à l'enchaînement autobiographique de mésaventures, bourles et réflexions auctoriales dans le modèle de Mateo Alemán). Le texte est long, cela ne fait pas de doute, mais peut-on le désigner du nom de roman ? Sans revenir sur le problème que suppose l'emploi du terme pour la production espagnole du XVII<sup>e</sup>, admettons de manière rapide qu'un roman ou plutôt que le romanesque se définit par la

<sup>10</sup> Alonso de Castillo Solórzano, *Los amantes andaluces*, Barcelona, Sebastián Cormella, 1633 (III, p. 77).

<sup>11</sup> Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, [1626], Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (ed. de Arsenio Pacheco), Libro II, cap. X.

<sup>12</sup> Francisco Párraga Martel, *Historia de Liseno, y Fenisa: dividida en seis discursos ...*, Madrid, Julián de Paredes, 1701, p. 29-36.

<sup>13</sup> Jacinto Funes de Villalpando, *Escarmientos de Jacinto*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1645, p. 347-350.

<sup>14</sup> José Zatrilla y Vico, *Engaños y desengaños del profano amor*, Naples, Joseph Roseli, 2 parties, 1687-1688.

présence de l'amour, l'abondance d'aventures, de rebondissements et le déplacement des personnages.

Or chez Zatrilla on ne trouve ni voyage, ni faits d'armes, aucune estocade. La seule violence présente est la violence de genre : l'enfermement que subit la protagoniste, en tant qu'épouse et fille, et aussi, de la part du mari, une gifle, et la menace de « matar a disgustos » son épouse. On n'observe pas d'aventures spectaculaires mais un resserrement de l'intrigue qui consiste dans un premier temps pour l'amant à faire connaître son amour, vaincre la résistance de la dame aimée, mariée donc, puis pour les deux amants à trouver des stratagèmes permettant les rencontres, par des passages secrets, ou en s'assurant des alliés dans la place. L'intrigue, mince, pourrait correspondre davantage au format de la nouvelle. Or le texte occupe une extension de près de mille pages. Une telle longueur s'explique par le caractère didactique d'une œuvre qui regarde en direction de la littérature didactico-morale et politique, associant aux moments de l'action, aux décisions et actes des personnages un commentaire truffé de références érudites mais aussi de conseils pratiques. Elle inclut également, dans sa seconde partie, la publication de cinq réunions académiques.

C'est une œuvre ambitieuse que son auteur, un aristocrate sarde, dédie au roi Charles II<sup>15</sup>. Dans le paratexte, il affirme la noblesse de la littérature, y compris la littérature de fiction, son utilité publique. Il souhaite que la création littéraire soit réinvestie par les aristocrates, en partant de son propre écosystème sarde où il regrette, dit-il, le manque d'appétence de la noblesse pour les lettres. Cette affirmation du littéraire passe par un lourd investissement didactique, en résonance avec la production politico-morale : comme pour d'autres auteurs tardifs, les modèles sont à chercher notamment chez Saavedra Fajardo ou Gracián. Ce que Mechthild Albert nomme « ficcionalización y literarización de los contenidos epistemológicos » pour la nouvelle du XVII<sup>e</sup>, et qu'elle associe notamment à des savoirs humanistes<sup>16</sup>, tend à se déplacer vers le politico-moral à la fin du siècle, en réponse peut-être à un mépris croissant de la fiction<sup>17</sup>, et au succès de la littérature politique. On observe ce déplacement en la personne du protagoniste de Zatrilla, qui représente le héros politique dans le cadre d'une fiction romanesque, c'est-à-dire amoureuse. L'action se passe à Tolède et les personnages principaux sont les deux amants. Le duc Federico est l'incarnation du prince, d'un pouvoir certes périphérique mais entouré d'une clientèle, d'un favori... Son palais fait office de cour, où se réunit également son académie, à partir de la seconde partie. Elvira est une femme mariée dont le père comme le mari sont les obligés du duc. Elle subit l'enfermement : de la part de ses parents (notamment en l'absence du mari) ou encore de son mari, tour à tour, voire au même moment, aveugle et suspicieux. Les déplacements représentés relient les deux espaces que sont la maison du héros et celle de l'héroïne, avec de rares espaces intermédiaires, notamment la maison voisine, qui permettra la création d'un seuil.

---

<sup>15</sup> Sur cette œuvre, voir Paolo Caboni, « Algunos aspectos morales en una "novela" hispano-sarda de finales del siglo XVII », dans M. Iraceburu Jiménez y C. Mata Induráin, *Spiritus vivificat. Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro* (JISO 2015), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016. Colección BIADIG (Biblioteca Aurea Digital), 36 / Publicaciones Digitales del GRISO, p. 7-17, et Christine Marguet : « ¿Hacia una renovación del canon novelesco ? Moral, política y novela en *Engaños y desengaños del profano amor* de Joseph Zatrilla y Vico (1687-88) », dans A. Bègue, C. Mata Induráin, *Hacia la modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico-literario entre Barroco y Neoclasicismo (1650-1750)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018, p. 181-190, et « Desde la praxis novelesca ¿qué legitimidad para la prosa de ficción ? » dans A. Bègue, *El Parnaso olvidado : la prosa hispánica entre Barroco y Clasicismo*, sous presse.

<sup>16</sup> Mechthild Albert, « Sociabilidad y transmisión de saberes en la novela corta del Siglo de Oro », dans M. Albert, *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013, p. 277-300, p. 278.

<sup>17</sup> Ce mépris s'exprimera davantage encore dans les premières décennies du siècle suivant, mais il est présent à l'époque des *novatores*. Voir Joaquín Álvarez Barrientos, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991, p. 13. Sur les *novatores*, voir l'ouvrage de Jesús Pérez Magallón, *Construyendo la Modernidad : la cultura española en el « tiempo de los novatores » (1675-1725)*, Madrid, CSIC, (Anejos de *Revista de literatura*, 54), 2002.

On peut considérer que chez Zatrilla, le défi que représente le franchissement du seuil de l'aimée par l'amant, ou la facilitation de ce franchissement par l'amante, est un substitut de l'action romanesque ou plutôt qu'il la condense.

Les espaces où évoluent les personnages sont essentiellement le palais du duc Federico et la maison de doña Elvira. Mais celle-ci ne franchit jamais le seuil qui mène chez le duc. L'espace ducal, espace de pouvoir, est réservé aux hommes : clients, serviteurs, amis du duc, au nombre desquels, le mari et le père d'Elvira. C'est là que dans la II<sup>o</sup> partie de l'ouvrage, le duc occupe le mari par quelque travail de secrétariat, tandis qu'il visite sa femme. Les rencontres amoureuses ont lieu essentiellement chez la dame, objet de la vigilance de ses parents qui, selon les divers moments de l'histoire habitent sous le même toit que leur fille et gendre (notamment quand celui-ci doit s'absenter) ou une maison voisine. Elle est également surveillée par son mari. On notera que si les héroïnes filles peuvent franchir le seuil pour s'enfuir, dans la perspective de rejoindre leur amant avec le mariage comme objectif, cette possibilité est évidemment interdite à la femme mariée.

Franchir le seuil de l'aimée ce sera, dans un premier temps, faire passer par le biais d'une servante des objets, notamment des lettres, par lesquels le duc déclare sa flamme et tente de susciter celle d'Elvira. Dans un second temps il s'agit de contourner la difficulté du franchissement par l'amant lui-même, tandis que la correspondance perdure dans les moments d'impossible rencontre. L'action est singulièrement rétrécie par rapport à ce qui prévaut dans la fiction longue. L'extension des commentaires explique la longueur du texte, mais il faut aussi compenser l'absence d'actions spectaculaires et rendre admirables et plaisantes les entreprises menées par les amants à chaque nouveau contre-temps à leur quête commune de rencontre. Précisons que leur relation adultère se déploie sur une période de six ans.

L'enjeu est ici de montrer chez le protagoniste les qualités d'un prince et, conformément à une tendance de la littérature politico-morale, de fournir au lecteur (plutôt au masculin) un guide de conduite pour la vie en société. Le lecteur peut se mirer dans les qualités et l'habileté que le duc déploie dans sa relation amoureuse, ou encore avec son entourage : amis et obligés, mais aussi ceux qui lui font obstacle. Les commentaires, s'ils condamnent l'immoralité de ses amours, louent les qualités d'homme d'Etat que le duc applique à l'action amoureuse. Au rang de ces qualités : la prudence et le secret, qui le font comparer à Charles Quint, ou encore au stratège Alexandre le Grand<sup>18</sup>. Il est notamment remarquable que ces amours adultères se déroulent et se terminent sans aucun drame, grâce à l'habileté du duc. L'œuvre relève d'une fictionnalisation du miroir des princes et des manuels de comportement. Secondairement, le personnage féminin se distingue par son *ingenio* et son sens pratique.

Et c'est là que le seuil intervient. Plusieurs chapitres s'organisent autour de ce seuil à créer face à l'impossibilité d'utiliser la porte existante. Et le motif de ce seuil secret et de son utilisation sera récurrent, au long des deux parties. Ce que le duc imagine, c'est d'annexer la maison contiguë à celle qu'habitent Elvira et son mari, en la faisant occuper par un obligé, seul dans le secret, puisque de secret il s'agit. Une fois qu'elle est louée par l'homme de confiance du prince, demeure la difficulté de pratiquer une ouverture. Et pour ces aspects pratiques, c'est plutôt Elvira qui intervient. Comme l'homme de confiance du duc, don Jerónimo, de peur d'être surpris, tarde à creuser un passage dans le mur qui sépare la chambre d'Elvira de sa maison, Elvira, qui l'a fait venir sous un prétexte quelconque car c'est aussi un proche de ses parents, l'enferme à clé, dans sa propre chambre (dont elle est elle-même sortie), avec des outils qu'elle a préparés. Elle lui laisse quelques heures pour effectuer le travail, seul moyen pour lui de rejoindre sa maison. Une fois l'ouverture créée, et le chantier nettoyé, il peut enfin rentrer chez lui, premier à utiliser le passage, mais

---

<sup>18</sup> Zatrilla y Vico, *op.cit.*, I, p. 334.

uniquement dans le sens de la sortie, le sens inverse étant réservé au duc. Elvira masque ensuite le trou, qu'on imagine bas, avec un coffre<sup>19</sup>.

Le récit en est fait par le narrateur premier, puis par un Jerónimo, encore sous le choc, qui rend compte au duc de la ruse, « ingeniosa traza », usée par Elvira. Cet exploit accompli, ce nouveau seuil continuera à cristalliser actions et rebondissements. La crainte le fera dissimuler par un meuble plus grand que le coffre initial, équipé d'un vantail qui fonctionne comme une porte. Quand il est sur le point d'être découvert par le mari, Federico imagine prétexter qu'il l'utilise pour lui faire passer des cadeaux, en cachette de son beau-père, les deux hommes (père et mari d'Elvira) étant en concurrence pour occuper le poste de favori du duc.

Ce passage relie deux maisons, plus exactement deux espaces intérieurs appartenant à deux maisons différentes. Il tient de la liminalité atténuée<sup>20</sup>, car il ne donne pas directement sur l'extérieur, mais cette liminalité-là est d'autant plus interdite qu'elle donne un accès direct à l'espace qui devrait être le plus protégé, par divers seuils intermédiaires : la chambre de la dame. Tellement interdite que le seuil transgressif est tenu caché doublement : tout autre que le duc, pour y avoir accès devrait franchir la porte de la chambre d'Elvira, et le découvrir derrière la porte de ce meuble qui le dissimule au regard. Ce seuil, sans que le personnage féminin le franchisse, fait de la chambre, lieu de réclusion, un relatif espace de liberté, ouvrant sur la relation amoureuse mutuellement désirée. Il offre en revanche l'inconvénient d'être difficilement reproduit ailleurs ; il suppose que l'action soit circonscrite à cet espace.

L'importance de la porte, du mouvement dans un espace restreint, peuvent faire songer à la nouvelle et plus encore au théâtre, comme le suggère cette réflexion du mari qui, dans un moment de lucidité, veut déménager : « en otra [casa] que no tenga las disposiciones y tramoyas que habrá tal vez en la que habito »<sup>21</sup>. Le seuil, le passage sont intimement liés à l'usage particulier du romanesque en cours dans ce texte. C'est un texte expérimental, comme d'ailleurs le sont, différemment, un certain nombre de romans du XVII<sup>e</sup> qui, peu nombreux, ne se contentent pas de reproduire des modèles existants. L'expérimentation dans ce texte consiste entre autres dans une histoire amoureuse dont le romanesque est gommé, ce qui se traduit par un espace singulièrement resserré, qui réduit d'autant l'amplitude de l'action. Le seuil est ici un espace organisateur, qui condense les « machines et stratagèmes » de l'action, pour reprendre les termes du personnage du mari. L'évolution ou le refus du romanesque chez Zatrilla rejoint une tendance observée dans la préférence pour la nouvelle, dans la première moitié du siècle, et aussi dans le poids que le didactique fait peser sur la fiction dans les dernières décennies du XVII<sup>e</sup><sup>22</sup>. La tentative de dépassement d'un certain romanesque se cristallise dans ces passages et ces seuils à construire et franchir.

Par ailleurs le resserrement de l'action, le secret qui entoure la relation amoureuse, le passage secret qu'emprunte le duc pour rejoindre sa maîtresse sont autant d'éléments qui renvoient aux qualités du *discreto* et du politique. Chaque action du duc résulte de qualités mises en exergue comme étant celles du prince par excellence. Le texte est contemporain de l'éclosion de ce qu'on appellera les *novatores*, mais très marqué par le baroque tardif. On reconnaît là des aspects considérés par Fernando Rodríguez de la Flor comme particulièrement signifiants du baroque hispanique, qui valorisent le secret, la dissimulation, le calcul, le repli vers l'intériorité, la fermeture face à l'extérieur, et qui caractérisent désormais le « héros »<sup>23</sup>. Il s'agit de ne pas livrer accès à son cœur, de ne pas

---

<sup>19</sup> Ibid., I, p. 189-192.

<sup>20</sup> C'est ainsi que Georges Banu désigne la porte intérieure ou « liminalité atténuée », qui distribue l'espace. *Op.cit.* p.121.

<sup>19</sup>Zatrilla y Vico, *op.cit.*, II, p. 341.

<sup>22</sup> Signalons un autre roman tardif qui accorde une très large place au commentaire didactico-moral : Miguel de Montreal, *Engaños de mujeres y desengaños de los hombres, divididos en cuatro discursos históricos, políticos y morales*, Madrid, Antonio de Zafra, 1698

<sup>23</sup> On retrouve dans ce nouvel héroïsme romanesque nombre de traits du héros de Gracián. Pour le dire avec les mots de Fernando Rodríguez de la Flor : « la gran cuestión barroca que rige los modos de representación del yo, no es, como

donner à lire les affects. La communication transparente n'est plus de mise. Dans le texte de Zatrilla, seule la relation amoureuse échappe à cette loi de la non transparence des cœurs<sup>24</sup>. On peut voir là précisément poindre une nouvelle sensibilité, qui n'était plus de mise dans la fiction en prose du XVII<sup>e</sup>, où dominant l'impossible rencontre affective avec l'autre, amant(e) ou ami, la trahison, la violence... Chez Zatrilla, les amants se vouent une affection et une fidélité indéfectibles jusqu'à la fin de la relation adultère, fin décidée par le duc qui subitement, au bout de six ans, et *desengaño* oblige, considère la situation de péché dans laquelle il vit. Une rupture qui lui permet de se vouer à des affaires plus importantes, et qui n'entraîne aucun drame, Elvira se contentant désormais de sa vie d'épouse sage. Mais la difficulté de la communication avec l'aimé(e), de l'accès à l'aimé(e), est marquée spatialement, par les seuils à créer et franchir. Ces voies d'accès détournées évoquent ces figures du labyrinthe ou du colimaçon citées par Rodríguez de la Flor comme particulièrement significatives du culte de la dissimulation et du repli sur soi<sup>25</sup>. L'action amoureuse, qui permet au personnage de déployer son art de la prudence, ne se développe ici que sous le sceau du secret et suivant des passages tortueux, signifiants de l'effort de contention, de maîtrise absolue du protagoniste.

Le seuil, dont la création demande tant d'efforts et de secret, qu'il faut dissimuler, dont le franchissement donne des sueurs froides, tout en ouvrant sur le plaisir et l'affection des amants, est un signe de l'inflexion de la fiction romanesque à l'âge d'or de l'opacité. Dans cette fiction ont vécu l'héroïsme éclatant des protagonistes du roman « byzantin » et le courage physique qui exprime la noblesse d'un personnage, comme ces estocades dans la nouvelle ou le roman baroque. L'incidence sur l'action et le personnage est notable.

Nous avons envisagé ici le seuil, la porte, le passage comme possibilité d'une action, défi à l'ingéniosité, qu'il s'agisse de franchir la porte d'un espace de captivité ou le seuil qui mène à l'aimée, de franchir un seuil interdit ou d'en créer un. Dans le panorama du roman du XVII<sup>e</sup> siècle, la porte est un obstacle et une invitation. Notre attention s'est portée ensuite sur un texte qui tient du roman mais fait une grande part au commentaire didactique, à la croisée du roman et de la production politico-morale largement diffusée dans la seconde moitié du siècle. Il y a certainement une réaction anti-romanesque dans cette œuvre qui loin de prendre la forme du « petit roman » choisit l'hybridation avec la littérature didactique. L'action, au lieu de se déployer selon le mouvement du voyage et sur des espaces plus ou moins vastes, préfère l'intériorité. Camille Esmein-Sarrazin, à propos de l'évolution du roman français à partir des années 1660, parle d'« abandon de l'héroïsme au profit de l'intériorisation de l'extraordinaire<sup>26</sup> ». L'action héroïque a depuis longtemps déserté le roman espagnol, et l'héroïsme de la vertu a vécu avec les derniers romans hellénisants. C'est un autre héroïsme qu'incarne ici le protagoniste, celui de la dissimulation, de la *discreción*, du secret. Un héroïsme de l'intériorité, certainement. Tel est le sens de l'espace singulièrement rétréci. L'importance du seuil à imaginer, créer et utiliser dans le plus grand secret est le signe de ce nouvel héroïsme et de la fermeture de l'action romanesque.

---

pudiera parecer, el simple sometimiento de la naturaleza perversa del hombre, sino el problema considerablemente más complejo de atender a su ocultación, o lo que es lo mismo, a su supervivencia secreta, *disimulada*, gobernada por la potencia absoluta de la voluntad », *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2005, p. 28. Sur la diffusion du héros gracieux en fiction comme dans d'autres types de productions, citons Jesús Antonio Cid, à propos du Cortés gracieux de la *Conquista de México* de Solís [1684]. Il indique que c'est une figure très rentable à une époque où tous imitent Gracián : « [una época] repleta de imitadores de un Gracián casi nunca bien entendido y muchas veces falseado ». Jesús Antonio Cid, « Pleitos de historiadores y confrontaciones literarias. Antonio de Solís contra Jerónimo Mascareñas (1662-1663) », dans *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, p. 137-162, p. 158.

<sup>24</sup> On notera que le meilleur ami du duc n'est jamais dans la confidence, mais que les parents d'Elvira seront informés par le duc quand il estimera qu'il est plus judicieux et dans son intérêt qu'il en soit ainsi.

<sup>25</sup> Fernando Rodríguez de la Flor, *op.cit.*, voir en particulier le chap. 3 : « Laberintos del yo » (p. 87 et sqs.)

<sup>26</sup> Camille Esmein-Sarrazin, *L'essor du roman*, Paris, Champion, 2008, p. 345.



### **Bibliographie :**

- Álvarez Barrientos, Joaquín, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991
- Arellano, Ignacio (dir.), *Loca ficta : los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro : actas del coloquio internacional*, Pamplona/ Madrid /Frankfurt, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2003
- Banu, Georges, *La porte au coeur de l'intime*, Paris, Arléa, 2015
- Caboni, Paolo, «Algunos aspectos morales en una "novela" hispano-sarda de finales del siglo XVII», dans M. Iraceburu Jiménez y C. Mata Induráin (éd.), *Spiritus vivificat. Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2015)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 36 / Publicaciones Digitales del GRISO, p. 7-17
- Castillo Solórzano, Alonso, *Los amantes andaluces*, Barcelona, Sebastián Cormella, 1633
- Céspedes y Meneses, Gonzalo, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, [1626], A. Pacheco (éd.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975
- Cid, Jesús Antonio, « Pleitos de historiadores y confrontaciones literarias. Antonio de Solís contra Jerónimo Mascareñas (1662-1663) », dans *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, 2001, p. 137-162
- Esmein-Sarrazin, Camille, *L'essor du roman*, Paris, Champion, 2008
- Funes de Villalpando, Jacinto, *Escarmientos de Jacinto*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1645
- Fusillo, Massimo, *Naissance du roman* (trad. de M. Abrioux), Paris, Seuil, 1991
- González Rovira, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996
- López Pinciano, Alonso, *Philosophía Antigua Poética* [1596], A. Caballo Picazo (éd.), Madrid, CSIC, 1953
- Marguet, Christine, « ¿Hacia una renovación del canon novelesco ? Moral, política y novela en *Engaños y desengaños del profano amor* de Joseph Zatrilla y Vico (1687-88) », dans A. Bègue et C. Mata Induráin, *Hacia la modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico-literario entre Barroco y Neoclasicismo (1650-1750)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2018, p. 181-190
- « Desde la praxis novelesca ¿qué legitimidad para la prosa de ficción ? » dans A. Bègue, *El Parnaso olvidado : la prosa hispánica entre Barroco y Clasicismo* (sous presse)
- Albert, Mechthild, « Sociabilidad y transmisión de saberes en la novela corta del Siglo de Oro », dans M. Albert, *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013, p. 277-300
- Montreal, Miguel, *Engaños de mujeres y desengaños de los hombres, divididos en cuatro discursos históricos, políticos y morales*. Madrid, Antonio de Zafra, 1698
- Párraga Martel, Francisco, *Historia de Lisseno, y Fenissa: dividida en seis discursos ...*, Madrid, Julián de Paredes, 1701
- Pérez Magallón, Jesús, *Construyendo la Modernidad : la cultura española en el « tiempo de los novatores » (1675-1725)*, Madrid, CSIC, (Anejos de *Revista de literatura*, 54), 2002
- Ripoll, Begoña, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispánico*, Madrid, Marcial Pons, 2005
- Ruiz Pérez, Pedro, *Historia de la literatura española (3): el siglo del arte nuevo, 1598-1691*, Barcelona, Crítica, 2010

Rull, Enrique, « El camino de la mina, vehículo de emociones en Calderón », *Revista de Literatura*, vol. 64, 128, 2002, p. 385-411

Teijeiro, Miguel Ángel et Guijarro, Javier, *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el siglo de oro*, Madrid/Cáceres, Eneida/Universidad de Extremadura, 2007

Zatrilla y Vico, José, *Engaños y desengaños del profano amor*, Napoli, Joseph Roseli, 2 parties, 1687-1688