



HAL
open science

**Du destin subi de Doña Leonor au destin volé de Don
Andrés, mise(s) en scène de l'enfermement et aliénation
donjuanesque dans La traición busca el castigo de Rojas
Zorrilla**

Sylvie de Maussion-Thuret

► **To cite this version:**

Sylvie de Maussion-Thuret. Du destin subi de Doña Leonor au destin volé de Don Andrés, mise(s) en scène de l'enfermement et aliénation donjuanesque dans La traición busca el castigo de Rojas Zorrilla : Communication Colloque "Rapport hommes/femmes dans l'Europe Moderne: Figures et paradoxes de l'enfermement". Colloque "Rapport hommes/femmes dans l'Europe Moderne: Figures et paradoxes de l'enfermement", Nov 2012, Montpellier, France. halshs-00845497

HAL Id: halshs-00845497

<https://shs.hal.science/halshs-00845497>

Submitted on 17 Jul 2013

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.

« Du destin subi de Doña Leonor au destin volé de Don Andrés, mise(s) en scène de l'enfermement et aliénation donjuanesque dans *La traición busca el castigo* de Rojas Zorrilla »

Cette réflexion part d'un constat de lecture. Avec le personnage de Don Andrés, Rojas Zorrilla met en scène dans *La traición busca el castigo* un héros donjuanesque. Pourtant, alors que la formulation du titre, avec la désignation du héros comme traître, évoque la pièce attribuée à Tirso de Molina, force est de constater qu'aujourd'hui Don Juan Tenorio est resté célèbre et que le Don Andrés de Rojas Zorrilla est tombé dans l'oubli. Qu'est-ce qui fait donc que Don Andrés n'a pu être Don Juan ? Et est-il seulement un Don Juan, une incarnation supplémentaire du mythe, fût-elle méconnue, ou bien n'est-il qu'un séducteur, un don juan, selon l'expression aujourd'hui consacrée ? Pourquoi le traître a-t-il finalement pris le pas sur le mythe, la pièce s'achevant bien amèrement, puisqu'à l'enfermement de Don Andrés dans un rôle sans panache, correspond aussi celui de Doña Leonor¹, soumise aux obligations d'un mariage imposé. Appliquer le concept d'enfermement à l'œuvre permet d'apporter des éléments de réponse à ces questions. Ainsi, alors que le héros semblait promis à un destin donjuanesque, les murs auxquels il s'oppose décident tout autant du destin de Doña Leonor qu'ils vouent dans le même temps Don Andrés à une fin ignominieuse. De la soumission à l'ordre des hommes à l'aliénation donjuanesque, *La traición* se révèle être une *comedia* de l'enfermement. Le concept de fermeture, qui innerve la pièce et l'informe, décliné tour à tour en clôture, barrière, citadelle, incarné concrètement ou de façon symbolique, condamne les personnages, qui voient leur désirs frustrés, à agir dans l'obscurité. *Comedia* de l'enfermement, *La traición busca el castigo* a pour corollaire d'être une *comedia* de l'obscurité. C'est ce que nous essaierons de mettre en lumière.

1 Don Andrés en passe-muraille

1.1 Un Don Juan méconnu ?

Plusieurs éléments laissent penser que Don Andrés est bien un Don Juan. Des recoupements structurels communs aux œuvres exploitant le mythe ont été signalés². Or plusieurs de ces « invariants » structurent la pièce de Rojas Zorrilla. Le couple formé par Don Andrés et Mogenicón évoque naturellement celui qui associe Don Juan à Catalinón chez Tirso de Molina, comme aussi ceux de Dom Juan et Sganarelle ou de Don Giovanni et Leporello dans la comédie de Molière et l'opéra de Mozart. Bavard,

¹ Afin de faciliter la lecture de l'article, nous proposons un rapide exposé de la situation. Doña Leonor, aimée par Don García qu'elle aime en retour, est l'objet des attentions de Don Andrés, grand séducteur. Don Félix, son père, la destine à Don Juan Osorio, ami intime de Don Andrés, dont la venue est attendue d'un jour à l'autre.

² Le propos de cet article étant autre, nous ne dressons pas ici de bibliographie de Don Juan mais renvoyons au *Dictionnaire de Don Juan* de P. Brunel (éditions Robert Laffont, Paris, 1999).

moralisateur, faiseur de bons mots à l'occasion, lâche toujours, Mogenicón hérite des traits du *gracioso* et reçoit en partage ceux des valets de tradition donjuanesque. Le porte-parole de la *vox populi* exprime ainsi son incompréhension devant la conduite de son maître : « *que es raro tu nuevo modo* »³, bornant toutefois son audace à un constat. Issue tragique qui marque la victoire de la morale par la condamnation (attendue par la société) du séducteur, la mort du héros offre enfin à la *comedia* un dénouement qui peut rappeler celui de la pièce de Tirso de Molina, annoncé dès la première scène par un Mogenicón prémonitoire, « *El diablo te entenderá* ».

On observe aussi entre la *comedia* et les grandes œuvres donjuanesques des convergences de motifs, des mises en œuvre concurrentes, dont une des plus savoureuses est sans doute la *cartilla*. Définissant le *modus operandi* de la séduction sous forme de notice détaillée, Don Andrés la déclame avec superbe à Mogenicón : « *Y pues de mí saber quieres / Como a todas se enamora, / Oye esta cartilla agora / Para todas las mujeres* » (v. 117-120). La *cartilla* s'offre comme promesse de la liste, du *catalogo* du livret de Da Ponte ; elle annonce les *mille e tre* conquêtes d'Espagne, rendant compte de la vacuité d'un désir qui s'épuise dans le nombre génialement imparfait. De même, la scène où Doña Leonor et Doña Juana se disputent la prérogative d'être l'objet unique des soins de Don Andrés revêt des allures d'ébauche de la scène 2 de l'acte II dans laquelle Dom Juan séduit Mathurine et Charlotte. Esquisse seulement, toutefois, puisque l'aboutissement de la scène de Molière s'appuie sur la présence de Dom Juan, propice aux jeux de scène, alors que le comique repose dans la *comedia* sur un principe d'incohérence puisque Leonor ne veut pas de Don Andrés. Autre détail curieux, qui concourt aux effets d'écho, la condamnation anecdotique du tabac par Mogenicón au début de la pièce⁴ alors même que l'éloge du tabac par Sganarelle sert d'ouverture paradoxale, rapprochant la *comedia* oubliée et la grande comédie dans un jeu de miroirs inversés. Ce sont plus sûrement encore les traits de caractère de Don Andrés et la nature de son désir qui autorisent la lecture donjuanesque de *La traición*.

À la fois colérique — la *comedia* s'ouvre sur le spectacle de Don Andrés qui poursuit Mogenicón pour le battre —, provocateur, irrespectueux et impertinent, comme le montrent les scènes avec Don García et Don Félix, Don Andrés, joueur, jouit du trouble qu'il sème. Niant toute barrière sociale ou morale, mû par un désir hyperbolique, il est tourné vers la séduction de l'autre et le refus, voire l'incapacité, de s'éprendre⁵, modalité dont rend compte dans la *comedia* la dualité entre *enamorar*, rendre amoureux, et *querer*, aimer : « *tengo este mal vicio / De enamorar sin querer* »⁶. Plurielle, la séduction assume le mensonge⁷, relayée par l'hypocrisie d'un discours instrumentalisé qui se doit d'être efficace. Don Andrés, avec une arrogance toute donjuanesque, revendique dès lors une liberté faite de

³ Don Francisco de Rojas Zorrilla, *Comedias escogidas*, R. de Mesonero Romanos (éd.), Madrid, Rivadeneyra, B.A.E., 1861, p. 233b.

⁴ « *Aunque mejor vicio es este / Que tomar tabaco en humo* », v. 163-164.

⁵ « *A todas pienso que quiero / Y a ninguna tengo amor* », *op. cit.*, p. 233c.

⁶ *op. cit.*, p. 232c.

⁷ « *engañando aquí y allí* », *op. cit.*, p. 234a.

détachement⁸, alors que le discours des autres personnages tend à stigmatiser son attitude en recourant au lexique de la maladie, de la folie, *tema*, ou en optant, dans la veine du *Burlador* de Tirso de Molina, pour les mots de la supercherie, la *burla*⁹. Rojas Zorrilla a magistralement su communiquer la sensualité d'un désir démesuré et inépuisable, qui *se nourrit* de l'adversité, en voit son appétit aiguisé¹⁰. L'échange de paroles entre Don Andrés et son ami Don Juan Osorio rend compte de la personnalité donjuanesque du héros de *La traición* :

« Don Andrés

A una adoro

Don Juan

¡ Cosa nueva !

¿ Por qué ?

Don Andrés

Porque me han pedido

Por fuerza que no la quiera ;

Don Juan

Ese es apetito solo

Don Andrés

Y es también naturaleza. » *op. cit.*, p. 238a

Pourtant, cette caractéristique a été oubliée. Est-ce à dire que malgré une enveloppe de séducteur Don Andrés s'écarte des canons au point que le personnage invalide l'identification donjuanesque ?

1.2 Paradoxe des fissures, unification des motifs : le transgresseur d'espaces

Des fissures viennent perturber la lecture donjuanesque. Don Andrés se révèle être un Don Juan peu héroïque, mal disposé à risquer sa vie. À Mogenicón qui le met en garde contre les repréailles d'un rival, il répond par une boutade que se battre pour une femme est passé de mode¹¹. Mais Don Juan Tenorio et le Dom Juan de Molière, fuyant par les toits, ou pourchassés par des villageois, ont aussi recours à des fuites peu glorieuses. Face aussi à l'exemplaire Don García, les défauts de Don Andrés sautent à la vue. Mais de même que le prestige de la famille de Don Andrés l'emporte aux yeux du père de Leonor sur ses qualités humaines, on ne demande pas à Don Juan d'être parfait. Le destin de Don Juan

⁸ « *muy señor de mi albedrío / De las que me aman, me río, / Y de las que no, también* », *op. cit.*, p. 234a.

⁹ « *que eres grandísimo bobo / o muy grande socarrón* », *op. cit.*, p. 233c.

¹⁰ « *No hay salsa para mi amor / Como el mismo inconveniente.* », *op. cit.*, p. 235b, « *Los estorbos son pimienta / Del amor* », p.236b.

¹¹ « *Dos cosas hay olvidadas, / que son si saberlas quieres, / El reñir pour las mujeres / Y las calzas atacadas* », *op. cit.*, p. 234a.

Tenorio n'est pas celui, qui conduit vers le repentir, de Miguel de Mañara. Don Andrés demeure le Séducteur. On objectera que Leonor ne l'aime pas. Mais Isabella non plus n'aime pas Don Juan Tenorio. Pas même la trahison de son ami Don Juan Osorio ne saurait remettre en cause le destin donjuanesque de Don Andrés. Ses propres doutes vite surmontés, il légitime ses prétentions sur Léonor (il l'a vue le premier), argument que lui avait déjà servi Don García. Il s'agit donc plutôt de construire l'identification donjuanesque autour d'un concept rassemblant les motifs épars. La vérité de Don Juan se lit dans son essence de transgresseur des espaces physiques et métaphoriques.

Don Juan est celui qui franchit les murs et se joue des valeurs. Et c'est bien ainsi que s'affiche le personnage de Rojas Zorrilla. Qu'il lui faille grimper, ramper, escalader, poursuivre, ou fuir, comme le peint le moqueur Mogenicón, Don Andrés, lancé par son désir, est prêt à tout. Il est le passe-muraille. Et la caractéristique s'étend aux espaces plus symboliques. Dans une société hiérarchisée, Don Andrés se fait un devoir d'aimer toutes les femmes, comme aussi celui de ne pas respecter les liens qui peuvent unir deux amants (Doña Leonor à Don García), ni même, défiant la religion, ceux du mariage (Doña Leonor épouse Don Juan Osorio entre le premier et le deuxième acte). Trouvant son plaisir dans la variété, refusant de se laisser enfermer dans un rang social ou de considérer comme inaccessible l'objet d'un désir qui jamais ne le laisse en paix, le refus de la barrière pousse Don Andrés vers un destin donjuanesque. La profession de foi du début de la *comedia* le dit bien : « *solamente quiero / Donde quieren que no quiera*¹². » Ainsi donc, dans *La traición busca el castigo*, l'unification des motifs donjuanesques s'élabore autour de la figure du passeur d'obstacles, qui défie les divers types de murs édifiés par la société. Est-ce bien ce qu'en ont retenu ceux qui se sont penchés sur la *comedia* de Rojas Zorrilla ?

1.3 De la fissure à la faille, la leçon des adaptateurs¹³

Scarron utilise *La traición busca el castigo* dans le premier acte du *Jodelet duelliste*¹⁴, qui correspond aux premières scènes chez Don Andrés. Cette utilisation limitée s'expliquerait par la composition composite de la comédie¹⁵. Scarron sollicite une autre pièce de Rojas Zorrilla, *No hay amigo para amigo*, pour son intrigue secondaire, tandis que c'est à *No hay peor sordo* de Tirso de Molina qu'il emprunte l'intrigue principale. Or même en se limitant à un acte, et alors que la thématique donjuanesque se déploie d'entrée de jeu dans le premier tableau de *La traición*, l'écart entre la comédie et la *comedia*

¹² *Op. cit.*, p. 235b.

¹³ *La traición busca el castigo* a été utilisée par Scarron, le premier, et au siècle suivant par Lesage et Dancourt, puis par John Vanbrugh en Angleterre. Nous ne retenons ici que les adaptations de Scarron et Lesage. *La Trahison punie* de Dancourt (créée en novembre 1707, imprimée en 1708) s'inscrit en effet dans un contexte de rivalité d'auteurs : partant de la traduction de Lesage publiée en 1700, elle s'éloigne nettement du ton de la *comedia*. C'est aussi la pièce de Lesage qui sert de modèle à *The False Friend* de Vanbrugh (1702).

¹⁴ Créée en 1645, la comédie paraît en 1647 chez Toussaint Quinet sous le titre *Les Trois Dorothees ou Le Jodelet souffleté*. Remaniée, elle est publiée de nouveau en 1652 sous son titre actuel.

¹⁵ « Scarron dut obligatoirement s'éloigner de son modèle au cours de son premier acte, étant donné la nécessité d'y greffer une intrigue empruntée à une autre pièce », Jonathan Carson, *Paul Scarron, Le Jodelet duelliste*, édition critique, Droz, 2000, p. 14.

peut se mesurer à l'aune du personnage de Dom Sanche. Vil, corruptible, méprisable, il est très éloigné de Don Félix. L'écart est plus criant encore si on compare le personnage avec le commandeur des canons donjuanesques, dont Dom Sanche, soumis à une anamorphose avilissante, n'est qu'une caricature dégradante. Scarron, qui retient pourtant avec Don Félix (« Don Andrés ») le caractère du séducteur cynique, tourne le dos à la problématique donjuanesque. La *comedia* se voit appliquer une lecture déformée, motivée par un impératif esthétique, réorganiser la pièce composite autour de l'acteur vedette Jodelet, la pousser vers le comique outré, le burlesque, registre de prédilection du comédien et de l'auteur. La grandeur donjuanesque est ainsi forcée de s'incliner devant la nécessité farcesque, plus à même de garantir à Scarron un succès immédiat. Le titre de la pièce, stratégique, acte la prise de distance avec la thématique donjuanesque.

Lesage pour sa part suit assez fidèlement la trame de *La traición* dans *Le Traître puni*¹⁶, traduction destinée à faire connaître aux auteurs français les qualités d'intrigue des pièces espagnoles. Le titre, qui rappelle l'original, ne disqualifie pas d'emblée la thématique donjuanesque, comme c'était le cas pour la pièce de Scarron. En écrivant après Molière, et Thomas Corneille, dont la version en vers est longtemps restée plus célèbre encore, Lesage ne pouvait pas être insensible à la coloration donjuanesque de *La traición*, qu'il ne cherche pas à estomper dans les premières scènes. Mais il ne lui fait pas un sort, ce qui est déjà révélateur. De façon plus significative encore, la lecture du *Traître puni* montre que la scène entre Doña Leonor et la servante Inés, au début du second acte, ne figure pas dans la « traduction ». En renonçant au récit de la nuit de noces de Leonor, et donc à son mariage, Lesage prend ses distances d'avec le modèle donjuanesque, dont il a sans doute perçu les limites. Nous y reviendrons.

En fin de compte, ni Scarron ni Lesage n'ont cherché à explorer la thématique. Si l'attitude des adaptateurs est déterminée par des motifs différents, si chacun use de modalités propres, les adaptations sanctionnent par le désintéret l'échec de la problématique donjuanesque. Don Andrés se heurte finalement à de trop puissants murs.

2 Soumission à l'ordre des hommes et enfermement féminin

2.1 Formes de l'enfermement féminin

Doña Leonor diffère des figures féminines que l'on associe à Don Juan. Son drame n'est pas d'être séduite ou abandonnée, comme le sont les proies du séducteur, filles de pêcheur (comme Tisbea) ou *damas principales* (comme Isabella ou Elvire). Il est de subir un destin informé par l'enfermement,

¹⁶ *Le Theatre espagnol ou les meilleures comedies des plus fameux auteurs espagnols. Traduites en françois*, Paris, J. Moreau, 1700. Concernant *Le Traître puni*, nous renvoyons à notre thèse, *Le théâtre espagnol de Lesage*, sous la direction du Professeur P. Brunel, Paris-Sorbonne Paris IV, 2009, en particulier les pages 47-82.

lecture proposée par le théâtre du sort réservé aux femmes dans la société. Doña Leonor est ainsi gardée par les grilles de la demeure de Don Félix¹⁷ qui ont une double fonction puisque, tout en l'empêchant de voir Don García elles la protègent de Don Andrés. Don Félix, jalouse sentinelle, fait clairement de l'enfermement de Leonor un enjeu familial, « *yo que de mi honor soy / Vigilante centinela* ». Doña Leonor est ainsi associée aux espaces clos, qu'elle se trouve dans ses appartements, dans ceux de Doña Juana, ou qu'elle se déplace en voiture, espace de nouveau fermé, auquel fait allusion Don García. Cet «enfermement» de Doña Leonor illustre la soumission du destin de la jeune femme aux décisions des hommes, idée que véhicule très largement la *comedia*, comme construction esthétique mais aussi comme reflet de la société.

Doña Leonor est d'abord soumise à la volonté de son père, qui lui impose son mariage comme le choix de son époux. Ce promis, elle le désigne comme son ennemi, « *mi enemigo* » (p. 239b). Et si elle s'affranchit de la tutelle de son père, c'est pour passer sous l'autorité de Don Juan Osorio, devenu son mari. On ne trouve pas dans la *comedia* de figure féminine libre. Doña Juana, la seconde *dama* de la *comedia*, amie de Leonor, est soumise à l'autorité de son frère Don García. La plus libre serait peut-être Inés, la servante de Leonor. C'est dire que le théâtre enferme la femme dans une relation de dépendance, que le langage souligne : fille de..., femme de..., ou sœur de..., elle n'existe que par le complément de nom masculin qui lui est associé. Le discours lui-même rend compte de la privation de liberté.

Doña Leonor apparaît surtout comme l'objet du discours des hommes. Sans y assister, elle est présente dans les scènes qui se déroulent chez Don Andrés. Don García, le prétendant de Doña Leonor, demande des comptes à Don Andrés et le menace s'il ne renonce pas à son comportement déplacé ; Don Félix intime à Don Andrés de rendre légitimes ses prétentions sur sa fille en l'épousant. Enfin, Don Andrés reçoit son ami Don Juan et tous deux s'entretiennent de la promesse de l'un puis de l'objet convoité par l'autre, en ignorant qu'il s'agit d'une même personne. Car l'objet dont il est question dans toutes ces scènes est bien Leonor, mais toujours en tant qu'objet, dont le destin est débattu sans qu'elle soit invitée à y prendre part. Doña Leonor, sous la forme d'un pronom, est réduite à être la troisième personne grammaticale, l'absente par définition. Objet du discours des hommes, c'est aussi à son adresse que sont activés les divers types de discours rhétoriques qu'abrite la *Comedia*.

Leonor est associée à un savant arsenal rhétorique, complexe et codifié, qui s'appuie sur les métaphores conventionnelles relevant du code courtois de l'*amatoria*, et se déchaîne lorsqu'on s'adresse à elle. Elle reste donc objet, essentiellement rhétorique cette fois, prétexte à enclencher la mécanique du langage. Ainsi, le recours aux tropes et figures, « limité » à la métaphore filée de la beauté servant de

¹⁷ Don Félix à Don Andrés : « *Habrá seis meses que espía / De mi casa y de mis rejas / Andáis mirando por dónde / se puede entrar esta fuerza* », *op. cit.*, p. 235c.

boussole aux cœurs voguant en mer d'amour¹⁸ dans l'échange entre Don Félix et Don Andrés, se prête à des développements singulièrement longs lorsque les prétendants se trouvent en présence de Leonor.

« Don García

Quien a vuestro cielo

Aun más que amante rendido

Sin ceremonia dedica

Toda un alma en sacrificio

El que a ver su vida y muerte

Quiere parecer más fino,

Que en morir de aquel dolor,

En vivir de aqueste alivio ;

Una mariposa es,

Que por suerte o por instinto

Viene a recobrar tu llama

Parasismo a parasismo.

El que quiere descontar

Con ver tu rostro divino,

Entes de razón que al alma

Como verdaderos finjo. » (op. cit., p. 239b)

« Don Juan

A vuestra gran hermosura,

A vuestros ojos divinos,

Que de los yerros de amor

Son imanes atractivos,

Por milagro o por deidad

Un amor os sacrífico,

Si con audacias de joven

Con los temores de niño,

Hermosísima Leonor,

Objeto no merecido,

Para pintado imposible

*Y posible para visto » (op. cit., p. 240a-
b)*

La rhétorique se déploie alors dans toutes ses figures, dans une danse conceptiste savamment orchestrée et maîtrisée, l'éloquence de Don García¹⁹ ou de Don Juan Osorio²⁰ reléguant dans l'ombre la présence de Doña Leonor. Prétexte au discours courtois que lui servent uniformément les galants, la femme est aussi l'objet d'autres discours qui l'enferment dans un rôle passif. C'est le cas des discours de convention et des jugements à l'emporte-pièce qui puisent leurs racines dans la satire populaire et empruntent la voix du *gracioso*. Le piquant éloge aux femmes disgracieuses du deuxième acte de *La traición*²¹ doit ainsi être mis en parallèle avec l'aparté du troisième acte, où Moticón, armé de son solide bon sens pratique, dénonce les expressions éculées qui ont trait à l'amour. Si les modalités, idéalisation courtoise pour les galants, dégradation satirique pour le *gracioso*, diffèrent, la perspective selon laquelle

¹⁸ « *su belleza / Es norte a los corazones / Que en el mar de amor navegan* », *op. cit.*, p. 235c.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 239b.

²⁰ *Op. cit.*, p. 240ab.

²¹ *Op. cit.*, p. 242c-243b.

la femme est envisagée demeure : elle sert finalement de prétexte à des discours autonomes, dont elle est prisonnière.

Un sort doit être fait à la métaphore de la place forte, récurrente dans la pièce. Si le motif de l'enfermement traverse *La traición*, il emprunte avec prédilection cette image. Doña Leonor se compare elle-même devant Don Juan à un rempart inaccessible²². Mais surtout, lorsque Don Juan confie sa nouvelle épouse à son rival, il assigne pour fonction à Don Andrés de défendre la citadelle assiégée par Don García²³. On retrouve dans la même scène l'idée de clôture et d'espace à transgresser, récupérée par Don Andrés, et cette fois pour une exploitation satirique, celle des lieux communs, avec la référence à La Rochelle, plus facile à prendre au roi de France qu'il l'est de défendre une belle femme. Par une ironie du sort, sur la demande de Don Juan, Don Andrés devient ainsi Argus légitime²⁴, cela même que lui reprochait Don García²⁵.

2.2 Victimes consentantes et mélancoliques *damas*

Pourtant, l'enfermement ne semble pas remis en question par les personnages féminins. Il semble presque recherché, comme s'il existait une aspiration à la clôture. Refuge, garant de sécurité, elle permet autant de protéger que de *se protéger de*. Pour Leonor, il s'agit de protéger ses amours avec Don García, et de se protéger des importunités de Don Andrés. C'est ainsi que l'arrivée de Doña Juana donne lieu à une vérification minutieuse de toutes les ouvertures :

« Doña Leonor

¿ No has cerrado ya la puerta ?

Inés

Sí

Doña Leonor

Pues cierra esa ventana

Inés

Ya la ventana he cerrado²⁶. »

²² « *Ya que rendir no pudo esta muralla* » (*op. cit.*, p. 251b).

²³ La métaphore y est filée sur une trentaine de vers, comme ici : « *Don García de Torrellas / la llegó un tiempo a asaltar / Escalando de sus muros / La altiva capacid* », *op. cit.*, p. 244a.

²⁴ « *hecho Argos de vuestro honor / La he de servir y guardar* », *op. cit.*, p. 244c.

²⁵ « *Argos hecho de su calle, / Sois lince de sus balcones* », p. 234c.

²⁶ *Op. cit.*, p. 238b.

Plus loin, Doña Leonor montrera la même préoccupation, cette fois pour protéger son amant : « *Inés, cuida desas puertas*²⁷. »

Car l'intrusion est perçue comme un danger. Toute entrée d'un élément masculin dans l'espace fermé, celui de la femme, doit être justifiée. Une fois rejeté l'offre de Don Félix, Don Andrés ne peut pénétrer que par effraction dans les appartements de Doña Leonor. Même l'intrusion du Don Félix dans les appartements de sa fille est source de trouble, comme à la fin du premier acte, où Doña Leonor donne finalement l'ordre d'ouvrir les portes. Mais celui qui a transgressé un espace qui lui était refusé peut aussi se trouver pris au piège. C'est ainsi que Don Andrés se trouve enfermé dans la maison plongée dans l'obscurité de Don Félix. L'enfermement de Leonor se retourne contre le séducteur. Et Doña Leonor semble accepter son sort, adhérer même au destin qu'on lui impose.

Entre l'amour et le devoir, le désir et l'obéissance paternelle ou le respect de son mari, Doña Leonor ne balance pas. Dès le premier acte, le choix est fait, comme elle s'en explique auprès de Doña Juana ; même si elle est touchée par la constance de Don García, l'obéissance (à son père) l'emportera sur ses propres sentiments²⁸. Cette résolution, Doña Leonor va vite la mettre en application avec l'arrivée de Don García. Le contraste entre le discours codifié du *galán* et la réaction de la *dama*, qui use de cinglants rappels à l'ordre, est saisissant. Qu'est-ce donc qui motive une telle violence verbale ? Le fait que Don García se rend ici coupable de violation de l'espace²⁹. Pesé à l'aune de l'honneur et de la *honra*, sa représentation sociale, l'amant ne fait soudain plus le poids, n'est plus qu'un amoureux aux yeux de Doña Leonor. Au « *reprimo* » qu'elle assume, correspond le « *Moderad* », *modérez-vous*, qu'elle intime à Don García. Trompée dans ses attentes par son père qui refuse de la marier à Don García, Doña Leonor prend acte du destin qui la lie à Don Juan Osorio et s'y soumet : « *No replico* » (p. 240a). Le désir s'efface dans *La traición*. Les amants renoncent à leurs amours, Doña Leonor prie Don García de l'oublier tandis qu'elle s'efforcera de son côté d'aimer Don Juan. La jeune femme fait sien le destin auquel elle est soumise. Ce faisant, elle devient maîtresse de ses passions ; en acceptant une fois mariée de renoncer à son amour pour Don García, Doña Leonor nie son propre désir. Elle renonce à la transgression, comme aussi à l'idée que la femme peut désirer. Or cette pensée contribue au dynamisme de l'exploitation donjuanesque, que la femme ait un amant, que son désir soit tourné vers le séducteur qu'est Don Juan, ou dirigé vers un autre que Don Juan va devoir supplanter. C'est sans doute ce qui fait que les dames qui hantent *La traición busca el castigo* paraissent si mélancoliques.

Prisonnières de la société, enfermées par les hommes —père, mari ou frère—, les femmes sont leurs otages, même si elles se révèlent être des victimes consentantes, qui ne rejettent pas les valeurs de la société et choisissent plutôt de s'y soumettre. Mais le destin subi de Leonor, s'il est accepté, l'est sans

²⁷ *Op. cit.*, p. 239b.

²⁸ « *Este repetido ardor / Que logre tu hermano espero, / Mas como ha de ser primero / Mi obediencia que mi amor, / Temo que...* » (*idem*).

²⁹ « *¿ Qué violencia o que destino / Os embaraza arrojado / Y os precipita remiso ? / Dentro en mi casa os entráis, / Anteponiendo atrevido / Todo un deseo tan vuestro / A todo un honor tan mío* » (*idem*).

joie. Avec l'annonce de son mariage à la fin du premier acte, le renoncement au désir conduit de nouveau au désenchantement, comme lorsque, après chaque lapsus de Doña Leonor, les doutes n'épargnent aucun des personnages. L'enfermement féminin que met en scène la *comedia* les pousse insensiblement vers une amère mélancolie, qui gagne en premier lieu les femmes :

« *Doña Leonor*

Parece que triste estás

Doña Juana

Y tú estás triste también

Doña Leonor

Dime tu mal, doña Juana

Doña Juana

Dime tu pena, Leonor »

Et ce mal, qui les prive du plaisir de jouir de la vie, les hommes en sont clairement désignés comme les cruels responsables, accusation vers laquelle tendent les plaintes échangées par Doña Leonor et Doña Juana dans un touchant duo lyrique

« *Doña Leonor*

Yo vivo sin albedrío

Doña Juana

Y mi daño es inmortal

Doña Leonor

Mi padre causa mi mal

Doña Juana

Y mi hermano causa el mío³⁰. »

Privées de choix parce que fille d'un père et sœur d'un frère également jaloux de leur honneur, Doña Leonor et Doña Juana sont contraintes de se plier aux diktats masculins qui se jouent de leurs désirs (« *contra mi voluntad* », « *no me deja querer* ») et décident de leur destin (« *me pretende dar estado* », « *y mi daño es inmortal* »). Or ce sentiment diffus de mélancolie est difficilement compatible avec la vitalité d'une sensualité conquérante, celle-là même que suppose le mythe donjuanesque. En s'enlisant dans la mélancolie à laquelle l'enfermement conduit les personnages féminins, la *comedia* donjuanesque devient une *comedia* de l'obscurité, propre à abriter les désirs frustrés.

³⁰ *Op. cit.*, p. 238c.

3 Enfermement et désirs frustrés : de la *comedia donjuanesque* à la *comedia* de l'obscurité

3.1 Mariage et viol, la vérité des rapports entre les sexes

Les rapports entre les hommes et les femmes sont condamnés à l'insatisfaction, signant l'échec de la problématique donjuanesque. Cette lecture désenchantée des échanges entre les sexes se lit dans le lien étroit qui associe le mariage et le viol. Au tout de l'acte II, Doña Leonor, tôt levée, va faire le triste récit de sa nuit de noces à Inés, le résumant à une formule éloquente, « *No he tenido / Tan larga noche en mi vida* ». Le motif de l'enfermement, décliné sous diverses formes, est celui retenu par le dramaturge pour rendre compte d'une nuit vécue comme la plus longue entre toutes. La chambre nuptiale, entre les murs de laquelle s'est joué le sort de Doña Leonor, est présentée comme une prison :

« Doña Leonor

Ya sabes que estoy casada

Inés

Y anoche yo misma fui

La que dentro dese cuarto

Encerró a don Juan y a ti³¹. »

Pour informer le spectateur du mariage, l'ellipse suffisait. Mais Rojas Zorrilla déroule sur près de cent trente vers le récit du combat livré par Doña Leonor contre son époux. Le lit est un refuge dont la jeune mariée refuse d'abord l'entrée, « *El lecho solicitaba / Y en aquel no le admití* », avant que son mari n'accède à son corps, jardin fermé dont Don Juan Osorio, cédant à la colère, brise la clôture³². Les métaphores sont éloquentes, comme l'est aussi le lexique de la violence, qui rend compte de la véritable bataille rangée dans laquelle s'affrontent l'homme et la femme, sans qu'elle ait la moindre chance de l'emporter. Face à la force de Don Juan Osorio, Doña Leonor ne dispose que de faibles armes, usant de ses pleurs pour attendrir le jeune homme

« Llegóse tierno mi esposo,

Porque me vio derretir

De dos venas de mis ojos

Uno y otro Potosí, »

³¹ *Op. cit.*, p. 241b.

³² « *Con amor así indignado, / Con iras mi esposo así, / Por esta flor de mi honor / Rompió el cerrado jardín.* », *op. cit.*, p. 241b.

ou de ruse

*« lo que era aborrecimiento
Por recato le vendí. »*

Contrainte à se rendre à son époux, elle le fait dans la souffrance, en versant son sang après ses larmes

*« Ya en la campaña del lecho
Con lágrimas advertí
Que esta fuerza de diamantes
Se averiguaba rubis. »*

Or, à la plainte de sa maîtresse, Inés répond par une autre formule, aussi désabusée que lapidaire, *« Todas las noches son largas / Para todos los casados »*, qui inclut les hommes dans le cercle de l'insatisfaction. Qu'en est-il donc du plaisir masculin ? Par-delà la métaphore, Doña Leonor décrit un plaisir trop bref, voué à la frustration³³. Jaloux, Don Juan, sitôt arrivé à ses fins, veut lire dans les pleurs de sa femme le souvenir de ses amours perdues. Or le déplaisir masculin est source d'inquiétude pour la femme. En se demandant s'il a des soupçons sur son honneur, Doña Leonor est amenée à se poser la question du plaisir de son partenaire, en termes d'échec :

*« Y púseme a discurrir
Si en las luces de mi fama
Ha puesto sospecha vil
O le parecí tan mal
Como él me pareció a mí³⁴. »*

L'insatisfaction est l'ultime prison des couples tandis que l'acte sexuel, triste certificat de virilité³⁵, est réduit au statut d'obligation, chacun restant enfermé dans son corps. Il n'y a pas de communion des corps, et encore moins d'union des âmes. La nuit de noces de Doña Leonor est assimilée à un viol légal, le désir de la femme encore nié. Enfermée dans un corps qui ne lui appartient pas, elle est la victime du désir d'un partenaire qui force sa résistance, ou elle doit vaincre son propre désir. Le désir heureux ne pourrait être favorisé que par une fortune bienveillante. Mais c'est beaucoup s'en remettre à elle, Don García et Doña

³³ *« Cuando miro que don Juan / No sé como lo sentí, / Deste olmo solicitado / Se desenlazaba vid », op. cit., p. 241b-c.*

³⁴ *Op. cit., p. 241c.*

³⁵ *« Si a la obligación de esposo / quisiste solo acudir, / Porque el examen del lecho / Os pondere varonil » (op. cit., p. 241c).*

Leonor en font la cruelle expérience lorsqu'un quiproquo leur fait prendre le mariage annoncé par Don Félix comme le leur. Il faut bien qu'il y ait de la frustration pour fournir de la matière à la *comedia*.

Pourtant, le récit de la nuit de noces Leonor dérange. Il est remarquable dans le théâtre espagnol. Lesage le censure dans sa traduction. Peut-être pourrait-on voir dans ce récit, qui ose dénoncer sur la scène la vérité cachée des sombres alcôves, une modalité subtile du « féminisme » de Rojas Zorrilla. Comme aussi dans le refus très net du dramaturge d'opposer à la soumission de la femme un désir masculin gonflé d'autosatisfaction.

3.2 Errances du désir masculin

Car si le désir féminin est nié par la société, le désir masculin, qui oscille entre frustration et violence, n'est pas mieux traité dans *La traición busca el castigo*. Don García est probablement la figure qui illustre le mieux dans la *comedia* la frustration du désir. C'est pourtant, paradoxalement, le personnage qui pouvait être le plus confiant, assuré qu'il est de l'amour réciproque qui l'unit à Doña Leonor. C'est sur cette assurance qu'il peut défier Don Andrés quand commence la pièce :

« *Leonor estima mis penas,
Yo idolatro sus dos soles,
Reprimirme es imposible,
Yo soy amante y soy noble*³⁶. »

Pourtant, l'ironie du sort (du dramaturge) veut que l'histoire de Don García soit justement celle de la répression des pulsions. Par le « *Moderad* », Doña Leonor, castratrice, coupe son amant dans ses élans en le privant de parole, instrument essentiel d'existence sur la scène, et lui ordonne aussi de suivre son exemple, elle qui *réprime* justement ses désirs. La reprise du verbe « *reprimir* » concourt à l'effet cynique. En fin de compte, en se déroband à ses vœux, Doña Leonor impose à Don García de retourner vers lui son impétuosité. Si elle ne peut l'empêcher de désirer, elle le condamne sans appel à un plaisir solitaire. En lançant la machine théâtrale, le dramaturge fait de la violence l'unique modalité de réalisation du désir. Alors même que le sort, incarné par Don Félix, devait lui être favorable, Don Juan Osorio lui-même en fait les frais. La conquête a lieu, mais elle s'accompagne, une fois le premier instant de bonheur passé, de souffrance. La lucidité ruine toute forme d'autosatisfaction virile dans laquelle le personnage aurait pu se réfugier. Et que dire de la principale figure masculine de la *comedia*, du donjuanesque Don Andrés ? Quand elle n'est pas légitimée par le mariage, comme c'est le cas pour Don

³⁶ *Op. cit.*, p. 235a.

Juan Osorio, la violence est condamnée par la société qui lui impose plusieurs types de barrières qui sont autant de garde-fous. Mais tout cela en pure perte. Le désir n'a en effet cessé de chercher à s'assouvir. Illégitime et dès lors marginal, hors-la-loi, il est contraint de se cacher. Don Andrés devient ainsi violeur en puissance, signe de décadence donjuanesque. Car si Don Juan peut avoir recours au viol, Don Juan ne saurait n'être qu'un violeur. En empêchant la réalisation du forfait de Don Andrés, l'enfermement est donc aussi ce qui le sauve *in extremis* d'un destin sordide, celui de violeur avéré.

3.3 La *comedia* du renoncement et de l'obscurité

La *comedia* qui s'ouvrait sur la proclamation ingénue d'un désir rayonnant, conquérant, qu'il s'agisse de celui de Don García, de Don Andrés, ou du confiant Don Juan Osorio, s'achève dans la nuit des désirs inavoués et inavouables. Face aux promesses donjuanesques, les obscurs désirs se font désirs d'obscurité. Les tendres amours de Don García et Leonor étaient déjà des amours cachées. Le déroulement de la pièce les conduit à emprunter des chemins détournés pour se dire, ceux des lapsus de Doña Leonor, avant de se plier devant la morale, de se fondre dans le renoncement. Doña Leonor mariée est désormais inaccessible. Son sort se noue pour l'éternité dans la triste nuit de ses noces, dont le récit lui-même, livré en confidence, se fait au point du jour, dans les dernières ombres de la nuit. La demeure de Don Félix prend des allures d'obscur maison enchantée, animée par les chassés-croisés nocturnes de personnages mus par leurs désirs, qu'ils cherchent désespérément à les réprimer ou à les assouvir, et qui se frôlent sans se reconnaître, et dont quelques bougies dessinent à l'occasion les ombres. Comme l'a très bien démontré Felipe B. Pedraza Jiménez³⁷, tout est fait pour que le spectateur, qui assistait au spectacle au cœur de l'après-midi, se représente au mieux cette atmosphère nocturne ; de là la multiplication des indications, des claires allusions des personnages aux jeux d'ombres et de lumière³⁸ aux plus subtiles suggestions de l'absence de clarté par le lexique des autres sens, et en particulier l'ouïe³⁹, pour compenser celui de la vue. *La traición busca el castigo* est une comédie de l'obscurité. Plusieurs parmi les scènes les plus importantes se déroulent dans l'obscurité, qui joue une vraie fonction dramatique en couvrant jusqu'au bout la vérité : dans les appartements de son épouse, Don Juan Osorio ne sait qui l'a trahi, de son ami Don Andrés ou de Don García, comme il ignore qui il a tué avant qu'on n'apporte de la lumière pour terminer la pièce. Grâce à l'obscurité, la trahison de Don Andrés est mise en avant et accentuée, au détriment d'autres traits. En Don Andrés, le traître l'emporte finalement sur Don Juan. Il n'est qu'une ombre à côté de la solaire Leonor, contraste souligné dans le premier tableau de la pièce par Don García :

³⁷ Felipe. B. Pedraza Jiménez, *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Publications de l'Université de Castilla-La-Mancha, collection Corral de comedias, 2007, p. 178.

³⁸ « *La luz mato* » signale Don Andrés (*ed. cit.*, p. 246b), « *toda la casa está a oscuras ; / Entrar quiero a ver si en ella / Ha dejado alguna luz* » précise pour sa part Don García (*op. cit.*, 254a), en insistant de nouveau plus loin « *Por ver si encuentro la luz* » (*idem*, p. 254b).

³⁹ « *Hacia aquí suena / De don García la voz* » ; « *O hacia aquí escuché la voz / De don García* », « *Porque he sentido pisadas* » (*op. cit.*, p. 254b).

« *sois la sombra de su luz* » (p. 234c). N'ayant pas réussi à vaincre les murs qui protégeaient Leonor, il ne reste qu'un don juan tombé en disgrâce, condamné à l'obscurité. Lucide, comme les autres personnages de la pièce, Don Andrés fait le morne constat de sa déchéance :

« *La luz mato, pruebo a entrar ;
Pero con matarla atento
De un honor y de un amigo
Ladrón y traidor me vuelvo,
Porque el hurto y la traición
procuran la sombra luego*⁴⁰. »

En glosant le titre de la pièce, il associe trahison et ombre, comme le fera aussi Doña Leonor, « *Y como la traición busca la sombra* » (p. 251a). La *comedia* est devenue l'histoire d'un traître, passé à côté de son destin donjuanesque.

L'enfermement dans les rapports entre les hommes et les femmes informe la structure de la pièce. Condition historique à l'épanouissement du héros séducteur, il doit être savamment dosé, assurer une étanchéité relative afin de permettre la subversion. Or, dans *La traición busca el castigo*, la clôture domine. La femme en est la première victime, enfermée dans l'espace, confinée à ses appartements, mais aussi prisonnière d'un rôle social qui la soumet à l'homme en tant que fille, sœur, ou épouse. Réduite aussi à n'être qu'un objet dans les propos masculins ou les discours de convention, elle ne remet pas en question ce destin contraint, sacrifiant son propre désir aux impératifs qu'il lui impose. La *dama* promène ainsi sa mélancolie dans la *comedia*, exigeant de son galant le même renoncement. Légitime dans les liens du mariage, ou condamnée en dehors, la violence est la seule issue offerte au désir, vouant aussi les personnages masculins à la frustration. Le séducteur Don Andrés, qui reconnaît cette norme érigée en vérité des comportements sociaux, l'a intériorisée au point de lui sacrifier sa superbe. La structure fermée de la pièce reproduirait ainsi celle de la société, la clôture s'imposant au désir en séparant les sexes et en mettant en échec le défi donjuanesque. Don Andrés n'est plus qu'un traître dont l'obscurité abrite les méfaits. Son échec se lit dans sa condamnation sur scène à une mort privée de transcendance. Il est passé à côté de son destin donjuanesque pour n'être qu'un don juan. La *comedia* scellerait une double défaite : celle, historique et sociale, de la femme, prisonnière des rôles et fonctions auxquels la cantonne une société régie par les hommes, celle aussi d'un héros dont le destin donjuanesque se voit aliéné, sans que la postérité s'y trompe. *La traición busca el castigo*, avec son étrange Don Andrés, reste donc aujourd'hui

⁴⁰ *ed. cit.*, p. 246b.

encore une pièce surprenante, hybride, qui reflète les valeurs de son époque et les contradictions de son créateur, les unes comme l'autre étant éclairées par le concept même d'obscurité.

Sylvie de Maussion-Thuret

Université Paul-Valéry (Montpellier III)

Bibliographie

Arellano Ignacio, <i>Historia del teatro español del siglo XVII</i> , Madrid, Cátedra, 1995, 765 p.
Arellano, Ignacio, <i>Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro</i> , Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1999, 349 p.
Arellano, Ignacio, <i>El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro</i> , Madrid, Biblioteca Nueva, 2011, 331 p.
Brunel Pierre (dir.), <i>Dictionnaire de Don Juan</i> , Paris, Robert Laffont, collection Bouquins, 1999, 1025 p.
Carson Jonathan, <i>Paul Scarron, Le Jodelet duelliste</i> , édition critique, Paris, Droz, 2000, 205 p.
Cioranescu Alexandre, <i>Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français</i> , Genève, Droz, 1983, 611 p.
Couderc Christophe, « <i>La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII : transformación de un género</i> », dans Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R. (ed.), <i>La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico de Almagro</i> , Cuenca, Université de Castilla-La Mancha, collection Corral de comedias, n° 8, 1998, p. 269-283.
Dancourt (Florent Carton dit), <i>La Trahison punie</i> , Comedie. Paris, Pierre Ribou, 1708, 123 p.
Dumas Catherine, <i>Du Gracioso au valet comique. Contribution à la comparaison de deux dramaturgies (1610-1660)</i> , Paris, Champion, 2004, 437 p.
Dumoulié Camille, <i>Don Juan ou l'héroïsme du désir</i> , Paris, PUF, Collection Écriture, 1993, 239 p.
González Cañal Rafael, « <i>Recursos espaciales del enredo en Rojas Zorrilla</i> », dans Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Gómez Rubio G. (ed.), <i>Espacio, tiempo y género en la comedia española, Actas de las II Jornadas de teatro clásico de Toledo</i> , Cuenca, Université de Castilla-La Mancha, collection Corral de comedias, n° 17, 2005, p. 171-191.
Julio María Teresa, <i>La recepción dramática. Aplicación al teatro de Rojas Zorrilla</i> , Kassel, Reichenberger, 1996, 510 p.
Julio María Teresa, « <i>Para acabar con el feminismo de Rojas. Una vision crítica a la crítica</i> », dans Pedraza Jiménez F. B., González Cañal R., Marcello E. (ed.), <i>Rojas Zorrilla en su IV Centenario, Actas del Congreso Internacional de Toledo</i> , 4-7/10/2007, Cuenca, Universidad de Castilla-La-Mancha, collection Corral de comedias, 2008, p. 311-326.
Lesage Alain-René, <i>Le Theatre espagnol ou les meilleures comedies des plus fameux auteurs espagnols. Traduites en François</i> , Paris, Jean Moreau, 1700, 368 p.
Lesage Alain-René, <i>Recueil des Pieces mises au Theatre François</i> , tome I, Paris, Jacques Barois Fils, 1739, 420 p.
Losada-Goya José Manuel, <i>Bibliography of the Myth of Don Juan in Literary History</i> , Lewinston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellan Press, 1997, 216 p.
Mac Curdy Raymond, <i>Francisco de Rojas Zorrilla</i> , New York, Twayne Pub, 1970.
Maussion de Favières-Thuret Sylvie (de), « <i>Le théâtre espagnol de Lesage</i> », thèse de doctorat sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Paris-Sorbonne Paris IV, 2009, 814 p.

Molho Maurice, <i>Mythologiques</i> , Paris, José Corti, 1995, 317 p.
Pedraza Jiménez Felipe B., <i>Estudios sobre Rojas Zorrilla</i> , Cuenca, Université de Castilla-La Mancha, collection Corral de comedias, n° 21, 2007, 351 p.
Pedraza Jiménez Felipe B., González Cañal Rafael, Marcello Elena (ed.), <i>Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de teatro clásico de Almagro</i> , Cuenca, Universidad de Castilla-La-Mancha, collection Corral de comedias, n° 10, 2000, 421 p.
Pedraza Jiménez Felipe B., González Cañal Rafael (ed.) <i>El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico de Almagro</i> Cuenca, Université de Castilla-La Mancha, collection Corral de comedias, n° 9, 1999, 294 p.
Rojas Zorrilla Francisco de, <i>Comedias escogidas</i> , R. de Mesonero Romandos (éd.), Madrid, Rivadeneyra, B.A.E., 1861.
Rousset Jean, <i>Le Mythe de Don Juan</i> , Paris, Librairie Armand Colin, 1978, 256 p.
Scarron Paul, <i>Les Trois Dorothées ou Le Jodelet souffleté</i> , Paris, T. Quinet, 1648, 132 p.
Sullivan Henry Wells, Galoppe Raúl, Stoutz Mahlon L. (ed.), <i>La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII</i> , London, Tamesis, 1999, 193 p.
Thuret Sylvie, « Le théâtre espagnol de Lesage : la <i>Comedia</i> comme jardin cultivé en secret », dans C. Couderc (dir.), <i>Le Théâtre espagnol du Siècle d'Or en France (XVII^e-XX^e siècle). De la traduction au transfert culturel</i> , Presses Universitaires de Paris Ouest, Collection Littérature et poétique comparées, 2012, p. 145-164.