

Codes amoureux et criminalité dans les *Desengaños amorosos* de María de Zayas : plaidoyer pour une norme matrimoniale ?

Résumés

Le second livre de nouvelles de María de Zayas (*Desengaños amorosos*, publié en 1647) nous intéresse pour le discours qu'il offre, au fil des traitements violents et sanglants auxquels les femmes sont soumises par leurs conjoints. Outre l'aspect spectaculaire qui relève d'une dimension de l'esthétique baroque, sont évoquées les structures sociales de repli ou de solidarité et, par ce biais, la mise en relation avec le discours juridique contemporain sur le traitement conjugal et le droit du mari nous a paru possible. Il autorise, à notre avis, une interprétation du texte de Zayas qui sort de la ligne strictement féministe que certains lui prêtent aussi bien que d'une lecture clairement religieuse menée par d'autres. María de Zayas pourrait fort bien suggérer à travers le discours sur les abus que l'état matrimonial doit être réformé de sorte à garantir protection et solidarité aux époux, et en particulier à la femme.

In María de Zayas's second book of short stories, *Desengaños amorosos*, published in 1647, men submit their wives to violent and bloody treatments. The spectacular dimension is part of the book's baroque aesthetics. At the same time, the social structures of confinement or solidarity that are found in the text can also be related to the contemporary judicial discourse on conjugal relations and the rights of husbands. Zayas's work can thus be interpreted under a different perspective from the strictly feminist or clearly religious one. I would like to contend that María de Zayas is advocating, through the abuses described in her book, a reform of the matrimonial state so that rights are guaranteed to spouses, wives particularly, who would then be protected and helped within a legal framework.

Mots-clés : Femme, Zayas, droit conjugal

Keywords: women, Zayas, rights of spouses

L'amour est le sujet exclusif des deux livres de nouvelles de María de Zayas¹ ; cependant, au-delà du traitement romanesque des péripéties, l'auteure s'intéresse essentiellement à la redéfinition intersubjective et sociale des femmes par rapport aux hommes qui se joue au cœur de la relation amoureuse. Celle-ci est comprise le plus souvent comme union matrimoniale. Or elle est réglée par les hommes ; en tant que catégorie dominante et dominatrice de la société, ils régissent les structures sociales (travail, loisirs, culture, les savoirs et leur transmission) suivant des critères dérivés d'une conception réductrice de la femme forgée dans la culture judéo-chrétienne, en particulier. La perpétuation de cette image figée de la femme a constitué un emprisonnement conceptuel, moral, social, pratique, depuis des temps très anciens et toujours actuel à l'époque de notre auteure.

L'œuvre narrative² de M. de Zayas intéresse la critique moderne qui la perçoit comme une réflexion sur le genre et un élément précurseur du féminisme. Nous ne discuterons pas, ici, ces classifications³ mais cependant nous considérons que María de Zayas a un discours de défense des femmes. Ses protagonistes, le plus souvent nobles, il est vrai, révèlent moins le conservatisme, plus d'une fois reproché à leur auteure, que celui d'une société dont l'emprise masculine est au premier chef responsable de l'immobilité et de la perversité morale. M. de Zayas traite en effet de la frange des décideurs, de ceux qui ont le pouvoir ou une autorité quelconque et cette visée, à notre avis, a davantage d'impact que n'en aurait un discours général sur les vices de la société et de l'être humain, tel que le Moyen Âge, le XVI^e et le XVII^e siècles se sont montrés capables d'en produire.

Ces dix *desengaños amorosos* (désenchantements amoureux) sont narrés par dix personnages-narratrices à un public interne de femmes et d'hommes de la noblesse. On a donc affaire à une structure narrative emboîtée dont le récit cadre est le « *sarao* », mot dérivé du portugais qui signifie soirée fastueuse, dont l'intérêt et le motif sont les récits de désenchantements amou-

1 Il s'agit de *Novelas amorosas y ejemplares*, publié en 1637 à Saragosse et de *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, publiée en 1647 et intitulée dans les éditions modernes *Desengaños amorosos*. Le premier titre déclare la filiation cervantine en même temps que l'inscription dans la tradition morale des *novelle*, dont joue Cervantes, et qu'un certain héritage de l'exemplarité médiévale. Sa plume lyrique s'exerce abondamment dans le *prosimetro*, insertion de poèmes dans la prose narrative, qui caractérisait déjà la fiction pastorale (*Los siete Libros de la Diana* de Montemayor, 1559, par exemple, et, plus tard, l'œuvre de Lope de Vega, les *Novelas a Marcia Leonarda*, entre autres).

2 Elle est auteure également d'une œuvre théâtrale *Traición en la amistad* et de poèmes.

3 Certains (dont A. Yllera, 2004 : 48-52) la qualifient de conservatrice s'appuyant sur le fait que la hiérarchie sociale n'est jamais remise en cause, mais il faut, nous semble-t-il, raisonner avec des concepts de son époque et non de la nôtre : elle est certainement d'une famille noble et a reçu sans doute l'éducation propre à ce milieu. Goytisolo, 1992 : 125, en plus du conservatisme social, ne trouve aucune qualité à son art du récit qui reprend aveuglément un modèle « usé jusqu'à la trame », sans que l'auteure manifeste aucune lucidité, semble-t-il, sur ce phénomène d'usure. (Nous remercions Emmanuel Le Vagueresse de nous avoir indiqué cet essai). Cependant, à notre avis, si le respect exprimé par Zayas envers les critères de statut social (esclave, peuple, noblesse, vieux chrétiens et descendants de convertis) est présent dans ses représentations narratives, il est le cadre dont la familiarité lui est nécessaire pour dénoncer l'éducation « infligée » aux femmes, de même que l'utilisation d'une forme « usée » permettait d'y introduire des idées qui ne l'étaient pas. Par ailleurs M. de Zayas critique l'acquisition de titres de noblesse, qui est une pratique courante dès les années 1565-1570, satirisée à une époque antérieure par Sebastián de Horozco et blâmée par Quevedo.

reux. Tout se déroule dans la plus grande courtoisie, telle qu'elle caractérise l'éducation des nobles, et qui n'est pas sans rappeler l'ambiance de cour idéale dont B. Castiglione avait donné précisément les normes et les codes dans son *Corteggiano* (1527), plus d'un siècle avant. Cependant les hommes sont priés de se taire ; ils sont en outre admonestés à maintes reprises, pendant les inter-récits – moments des repas et des repos – aussi bien qu'au cœur des récits de désenchantements, lors de pauses narratives où les narratrices internes laissent libre cours à leur indignation de femme et à l'émotion qu'elles ressentent en racontant les tromperies et les abus masculins. L'écoute remplit donc une fonction essentielle dans la construction du récit et dans la stratégie émotionnelle de l'auteure. Les auditeurs internes sont des témoins et les hommes, surtout, sont entraînés dans un processus de mise en cause non exempte de culpabilisation. C'est dans cette « mise en scène » de l'acte de parole et d'écoute, qu'il faut comprendre l'impact visuel des scènes de cruauté. Tous les sens – participation du corps – sont ainsi requis, engageant le récit dans une puissante (voire excessive) dramatisation, déjà chère à Cervantès, et mise en œuvre par le père du *Quichotte* avec maestria dans ses *Nouvelles exemplaires* comme procédé de perméabilité des « genres » littéraires.

La prise de parole met en valeur le corps des narratrices (corps parlants) en même temps que le traitement corporel féminin est sélectionné comme objet de discours privilégié et ce par le biais du thème amoureux (amour, conjugalité).

C'est le corps confronté à la violence qui est notre centre d'intérêt ici ; mais il est évident qu'il ne peut être compris que replacé dans la dynamique corporelle représentée dans le récit: corps désirant – corps sacrifié – corps régulé ou dénié, « de sorte à produire un texte spécifiquement féminin »⁴. Il s'agit pour nous d'étudier la fonctionnalité de cette violence dans le discours de défense féminine, et de dégager le rapport qu'elle entretient avec les normes matrimoniales (celles qui règlent les relations amoureuses aux XVI^e et XVII^e siècles). Nous verrons que la violence est une sémiotique qui, en établissant le caractère proprement transgressif de ces normes, vise à les remettre en cause ou, du moins, incite à une reconsidération de ce qu'elles impliquent.

Dans la première partie intitulée « Construction de la culpabilité féminine : une écriture paradoxale », nous verrons que dans la phase préparatoire à la violence, l'auteure joue du paradoxe pour amener ses lecteurs / auditeurs à participer à sa démarche. Puis, sous le titre « Corps meurtri, cri d'alarme » la seconde partie explorera plus précisément les actes destructeurs commis à l'encontre des femmes et la fonction de la violence dans le discours de défense féminine. Enfin dans la troisième partie, « Plaidoyer pour une équité matrimoniale », nous établirons la relation entre cette violence fictionnelle et des référents réels pour mettre en évidence un discours juridique et une revendication d'ordre civil et sacré concernant l'union matrimoniale.

4 Pilar Alcalde, 2005 : 111 (nous traduisons).

Construction de la culpabilité féminine : une écriture paradoxale

Chacun des dix *desengaños* est introduit dans le récit cadre par l'entrée en lice narrative d'une conteuse qui est d'un statut social élevé, certes, mais surtout est présentée dans tout l'éclat d'une beauté naturelle rehaussée d'atours raffinés. Ce personnage narrateur féminin prend place sur un siège surélevé, une espèce de trône, qui se nomme « *asiento del desengaño* » –siège du désenchantement– d'où elle domine l'assemblée attentive et qui fait d'elle le point de mire de toute l'assistance⁵. La conteuse peut être elle-même amoureuse et promise à un homme de l'assistance, comme dans le *Desengaño* 2. Le livre de María de Zayas n'est pas un plaidoyer contre l'amour⁶, il est bien au contraire un hymne de défense de l'amour moyennant une redéfinition des exigences matrimoniales. La parole est entendue et vue, émanant d'un corps féminin dans toute la splendeur idéalisée qui caractérise les femmes dans de nombreuses représentations littéraires⁷.

Structuellement chaque histoire amoureuse commence par un moment de séduction où l'invention de l'homme (généralement), dans sa poursuite amoureuse et dans ses stratégies de contact, donne au récit son traitement narratif. Ainsi, le travestissement est la technique d'intrusion utilisée par Esteban, dans le *desengaño* 6, pour entrer au service de la belle Laureola qu'il charme grâce à ses dons poétiques et musicaux ; le déploiement lyrique (« *prosimetro* »), les parcours dans l'espace urbain, les aubades et sérénades sont les éléments de la cour patiente livrée par le Prince de Flandres du *desengaño* 7 à la demande de sa promise ; la prodigalité et autres délicatesses d'Alonso, noble espagnol et héritier, soumis à son père puissant et fortuné (*desengaño* 8) ; le récit qui permet à Juan de cacher son amour pour la femme de son meilleur ami ou la poésie qui, à l'inverse, lui permet de le lui déclarer de façon détournée (*desengaño* 3) ; le recours à une tierce personne et à l'imposture identitaire pour confondre la femme mariée et fidèle (*desengaño* 5). Toutes ces démarches inventives révèlent la force du désir tant féminin que masculin⁸, et constituent autant d'illustrations du code de séduction en même temps que l'exploration du désir masculin et féminin.

Si, parfois, ce désir est contraire à l'ordre socio-moral en s'attachant à un objet interdit, il est le plus souvent licite, et c'est ce qui nous permet de suggérer

5 "Desengaño segundo", 171.

6 Certaines études critiques pointent l'échec matrimonial et y voient une méfiance à l'égard de l'amour humain : Alicia Yllera, Eva Tilly –que nous remercions pour les articles qu'elle nous a communiqués, sans données bibliographiques nous permettant une citation précise–; cet aspect associé à la fréquence des épilogues où les femmes, après l'échec matrimonial, se retirent au couvent constituerait une indication anti-matrimoniale et une préconisation du choix de claustration conventuelle.

7 "Noche segunda", introduction au *desengaño* 5, 259.

8 Apparaît sans doute aussi la dimension de folie amoureuse tant dénoncée dans les écrits moraux et relayée par la littérature. Dans le *desengaño* 4, don Jaime, jeune soldat espagnol en Flandres, est courtisé par une femme qui ne peut dévoiler son identité. C'est elle qui le poursuit et lui prodigue cadeaux et caresses ; le jeune homme stimulé par l'attrait de l'inconnu et de l'étrange, se laisse aimer et aime.

que la critique morale de María de Zayas ne relève pas d'une absolue mise en garde contre l'amour. Ce qu'elle met en évidence c'est l'inconséquence non pas de l'amour mais du comportement amoureux masculin. L'amour est loi naturelle et il est à vivre comme tel.

Mais autant le jeu de séduction est promesse d'amour, autant la réalisation de l'amour (conjugal le plus souvent) est pleine d'accidents, de trahison et surtout semble opérer une métamorphose affective chez l'homme envers la femme enfin possédée avec des incidences sur son comportement social. C'est un paradoxe générateur d'affrontements et de cruauté sur lequel est bâti l'ensemble des *desengaños* car l'union, recherchée ardemment un temps, s'avère être un piège, une prison de tourments ou de mort pour la femme.

María de Zayas, tout au long des dix *desengaños*, exploite des structures et des situations paradoxales : l'amour le plus impérieux laisse place à la plus intransigeante rigueur, ou encore, contre tout esprit de justice, l'innocence, ignorée comme telle, est traitée comme la pire culpabilité. C'est là un processus d'implication du lecteur / auditeur interne car la position d'omniscience – accordée par le principe de narrateur interne combinée à l'identification – lui permet de ressentir de façon aiguë le déséquilibre ou l'anomalie de la situation. Par ailleurs le paradoxe narratif a un rendement dramatique important car il s'exprime par des malentendus qui séparent les personnages, perturbant la communication et provoquant des tensions qui mènent à la catastrophe.

Le retournement fait l'objet d'une démarche analytique dans la diégèse, prise en charge par l'instance narrative interne qui établit un système de causalité souvent complexe participant pleinement du ressort romanesque. Mais, nous le verrons, si l'exposé des causes a une fonction explicative du désamour, il ne le justifie en rien car il est bien rare que l'épouse soit la cause objective (volontaire) du désintérêt de son mari. Donnons quelques cas. Don Alonso (8) a tué sa sœur de plusieurs coups de couteau pour empêcher un mariage contrariant le dessein que son père avait pour elle de la mettre au couvent, et mettant en cause l'héritage de son frère⁹. Celui-ci, après son crime, fuit à Naples où il tombe éperdument amoureux de doña Ana. Sa cour est aussi assidue qu'infructueuse jusqu'au jour où un ami l'aide à se rapprocher de la famille de la femme tant désirée ; il l'épouse, a un fils d'elle et la comble grâce à l'argent que lui envoie son père. Mais quand celui-ci apprend le mariage de son fils avec une fille qui, malgré sa noblesse, n'a pas de fortune, il coupe vivres et liens. Cela est propre à changer les sentiments d'Alonso pour Ana ; il se repent de l'avoir épousée et en vient à la détester. Dans le *desengaño* 3, Pedro, dont l'épouse a fait preuve d'une fidélité et d'une loyauté parfaites en déjouant la cour assidue de leur meilleur ami, lui garde rancœur de la cour de son ami, cède à la séduction d'une autre femme et place la sienne au couvent sous prétexte qu'elle doit être protégée. L'attention narrative portée à ces causes établit les erreurs de jugement des maris excessive-

9 On assiste, chez Lope, dans *Servir a señor discreto* (II, v. 1713-1726), à une scène où le père menace de mort sa fille parce qu'elle aime un homme qui contrarie ses projets. Traité de fou, il répond que le fou –doté d'un bon sens que n'a pas le plus sensé– est maître chez lui, ce qui en dit long sur l'autorité patriarcale.

ment orgueilleux, plus pointilleux pour leur honneur qu'aimants et protecteurs pour leurs femmes. La mise en garde contre le jugement hâtif, et les réactions coercitives forcément inadaptées qui en découlent, sont un topique de la sagesse médiévale¹⁰. Ailleurs, en revanche, la déception que représente le mariage peut être, de la part de la femme, à l'origine d'une stratégie d'ajournement de l'union matrimoniale, indiquant la crainte suscitée par un phénomène connu. La très jeune doña Blanca, du *desengaño* 7, a exigé à son futur mari, Prince de Flandres, une cour d'un an avant le mariage et le départ pour les Pays Bas, qui signifie l'abandon de l'Espagne :

*Con poco gusto aceptó la hermosa señora el casarse sin conocer ni saber con quién, porque, decía, y decía bien, que era grande ánimo el de una mujer cuando se casaba sólo por conveniencias y ajeno gusto con un hombre de quien ignoraba la condición y costumbres; por cuya causa envidiaba a las que se casaban precediendo primero las finezas de enamorados [...]*¹¹.

Satisfaite dans sa demande, la jeune fille aime son prince mais pleure cependant chaque jour qui passe, déchirée paradoxalement par la crainte de se marier avec celui qu'elle aime : –*Más desesperada estoy yo de que se cumpla tan presto el plazo; que si a ellos [criados del príncipe] se les hace tarde, o le juzgo temprano*¹². Le mariage, après avoir été un espace idéal du bonheur, est un lieu réel de frustration par opération de retournement, la « versatilité » du mari, dont le motif, extrinsèque à la femme, répond à des exigences socio-morales codifiées essentiellement dans l'honneur¹³. L'épouse délaissée pense à mourir ou, plus chrétiennement, à fuir et, dans une démarche sauvegardant son honnêteté, à entrer au couvent. C'est l'un des espaces assignés aux femmes, comme réponse sociale et morale à l'inquiétude que suscite, aux XVI^e et XVII^e siècles, une nouvelle liberté de mouvement¹⁴. Le couvent apparaît plus d'une fois comme un substitut insti-

10 *Sendebar*, día quinto, cuento 12 "Enxemplo del quinto privado, e del perro e la culebra e del niño", 115-117 : toute la structure du livre repose sur l'attente et le silence du prince qui dépend d'une dualité entre sa belle-mère, qui veut sa mort, et les conseillers du roi, qui persuaderont celui-ci de ne point exécuter son fils. Cela crée une double tension, précipitation (à exécuter le prince) – circonspection (sur l'opportunité de sa mort). Voir aussi l'exemplum xxxvi de *El conde Lucanor*: "De lo que contesçió a un mercadero quando falló a su muger et a su fijo durmiendo en uno", 202-204).

11 *Desengaños amorosos*, 339: « C'est avec bien peu de plaisir que la belle dame accepta de se marier sans connaître celui avec qui elle le faisait ni rien savoir de lui car, disait-elle, et elle avait raison, il fallait grand courage à la femme qui se mariait pour les seules convenances et le bon plaisir d'autrui avec un homme dont elle ignorait la condition et les coutumes ; c'est pour cette raison qu'elle enviait celles qui se mariaient après avoir connu les délicatesses d'amoureux. »

12 « Je suis bien désespérée quant à moi que l'échéance arrive si vite, et si l'attente leur [aux serviteurs du prince] semble longue, pour ma part je la juge courte ». *Ibid.* p. 348.

13 Rappelons, à ce propos, que l'inconstance, la variabilité sont des vices attribués aux femmes, suivant le discours misogynne dominant –*El Corbacho* de l'Archiprêtre de Talavera, *Malleus maleficarum* des frères Inſtitoris et Sprenger (cuestión VI), par exemple– qui rendent les femmes fragiles et peu fiables.

14 Gamboa (2009 : 98) analyse l'enfermement féminin. L'entrée au couvent est parfois un choix pour échapper au mariage, comme pour les trois sœurs de la jeune Laureola (*desengaño* 6), qui, après avoir été abusée par Esteban, est assassinée avec préméditation par ses propres père, oncle et tante.

tutionnel du domicile paternel ou conjugal et de la protection masculine (père, mari), tout en révélant leur insuffisance. Ainsi dans le *desengaño* 2, la belle mais pauvre Octavia est encouragée à entrer au couvent par Carlos qui l'a aimée sans l'épouser et se débarrasse ainsi d'elle pour pouvoir se marier avec Camila. Dans le *desengaño* 3, le couvent est pour Roseleta un lieu où cacher sa honte de femme loyale mais mal payée de retour par un mari dont les aventures amoureuses sont de notoriété publique.

La technique narrative de María de Zayas met en relief la soudaineté de la métamorphose en question et l'exprime de diverses façons. Dans le *desengaño* 7, la froideur du mari est concomitante au voyage en bateau vers les Pays-Bas, qui aurait dû être une lune de miel. Ce voyage fonctionne comme un rite de passage, affecté d'un pouvoir d'inversion négative, dans la mesure où le statut d'épouse au lieu de mener la femme vers une réalisation personnelle et sociale, la mène vers sa destruction.

On observe un autre traitement narratif de la période amoureuse par ellipse temporelle ou par condensation. Dans les récits à répétition, María de Zayas en arrive à systématiser la succession des deux motifs « mariage » et « meurtre de l'épouse », par simple reproduction de cette séquence : ainsi dans le *desengaño* 7, les quatre sœurs ont un sort conjugal tragique. Le cas des trois premières, relaté brièvement, est réduit à une schématisation du mécanisme « mariage comme lieu de destruction féminine » où seule joue la variante du type de destruction infligée : épée, strangulation, tyrannie poussant la femme à se défenestrer.

Quelle que soit la modalité de retournement, le trait constant qui signale l'anomalie de la situation est l'innocence de la femme. Sur le plan narratif cette innocence est en butte à l'incompréhension du mari, opposition ou obstruction hautement productrice de tragique. Le mari aveuglé est inaccessible à tout discours pour une raison d'ordre psychologique et socio-morale à la fois : son orgueil nourri par le sens de l'honneur. Ce facteur culturel et psychologique n'est saisissable que dans la mise à l'épreuve de l'honneur (*honra*). C'est là un élément de grand rendement narratif sur lequel s'articulent mensonges, calomnies, mises en scène trompeuses. C'est justement à cause de son orgueil que le mari est très perméable à ce type « d'informations ». Dès lors qu'on lui a suggéré l'infidélité de sa femme, il ne cherche pas à s'en assurer, ou bien il se laisse convaincre par des signes trompeurs et, privant son épouse de toute parole (défensive, explicative), il la soumet aux pires traitements, comme l'énonce la narratrice du quatrième *desengaño* : *[E]n lo que toca a crueldad son los hombres terribles pues ella misma los arrastra, de manera que no aguardan a la segunda información; [...] no todas [las mujeres] han de ser culpadas como en la común opinión lo son*¹⁵. Autrement dit, le couple est fragilisé par l'emprise qu'a sur lui l'extérieur – que l'on peut désigner « renommée » –, à l'encontre de la force qu'il pourrait trouver en lui-même, par le biais de la confiance conjugale. Mais cette vulnérabilité n'affecte pas également l'homme et la femme : si le premier est

15 « En matière de cruauté, les hommes sont terribles car ils subissent son emprise de sorte qu'ils n'attendent pas d'être plus amplement informés ; toutes les femmes ne doivent pas être accusées comme elles le sont dans la commune opinion ». *Desengaño* 4, p. 255.

atteint dans son amour propre, il en est immédiatement investi du devoir, du droit et du pouvoir de réparation qui s'effectue au détriment de la seconde. Le meurtre de l'épouse était légalement admis et établi dans le cadre normatif mais, en raison de sa grande fréquence, on essaya de le soumettre à contrôle judiciaire pendant le règne des Rois Catholiques ; il ne fut pas question de le supprimer mais de veiller à ce que la justice pût en superviser l'application¹⁶.

Voici quelques illustrations de cette pratique non supervisée par l'instance judiciaire. Le *Desengaño* 4¹⁷ montre de quelle façon les calomnies d'une esclave suffisent pour qu'un noble, don Jaime de Aragón, condamne sans appel son épouse tant aimée. L'ordre social au sein de la maison en demeure bouleversé puisque le mari décide d'inverser les fonctions respectives de la calomniatrice et de l'épouse innocente. Le mari du *desengaño* 3, que nous avons déjà évoqué, ne pouvant supporter la ternissure de son image, qu'il a lui-même aggravée avec ses frasques, fait sortir Roseleta du couvent, où elle était d'abord isolée, pour mettre fin à ses jours. Quant à Camila (*desengaño* 2), elle subit deux vengeances aussi lâches qu'injustes : le frère de l'ex-amante de son mari la viole pour venger l'abandon de sa sœur, et son époux, offensé par la dépossession que le viol signifie pour lui, l'empoisonne. La plupart des récits mettent en scène l'innocence bafouée : l'intérêt de ce choix narratif est de construire, par le biais de l'identification, le supplice moral du lecteur / auditeur qui, grâce à l'omniscience relative que lui confère son statut, se fait le juge d'une situation fondamentalement injuste.

Le silence imposé aux personnages féminins des récits encadrés contraste vivement avec la libre parole des narratrices internes, de sorte que la stratégie narrative de María de Zayas se comprend comme un éclairage donné sur le pouvoir de la parole féminine qui opère pleinement dans le récit cadre – lieu textuel du discours « à fictionnalité réduite » de défense des femmes – et qui est neutralisé dans les récits encadrés. Les récits font état de la pression psychologique causée par le dédain, l'indifférence ou l'attitude insultante du mari, préalablement aux sévices corporels, pression qui s'appuie de façon essentielle sur la privation de parole infligée à la femme. Il se dégage implicitement, ou plutôt métatextuellement, une réflexion sur la fonction salvatrice (défensive, justicière, équitable) de la parole, alors même que la conception structurelle du texte tient au jeu entre autorisation et privation de parole.

L'intervention du surnaturel (magie, apparitions) –à côté du parti-pris de vérité et d'authenticité, tout conventionnel, proclamé à maintes reprises– permet de porter à un degré ultime les garanties de l'innocence féminine. Par exemple, Inés, victime d'un sortilège ourdi par un galant qu'elle a éconduit, commet l'adultère malgré elle mais l'imposture n'échappe pas à la vigilance du corrégidor qui établit son innocence. Pourtant elle se retrouve emmurée pendant six ans par son mari irréversiblement déshonoré (*desengaño* 5). Dans le *desengaño* 9, hormis les explications de type littéraire, liées à l'évolution des récits de fiction, le magique ou le surnaturel permettent d'explorer le cas où l'innocence de la

16 Bazán, 2006 : 56.

17 Voir Dumora, 2012.

femme atteignant les limites du probable, du vérifiable, reste cependant totale et requiert, en tout état de causes, vérification et confiance avant toute réaction punitive ou vengeresse.

Le silence forcé, pour finir là-dessus, constitue un élément de torture ou de sacrifice qui permet au mari d'user de son pouvoir de façon absolue. En même temps, on ne peut éviter de constater qu'étant l'élément de différenciation entre l'homme et la femme maîtrisé par l'homme, le silence transforme l'être féminin en objet de défoulement masculin –révélateur d'une pulsion refoulée, s'entend. Si le mari manifeste une telle vulnérabilité eu égard à sa puissance virile, c'est peut-être le signe d'une fragilité ou d'une insuffisance dont il redoute la mise en évidence par son épouse désirante. À ce titre, le silence aurait une valeur symbolique dans la signification croisée des situations décrites, à mettre au compte de la subjectivité de l'auteure. En tant qu'élément de métamorphose de l'être passant d'un statut parlant à un statut muet, il serait le signe de l'impossible énonciation du désir. Les personnages de Zayas sont des héroïnes en ce qu'elles muent vers ce silence qui, comme l'étudie Rosalba Galvagno dans son ouvrage sur les *Métamorphoses* d'Ovide¹⁸, scelle la métamorphose tragique de certains êtres mythiques féminins. À cet égard, il est remarquable que dans le *desengaño* 9, Béatrice, épouse du roi de Hongrie, ait déchiré la déclaration d'amour reçue de son beau-frère, lettre qui prouvait irréfutablement la culpabilité du prétendant illicite et sa propre innocence. À cet acte fatal, se conjuguera bien sûr, l'empêchement de la parole imposée par son mari.

L'amour dans sa phase de séduction est soumis à certains codes mais le mariage, comme institution, correspond à un passage à des normes d'autorité maritale. Le silence de la femme accompagne ces normes et la parole permet d'en montrer les anomalies.

Corps meurtri, cri d'alarme

Dans la deuxième partie nous allons parler du passage à l'acte destructeur – que l'on peut appeler « catastrophe » en raison de la dramatisation du récit et de son issue morale¹⁹. La dimension spectaculaire de la violence y prend une large part mais on ne saurait la réduire à une pure scopophilie²⁰. Nous analyserons ici

18 Galvagno, 1995 : 83-85 en particulier. Il ne s'agit pas d'assimiler les situations des *Desengaños* aux cas des métamorphoses étudiées par Galvagno, sur un plan psychanalytique ; cependant ce qui nous intéresse est que l'auteure avertit qu'elle procède moins à une psychanalyse appliquée à la littérature qu'à une « analogie entre discours psychanalytique et discours littéraire » (13). Elle montre que la métamorphose est une forme sacrificielle de la structure subjective « qui se cristallise dans l'asservissement à l'Autre » et qu'elle est non pas la figure du mouvement mais celle de la castration qui advient comme empêchement d'accomplissement de l'acte sexuel interdit.

19 Terme que Monika Bossé (1999 : 249) reprend pour désigner le goût particulier de l'époque baroque pour le visuel, le spectaculaire ; elle insiste sur l'impact du théâtre à l'intérieur d'une intertextualité complexe qui marque l'œuvre de Zayas. Laura Mulvey utilise la notion de scopophilie pour décrire la fascination exercée par le cinéma ; mais, selon Freud, c'est une des composantes de l'instinct sexuel, manifesté par le voyeurisme, entre autres.

20 La société de l'époque baroque est caractérisée comme spectaculaire et visuelle par J.-A. Maravall, d'après Gamboa, 2009 : 32.

la fonction de la représentation de la violence dans le discours de défense des femmes.

Tout d'abord, on observe que le passage à l'acte violent s'accompagne généralement de préméditation et peut s'appuyer sur la complicité familiale ou l'aide d'amis²¹. Cette complicité est d'autant plus condamnable quand elle vient d'un personnage féminin ; la défense féminine dans les récits est introduite par des commentaires de la narratrice interne qui s'érige en véritable juge des faits qu'elle-même relate. Voyons le cas de la jeune Laureola qui sera écrasée sous le poids d'une cloison descellée à dessein par son père et son oncle, pour la punir d'avoir succombé aux charmes d'un jeune homme qui, après s'être engagé à l'épouser, l'a aussitôt abandonnée. Voici le point de vue de Matilde, la narratrice du *desengaño* 6, sur la tante de Laureola :

mas la cruel tía, no sé cómo la llevaba [a Na Sa de Atocha], pues no ignoraba la sentencia que estaba dada contra Laureola, antes bien había sido uno de los jueces de ella. [...]. Cruel mujer, por cierto, que ya que su marido y hermano eran cómplices en la muerte de la triste dama, ella, que la pudiera librar, llevándola a un convento, no lo hizo; mas era tía, que es lo mismo que suegra, cuñada o madrastra; con esto lo he dicho todo²².

La préméditation comprend une stratégie d'approche par le mari (ou le père) qui consiste à feindre la bonté, la compréhension, la protection, après une période d'enfermement au couvent, de rejet ou d'indifférence. La femme, toute prête à accepter le renouveau des bonnes dispositions en y voyant un signe positif de retour à des relations (conjugales) normales, ne dispose plus d'aucune défense. Ainsi en est-il d'Inés, emmurée pour avoir été détournée de sa fidélité malgré elle, dans le *desengaño* 5 :

Acordado, en fin, el modo, don Alonso disimulando su dañada intención, se fue a su casa, y con caricias y halagos la aseguró, haciendo él mismo de modo que la triste doña Inés, ya más quieta, viendo que su marido había creído la verdad, y estaba seguro de su

21 Dans le *desengaño* 5, Inés est emmurée par son mari avec l'aide de son frère et de sa belle-sœur ; dans le *desengaño* 8, le corps de la jeune épouse décapitée est jeté dans le puits de l'ami du mari meurtrier, dans ce même *desengaño* 8, la sœur est poignardée par son frère avec accord du père. A propos de la nocivité des parents, surtout des membres de la belle-famille, voir Dumora, 2012a.

22 *Desengaños amorosos*, 329 : « Je ne saurais dire pourquoi sa cruelle tante l'y emmena [au jubilé de Notre Dame d'Atocha] puisqu'elle n'ignorait pas la sentence qui avait été prononcée contre Laureola, bien au contraire, elle avait été un de ses juges. [...] Cruelle femme, sans nul doute, car bien que son mari et son frère fussent complices dans la mort de la pauvre demoiselle, elle aurait pu l'en délivrer en l'emmenant dans un couvent [...], cependant elle ne le fit point ; mais elle était tante, ce qui revient au même que d'être belle-mère, belle-sœur ou marâtre ; avec cela tout est dit. » La narratrice avec sa formule quasi proverbiale fait allusion à une série de proverbes qui dénoncent la méchanceté des belles-sœurs et des belles-mères.

inocencia, porque habérselo encubierto era imposible, según estaba el caso público, se recobró de su pérdida²³.

En effet, suivant le code de l'honneur, le mari pouvait choisir de pardonner sa femme au lieu de se venger ; cependant pour que le pardon fût juridiquement garanti et qu'il permît à la femme de vivre sans peur d'une vengeance impromptue, il existait une procédure appelée *cartas de perdón de cuernos*²⁴.

Arrive alors le moment de l'exécution du châtimement où s'exprime la volonté de donner une mort plus ou moins rapide. La mort immédiate donne lieu à un spectacle sanguinaire : la femme est poignardée de plusieurs coups de couteau (*desengaño* 8), elle est égorgée (*desengaño* 8), elle est soumise à une saignée intégrale (*desengaños* 3, 7), elle est écrasée et son corps mutilé n'est plus identifiable (*desengaño* 6). Le sang répandu, contemplé, devient un objet dramatique, un actant : on constate, par exemple, qu'il reste frais, liquide et vif des heures après s'être écoulé – comme celui de doña Mencía poignardée par son frère, *desengaño* 8 – ; ailleurs, sa vue déclenche un processus de recherche de la morte et une démarche en justice – comme dans la seconde partie du *desengaño* 8.

La saignée mortelle, qui est le sort de deux protagonistes (*desengaños* 3 et 7), met en évidence la fascination exercée par l'écoulement de cette humeur. Sans en déduire que María de Zayas avait des connaissances en matière médicale, on peut néanmoins rappeler qu'on se situe moins d'un siècle après la description par le docteur espagnol Miguel Servet de la circulation pulmonaire²⁵. La conscience que le sang flue dans le corps, et que de ce flux dépend la vie, est présentée avec une acuité particulière en étant articulée avec la pratique curative²⁶. Le corps qui dépend du médecin est un corps entre la vie et la mort, en phase de guérir mais tout aussi bien de mourir. Dans le *desengaño* 3, Carlos profite que sa femme a subi une saignée médicale pour lui ôter le pansement qui cautérise la plaie de sorte à relancer une hémorragie fatale. La médecine est trahie en même temps que le corps impuissant –mortel certes, mais nécessaire–, est une proie

23 *Desengaños amorosos*, 282: « Après avoir décidé enfin du moyen [de sa mise à mort], don Alonso, dissimulant sa nuisible intention, rentra chez lui et, avec des tendresses et des flatтерies, rassura la triste Inés, faisant en sorte que, désormais plus sereine, elle se remit de sa déchéance en voyant que son mari, assuré de son innocence, avait accepté la vérité, puisque la publicité de l'affaire rendait impossible de la lui cacher. »

24 Charte de pardon du cocuage. Bazán Díaz, 2006: 60: "el marido podrá perdonar a su mujer pero para que la mujer no viviera con la permanente hipoteca de que podía matarla porque había sido infiel, se recurría a escritura pública de perdón ante notario "cartas de perdón de cuernos".

25 Miguel Serveto ou Servet était théologien mais aussi scientifique ; il décrit, dans l'ouvrage intitulé *Christianismi restitutio* publié en 1553, la circulation pulmonaire en expliquant que le sang se purifie et acquiert sa couleur rouge vif en passant d'un ventricule à l'autre du cœur par les poumons. Il s'enfuit à Genève où il est poursuivi par l'Inquisition pour son adhésion à la foi protestante et condamné au bûcher en 1553. Il ne s'agit pas d'une découverte mais d'une contradiction à la médecine galénique ; en 1924, on trouva que la circulation pulmonaire avait été décrite trois cents ans avant par un médecin arabe Ibn an-Nafis, voir l'article bien documenté sur sa biographie et ses travaux de William Osler (2007 : 112, n.32).

26 Lisa Vollendorf, 2001 : 44, suggère une relation entre la présence du sang et des pratiques de flagellations et autres disciplines effectuées chez soi ou données en public par l'Église et l'Inquisition. Elle cite par ailleurs, en renvoyant particulièrement à *La fuerza del amor*, nouvelle n° 5 de *Novelas amorosas* une préconisation de Francisco de Osuna en faveur de la flagellation par le mari en cas de désobéissance persistante de sa femme, 46.

facile pour le criminel. D'une façon différente, la saignée mortelle est pratiquée sur l'épouse du *desengaño* 7 par le beau-père sous les yeux du mari, à la fois consentant, impuissant et fasciné. Dans ce cas, la fascination est explorée par le biais de la mise en abyme: la beauté de doña Blanca qui, conformément à son nom, devient livide tandis qu'elle agonise, suscite l'émotion du mari, une émotion esthétique qui ne se traduit aucunement par le courage d'interrompre l'exécution :

180

*A poco rato que la sangre comenzó a salir, doña Blanca se desmayó, tan hermosamente, que diera lástima a quien más la aborreciera, y quedó tan linda, que el príncipe, su esposo, que la estaba mirando, o enternecido e ver la deshojada azucena o enamorado de tan bella muerte, volviéndose a su padre con algunas señales piadosas le dijo : [...]*²⁷.

Le prince estime que la punition peut s'arrêter là, que la colère paternelle et que sa propre irritation sont assouvies. Mais il est totalement soumis à l'autorité de son père inflexible dans son exigence de mort. Il faut dire aussi qu'en dépit de la cour amoureuse qu'il avait faite à doña Blanca avant le mariage, le jeune époux se livre à un amour contre-nature. Il a été surpris avec son amant par son épouse qui en a conçu l'horreur qu'inspirait le péché abominable (*pecado nefando*) de la sodomie, de loin le plus grave des comportements sexuels illícites. La vision de la sexualité interdite et celle du processus de la mort semblent se répondre de façon spéculaire puisque la mort est le châtiement mérité par celle qui a vu²⁸. La fonction du spectacle (du regard intradiégétique) est moins une médiatisation qu'une autorisation performative à révéler l'interdit, à l'affronter. Personne ne saurait voir la mort (ce que nous dit bien la descente d'Orphée aux Enfers) et personne ne saurait voir (s'entend concevoir) un acte sexuel contre-nature, sauf le texte, le regard institué par l'écriture. On peut se demander si le sang libéré du corps de Blanca pourrait symboliser celui de la défloration non accomplie par un mari implicitement présenté comme incapable de consommer le mariage.

Il est un autre type de sévices par lequel le mari souhaite la souffrance et la mort lente qui donne lieu à des scènes de dégradation physique irréversible en grande partie. Les femmes enfermées, dans un cagibi ou emmurées, sont amaigries, hâves, la chevelure pleine de vermines, la peau rongée par les excréments qui, accumulés au cours des années (six ans dans le cas d'Inés, *desengaño* 5) ont

²⁷ *Desengaños amorosos*, 363: « Le sang avait commencé à couler depuis quelques instants quand doña Blanca s'évanouit avec tant de beauté que même une personne qui l'eût haïe en eût conçu de la peine, et elle était si belle ainsi, que le prince, son époux, qui la regardait, soit qu'il fût attendri de voir ce lys effeuillé, soit qu'il fût épris d'une si belle mort, se retournant vers son père avec une sorte d'appel à la pitié dans le regard, lui dit [...] ». Cette beauté mortuaire est interprétée par certains critiques comme le signe de la sainteté de la femme sacrifiée. C'est Dieu qui est présent à ce moment : *desengaño* 8, il avertit l'amant du danger et aussi de l'accession de doña Mencía au ciel ; dans le *desengaño* 7, l'émotion esthétique est la prise de conscience du mari spectateur de la mort de sa femme, Alcalde, 2005 : 90, 102-103.

²⁸ Voir ce que dit Pascal Quignard du *fascinus* dans *Le sexe et l'effroi*.

recouvert le corps d'une croûte. La même Inés devient aveugle ; mais malgré tout, elle est libérée car une femme entend ses plaintes à travers la cloison d'une pièce, jusque-là inoccupée, dans un bâtiment mitoyen. En revanche, Elena (*desengaño* 4), qui est extraite de son réduit aux heures de repas et contrainte de ronger, à même le sol, les os qu'on lui lance de la table, meurt au bout de plusieurs années après avoir entendu le récit de sa propre histoire fait par son mari aux voyageurs qu'il a hébergés. Il y a un double emboîtement du récit (le mari narrateur à son hôte témoin, qui lui-même a rendu possible le récit de la narratrice interne) combiné avec l'action d'une parole spéculaire puisque Elena est à la fois protagoniste du récit de son mari et victime actuelle de la torture qu'il décrit : l'effet cathartique est mortel dans ce cas puisque du fait de la privation de parole, elle subit une version fautive des faits, amplifiée par la narration en public²⁹.

Quant à Camila (*desengaño* 2), après empoisonnement, son corps enflé pendant six mois et elle meurt dans d'atroces souffrances. Le mari de Béatrice (*desengaño* 9), confie l'exécution du châtement à son frère bien-aimé, celui-là même qui l'a trahi en courtisant Béatrice avec une parfaite dissimulation. Cet amoureux éconduit devient un redoutable bourreau : il crève les yeux de sa belle-sœur et l'abandonne dans une forêt profonde pensant qu'elle y mourra dévorée par les bêtes³⁰.

Ces actes violents qui neutralisent le corps féminin et sa sexualité signifient aussi, paradoxalement, sa possession absolue dans un mode substitutif de rencontre charnelle. Dans le cas du prince flamand « homosexuel », la soumission au père exécuteur de l'épouse mériterait d'être examinée à la lumière de notions psychanalytiques. Et l'on pourrait se demander dans quelle mesure ces représentations révèlent une phobie ou un fantasme sacrificiel chez l'auteure qui les conçoit, mais cela dépasse les limites de cette étude. Quoi qu'il en soit, suivant une lecture socio-morale du fonctionnement du couple – car ce n'est pas la famille qui est en question mais bien le couple –, la violence est un instrument employé par les hommes pour asseoir leur autorité unilatérale. Comme nous l'avons déjà indiqué, il ne s'agit pas d'une autorité qui intéresse l'économie ou l'organisation du ménage et de la famille³¹, mais d'une autorité qui résulte des exigences culturelles, morales et sociales auxquelles doivent répondre les

29 Elena a été victime de calomnies : l'esclave noire qui s'était éprise du cousin de sa maîtresse sans être jamais payée de retour, s'est vengée en disant au mari, don Jaime, que les deux cousins entretenaient des relations incestueuses. Le cousin est décapité et Elena contrainte de boire dans son crâne. La similitude de ce motif morbide avec celui d'une nouvelle de Marguerite de Navarre (*Heptameron*, n° 32) a été soulignée, cf. Foa, 1979.

30 L'intervention du surnaturel divin dans ce *desengaño* transforme considérablement la portée de l'effet destructeur. Il répond au statut royal du personnage qui requiert un traitement sublime tout en permettant une multiplication des actes violents qui, en revanche, montre l'acharnement dont est capable un homme déçu dans ses aspirations amoureuses. La protection de la Vierge, si elle répond à une modalité de culte à la fois fictionnel mais marqué par la Contre-Réforme, est une variante de la protection qu'une femme peut trouver auprès d'une autre. C'est le seul récit qui se termine par une réhabilitation de l'épouse après un processus de révélation de la vérité.

31 Les deux autorités sont évidemment liées; mais au contraire de Fray Luis de León qui, dans *La perfecta casada* (1583) traite de l'honnêteté de la femme à travers le gouvernement domestique et familial auquel l'assigne Dieu par l'état du mariage, María de Zayas envisage le couple dans sa relation amoureuse conjugale, laquelle devient un domaine régi par le seul affect masculin.

hommes, comme l'affirme Ricardo Córdoba de la Llave³². Les violences conjugales sont pratiquées dans la maison sauf dans le cas de la reine Béatrice (*desengaño 9*), dont nous avons déjà souligné la spécificité.

On peut invoquer ici la théorie de Doreen Massey suivant laquelle la position occupée par l'individu dans son espace privé est similaire à la perception qu'on a de sa position dans la société³³. L'univers de Zayas est essentiellement urbain. Or la crise du patriarcat, liée aux grandes mutations socio-économiques des XVI^e et XVII^e siècles (qui ont été étudiées, pour le cas espagnol, par J. A. Maravall, Bennassar ou Geremek, par exemple), est indissociable d'une crise de l'individu affecté par une urbanisation et une mobilité géographique qui modifient ses rapports aux espaces extérieur et intérieur avec, comme l'analyse Mary Elisabeth Perry, des perturbations dans les relations intersubjectives entre hommes et femmes³⁴. L'ordre patriarcal qui s'appuie sur l'assignation de la femme à l'espace domestique doit être consolidé ou reformulé. Et les récits de María de Zayas laissent apparaître cette obsession masculine de l'enfermement, qui va de pair avec la crainte de voir la femme se déplacer librement³⁵.

Toutefois le corps féminin prend aussi, dans certains récits, une signification qui transcende le rapport individuel entre hommes et femmes pour représenter les conflits entre territoires dans leur lutte pour la souveraineté³⁶.

Le discours sur la violence exercée contre les femmes porte donc une pluralité de sens, dont le sens socio-moral et le sens symbolique politique. Il s'inscrit dans un processus de défense de la femme, non en tant qu'elle doive être absolument révérée – ce qui renverrait au topique de la louange des femmes si présent en littérature – mais en tant qu'elle a des qualités et des facultés égales à celles des hommes dans des domaines auxquels les hommes se réservent l'accès exclusif : capacités intellectuelles, habileté aux armes, compétences pour exercer des fonctions ou occuper des charges. Pour illustration : *¡Ah, flaqueza femenil de las mujeres, acobardadas desde la infancia y aviltadas las fuerzas con enseñarlas primero a hacer vainicas que a jugar las armas!*³⁷

Il faut examiner la logique interne des deux discours : celui de la persécution et celui de la défense féminine. La persécution est un empêchement radical à l'épanouissement des capacités « innées » et « acquises » des femmes, comme êtres humains. Montrer particulièrement le corps brimé c'est montrer que l'exer-

32 Córdoba de la Llave, 2006 : 25.

33 *Space/place and gender*, Minneapolis University press, 1994, cité par Y. Gamboa, 2009 : 93.

34 M. E. Perry, "Crisis and disorder in the world of María de Zayas", in A. Williamsen & Judith Whitenack, *María de Zayas: the dynamics of discourses*, Madison, New Jersey, Fairley Dickinson Univ. Press, 1995 : 23-39, cité par Gamboa, 2009 : 94.

35 Le proverbe *La mujer en casa con una pierna quebrada*, recensé fréquemment (*Vocabulario de refranes* de Correas, 1627 : « La femme, à la maison avec une jambe cassée ») préconise l'atteinte à l'intégrité physique de la femme pour garantir la stabilité de la maison (s'entend du chef de famille).

36 Nous faisons référence à cette dimension « politique » du discours sur la violence faite à la femme (Dumora 2012b). Sur ce sujet, nous renvoyons au chapitre 5 de Gamboa (2009) qui propose une intéressante étude de Naples dans cette perspective. On peut clairement déceler une modalité de l'association oppositive entre barbarie – nord protestant / civilisation -sud catholique.

37 *Desengaño 1*, p. 137 : « Oh ! Faiblesse bien féminine des femmes faites à la lâcheté depuis l'enfance et dont les forces sont dénaturées par l'apprentissage de la broderie plutôt que des armes ! »

cice de la force physique réduit à néant la liberté humaine (la pensée, l'action) et du même coup l'individu. Mais au-delà de ces brimades, les récits acheminent les auditeurs /lecteurs vers une dimension de lutte puisque jamais la victime ne cesse d'exercer sa réflexion et sa conscience. Elle analyse son enfermement, elle considère la rigueur de son entourage, elle cherche en vain la cause rationnelle de son sort, elle a toutes sortes d'états d'âme. La narratrice interne, forte de l'omniscience qui lui permet d'explorer les sentiments de son personnage, est tout aussi bien distanciée, pour prendre à témoin son auditoire. Cette double dimension favorisée par la structure du récit confère aux professions de foi pro-féminines un statut double dans la chronogénèse du récit : elles s'inscrivent dans une antériorité de l'expérience pour les auditeurs internes (performatifs) et sont en cela des avertissements. Mais elles sont également des leçons en ce qu'elles se situent dans la postériorité d'une expérience, présentée comme transmissible, dans la tradition des *exempla*. Les deux éléments structurels de l'emboîtement apparaissent indissociables dans leur cohérence et leur complémentarité : le récit encadré illustre le récit cadre mais il en est aussi le prétexte, prétexte de l'ensemble du « sarao ». Chronologiquement les événements rapportés dans le récit encadré précèdent le récit encadrant, structurellement, logiquement, le récit encadré est le récit subordonné au cadre subordonnant car c'est le récit cadre qui érige l'expérience en principe, en idéologie. L'expérience seule ne suffit pas car la femme est isolée dans sa souffrance, aussi commune soit son expérience. Le discours de défense féminine, issu de la décision d'écrire, érige la violence en une donnée heuristique, une base de réflexion.

On notera que le mot « violence » n'est pas employé à l'époque qui nous intéresse, cependant la description des actes brutaux comme expériences particulières, singularisées, « implique un modèle du juste »³⁸. Dans une étude sur la violence, et à plus forte raison dans un écrit de fiction qui choisit de représenter la violence, « énoncer revient à dénoncer » et, pour reprendre les termes de Lorenza Mondada, « en tant que discours situé qui configure son contexte [...] la description est moins un miroir du monde qu'une activité qui agit sur le monde »³⁹. Or la violence ne peut se dire que par représentation verbale ou picturale (aux XVI^e et XVII^e siècles) qui aboutit de façon plus ou moins directe à une visualisation, à un accès au concret, au sensible. D'où l'impression de réalité, au sens étymologique. Les narratrices internes sont toujours médiatrices de la métamorphose qui se produit –du beau, gracieux, attirant, aimable, au souillé, mutilé, repoussant, terrifiant– métamorphose qui opère véritablement comme figure de la violence et se constitue en système de signes et en message. La dimension spectaculaire, voire plastique, exploitée par María de Zayas, développe une esthétique du corps soumis à un passage vers la dégradation ou

38 Claverie, Jamin, Lenclud, « Une ethnographie de la violence est-elle possible ? », *Études rurales*, 1984, n° 89-96 : 9-22, cité dans Lavergne, Perdoncin, 2010 : 6, ouvrage qui nous a paru très éclairant malgré la différence essentielle entre le principe épistémologique de son contenu qui porte sur un référent réel et la démarche de María de Zayas, fondée sur une projection fictionnelle.

39 Lorenza Mondada, *Décrire la ville. La construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Paris, Anthropos, 2000 : 20, Lavergne, Perdoncin, 2010 : 7.

la mort. L'auditoire (interne et externe) mené du plaisir à l'horreur et à l'indignation subit une grande frustration esthétique et morale qui suscite un désir de justice grâce à l'opération comparative effectuée par la vue (imaginante) et l'esprit.

La violence aussi extrême soit-elle n'est donc pas un but narratif ni esthétique en soi⁴⁰. Elle forge puissamment un désir de justice, intégré au processus narratif, et qui sous-tend une revendication touchant à la vie matrimoniale.

Plaidoyer pour une équité matrimoniale

Comme nous l'avons déjà dit, dans ces nouvelles, seule la femme parle⁴¹ et elle parle de femmes, mue par une intention de défense : *Fue la pretensión de Lisis en esto [organizar el sarao] volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio, que apenas hay quien hable bien de ellas)*⁴². Parole de divulgation -exposition, analyse, information- qui revendique la vérité et la justice : *Y como son los hombres los que presiden en todo, jamás cuentan los malos pagos que dan, sino lo que les dan [...]*⁴³. La parole est bien perçue et définie comme instrument de pouvoir. La nécessité d'une reconnaissance des torts par les hommes est si vivement sentie que le vœu de voir les femmes se venger apparaît dans la bouche de certaines narratrices internes :

*Licencia me daréis, señores, para que me admire en este desengaño en que pondero los engaños de los hombres de la ira de la mujer; mas también me la darán estos mismos para conocer que de las cautelas de los hombres nacen las iras de las mujeres, y que por una que procura venganza, hay mil que no la toman de sí misma; que yo aseguro que si todas vengaran las ofensas que reciben, como Octavia hizo, no hubiera tantas burladas y ofendidas*⁴⁴.

40 Même si, comme nous l'avons dit précédemment, Maria de Zayas crée une esthétique de la violence, qualifiée de « grotesque » par M. Bossé qui y voit une fonctionnalité déstabilisatrice des « dogmatismes inhérents aux modèles discursifs de référence » 1999 : 298 (nous traduisons).

41 Cette généralité fait abstraction de l'emboîtement de voix masculines qui, à un 3^e ou 4^e niveau de récit, transmettent l'histoire rapportée au 2^e degré narratif par les dames (ainsi dans le *desengaño* 4, déjà évoqué et dans le 10 où c'est Gaspar qui, après avoir recueilli les aveux de sa bien-aimée criminelle, est le rapporteur implicite mais logique des événements relatés).

42 Introducción, 118 : « Ce que recherchait Lisis en faisant cela [organiser cette fête du désenchantement] c'était plaider pour les femmes (car leur réputation est si ternie et ruinée par le jugement des hommes qu'on ne trouve quasiment personne qui dise du bien d'elles). »

43 *Ibid.*, 166 : « Et comme les hommes président à tout, jamais ce ne sont leurs ingratitude envers autrui qu'ils rapportent mais celles commises à leur égard. » Ce discours sur la médisance misogyne est récurrent : « Et ce qui me surprend le plus » dit doña Isabel, alias Zelima, narratrice du *desengaño* 1, « c'est que ni le noble, ni l'honnête homme, ni celui qui a des obligations, ni celui qui s'enorgueillit d'avoir un bon jugement, n'agissent mieux envers elles [les femmes] que les hommes simples de l'humble société ».

44 *Desengaño* 2, 188-189 : « Vous me donnerez licence, messieurs, pour exprimer ma surprise [...] devant la colère d'une femme ; mais tous les hommes me la donneront aussi pour reconnaître que ce sont leurs ruses qui provoquent les colères des femmes [...] ; et je peux assurer que si toutes les femmes se vengeaient des affronts subis, comme le fit Octavia, il n'y aurait pas autant de femmes trompées et offensées. »

Il est vrai que la justice de Dieu est souvent invoquée et sa protection salvatrice souvent sollicitée par les victimes.

¿Hasta cuándo poderoso y misericordioso Dios ha de durar esta triste vida? ¿Cuándo señor, darás lugar a la airada muerte que ejecute en mí el golpe de su cruel guadaña, y hasta cuándo estos crueles y carniceros verdugos de mi inocencia les ha de durar el poder de tratarme así? ¿Cómo señor permites que te usurpen tu justicia, castigando con su crueldad lo que tú Señor no castigarás? [...] En qué tierra de moros pudiera estar cautiva que me trataran como me tratan ?⁴⁵.

On aura remarqué le terme « cruauté » et ses emplois dérivés pour signifier le degré extrême des mauvais traitements.

Les critiques mettent souvent en exergue la dimension de femme martyre, femme sainte, pour ainsi dire femme christique, dont le corps, déchi-queté, saigné, démembré conserve, par-delà une beauté physique mortuaire toute miraculeuse, son unité spirituelle qui la mènera au salut de l'âme obtenu par souffrance⁴⁶. Cependant cet aspect appartient à un arsenal du discours de défense féminine, à côté d'autres éléments d'une teneur toute temporelle : le premier concerne l'éducation donnée aux femmes et le second les prérogatives du mari en termes d'autorité.

Le discours sur l'éducation inscrit l'œuvre de María de Zayas dans un courant européen incarné par plusieurs femmes, de Christine de Pisan à Margaret Cavendish en passant par Marguerite de Navarre. Toutes ces écrivaines relèvent ou déplorent que l'éducation des filles empêche le développement de leur intellect et de leurs habiletés physiques, pour ne privilégier que les travaux domestiques associés à leur fonction génitrice.

Pues crean que aunque las mujeres no son Homeros con basquiñas y enaguas y Virgilio con moño, por lo menos, tienen el alma y las potencias y los sentidos como los hombres. No quiero decir el entendimiento, que, aunque muchas pudieran competir en él con ellos, fáltales el arte de que ellos se valen en los estudios, y como lo que hacen no es más que una natural, fuerza es que no salga tan acendrado⁴⁷.

45 « Combien de temps, Dieu puissant et miséricordieux, ma triste vie durera-t-elle encore ? Seigneur, quand permettras-tu à la hargneuse mort de me frapper de son cruel coup de faux et combien de temps ces bourreaux cruels et acharnés de mon innocence garderont-ils le pouvoir de me traiter ainsi ? Comment permets-tu, Seigneur, qu'on usurpe ta justice en châtiant avec cruauté ce que toi-même ne puniras point ? [...] Quel est le pays maure où l'on traite une captive de la façon dont ils me traitent ici ? ». *Desengaño* 5, 284-5.

46 Alcalde, 2005 : 83-93. Nous remercions Eva Tilly Roudaut pour nous avoir communiqué deux articles sur les nouvelles de M. de Zayas, qu'elle étudie à partir des notions de chute et de rédemption.

47 Noche segunda, préambule au *desengaño* 5, 259 : « Croyez donc bien que les femmes, sans être des Homère en jupons ou des Virgile à chignons, ont à tout le moins une âme, des facultés et des sens semblables à ceux des hommes. Je ne parle pas de l'intelligence car même si les femmes qui pourraient rivaliser en la matière avec eux sont nombreuses, il leur manque le savoir dont ils se dotent en étudiant ; et comme elles ne procèdent que suivant un savoir

Par ailleurs, il y a dans l'œuvre un aspect trop présent pour ne pas remplir une fonction signifiante, c'est la référence au statut conjugal du mari et ses prérogatives. Les maris sont punisseurs mais pour des fautes généralement non commises, ou simplement parce qu'ils croient que leur honneur a été bafoué. Cette application privée des châtiments, souvent injuste et excessive⁴⁸, prend place dans un ensemble d'éléments qui convoquent en filigrane un discours juridique. Il nous semble évident que María de Zayas utilise la fiction pour évoquer une réalité contemporaine qu'elle juge inacceptable. Ses nouvelles sont beaucoup plus proches du témoignage documentaire qu'il n'y paraît à première vue : malgré les réticences que suscite l'in vraisemblance de certaines situations « merveilleuses », et en dépit des précautions scientifiques qui exigent de distinguer absolument un récit de fiction de son référent réel, on ne peut que constater les similitudes entre les violences relatées et les propos qu'on relève chez les historiens. Cordoba de la Llave explique :

La abundancia de homicidios por adulterio es tan notable que casi nos invita a sospechar, cuando menos a preguntarnos, si muchos maridos que asesinaron a sus mujeres en el curso de riñas o discusiones familiares no desearían simplemente divorciarse de ellas por la vía rápida y sin acudir al vicario y si no utilizaron luego la justificación del supuesto adulterio⁴⁹.

Ainsi dans le *desengaño* 5, l'intervention de la magie au service du désir illégitime d'un homme rend encore plus éclatant le décalage entre l'innocence totale de la femme et la cruauté criminelle du mari. Dans un premier temps, la présence d'une autorité juridique, témoin de certaines scènes, permet d'établir de façon officielle et irréfutable, la culpabilité du prétendant envoûteur qui viole Inès profitant de son état d'inconscience. C'est en l'occurrence le *corrégidor*, représentant royal chargé du maintien de l'ordre et de la justice auprès des autorités municipales, qui surprend Inès la nuit, dehors, dans un état qu'on appellerait aujourd'hui somnambulique ou hypnotique. Toutefois c'est l'Inquisition qui met la main sur le violeur et mène à bien son procès, comme il se doit dans un cas où la magie est employée pour déposséder une personne de sa volonté. Les autorités ecclésiastique et civile interviennent ensuite à Séville pour arrêter le mari et ses complices qui maintiennent Inès emmurée depuis six ans. On peut voir ici une illustration de la vengeance différée avec ce mari qui ne pardonne

naturel, forcément le résultat ne peut être aussi parfait. » Ce sont des propos de la narratrice de premier niveau et non d'une des narratrices internes.

48 Citons le mari du *desengaño* 10 qui massacre toute la maisonnée avec son épée, en commençant par son épouse, qui est absolument innocente mais qui a été l'objet d'une calomnie imaginée par la servante de sa sœur adoptive.

49 Córdoba de la Llave 2006 : 23. « La quantité d'homicides pour cause d'adultère est telle qu'elle nous incite à soupçonner, ou tout du moins à envisager, que de nombreux maris ayant assassiné leurs femmes au cours d'une bagarre ou d'une dispute familiale, désiraient tout simplement divorcer par un moyen rapide et sans avoir recours au vicaire, et qu'ils utilisèrent ensuite la justification d'un soi-disant adultère. »

qu'en apparence et qui se venge d'une façon atroce, n'ayant pas signé la « *carta de perdón de cuernos* » que nous avons déjà évoquée.

Dans le *desengaño* 8, la servante de l'ami complice du meurtre d'Ana alerte les autorités quand, après avoir vu le sang sur la table du jardin, elle découvre le corps de la jeune femme dans le puits. Parfois c'est le témoin et auditeur de 3^e niveau du récit qui contribue à mettre un terme à la situation de châtement, tel don Martín dans le *desengaño* 4. Il ne peut sauver la victime mais la traîtresse meurt et le mari, devenu fou, ne tardera pas à mourir : l'ordre est ainsi rétabli. C'est là le fait d'un véritable noble qui a eu pitié d'Elena et a, par-là, suscité la confession du mari bourreau. La confession a eu un rôle cathartique sur l'esclave traîtresse, qui à son tour a avoué son imposture. Malgré la mort de la victime, le retour à la norme consiste dans le triomphe de la vérité. Dans ces cas, la violence relatée cesse d'occuper un premier plan grossissant (au sens optique) et entre dans un processus de relativisation, assuré dans la fiction par les personnages compatissants, justes, « normalisateurs »⁵⁰.

Dès lors on peut affirmer que la description de la violence n'a pas seulement un rôle de pur symbole visant à associer par le biais de la souffrance, du martyr, la femme innocente au Christ. Le rapport entre l'engagement corporel et la vérité a été étudié par Pilar Alcalde ou Lisa Vollendorf⁵¹. En établissant que le corps martyr est un instrument de vérité, la violence corporelle entre dans un processus de découverte de la vérité juridique visant à définir la culpabilité et l'innocence des parties concernées. Notre analyse prend une autre orientation, sans doute complémentaire, de celle de Lisa Vollendorf qui propose : *presented as a stark contrast with the golden days of old, the dynamics of violence and victimization in the novellas proper reflect the practices of criminal justice, particularly as they were implemented by the Inquisition*⁵².

Pour nous, la violence dans les nouvelles de Zayas renvoie à une réalité effective de l'époque en question où la femme mariée était sous la protection autoritaire d'un mari qui avait le droit et le devoir de la corriger. L'étude de Martine Charageat, intitulée « Décrire la violence maritale au Moyen Âge. Exemples aragonais et anglais (XIV^e-XV^e siècles) »⁵³, fait ressortir que, au nom de sa *potestas*, le mari pouvait user de sa force physique envers son épouse en vertu de la « correction maritale » et en application de la quatrième des *Siete*

50 Mais le recours à la justice est loin d'être systématique : ainsi la cuisinière de la maison où sera écrasée la jeune Laureola est avertie du crime qui se trame mais elle ne dit rien. Elle s'enfuit, effrayée, et ne rapporte son témoignage qu'après coup à la mère et aux sœurs. Ces dernières iront au couvent pour y trouver protection.

51 Alcalde, 2005 : 94, Lisa Vollendorf, 2001.

52 Vollendorf, 2001 : 43 : « Présenté en contraste total avec l'âge d'or, la dynamique de la violence et de la victimisation dans les Nouvelles reflète exactement les pratiques de la justice criminelle, et particulièrement telles qu'elles étaient appliquées par l'Inquisition. »

53 Étude qui porte sur une centaine de procès, voir Lavergne et Perdoncin, 2010 : 43-63. En réalité pour ce qui est de l'Aragon, les documents examinés concernent aussi le XVI^e siècle. Dans une autre étude, l'auteure explique que « De fait et de droit, les hommes et les femmes disposent donc, a priori, des mêmes arguments légaux pour réclamer en justice, à l'officialité, l'application de la norme matrimoniale et son respect par la partie adverse ». Cependant elle relève que le vocabulaire et le registre sont différenciés suivant le genre : la femme est dénoncée ou présentée comme corps alors que le mari l'est suivant des paroles (promesses, engagement verbal). Le corps masculin n'est évoqué que lorsqu'il y a incapacité à consommer le mariage, Charageat, 2009.

Partidas qui autorise le mari à tuer sur-le-champ la femme et son amant s'il les surprend ; cette loi est conservée, comme on sait, dans la *Nueva recopilación* qui date du XVI^e siècle⁵⁴. Si, dans les procès étudiés par cette chercheuse, les témoins ne savent que décrire les faits, les juges et procureurs utilisent des notions abstraites, telles *male tractare*. L'apparition d'un seuil de tolérance est l'enjeu des actions en justice et de la défense, en particulier. La description des actes s'effectue avec des mots désignant l'iniquité, la sévérité, la rudesse. Mais le terme « cruauté » est celui employé pour dire le mauvais traitement corporel, puisque, rappelons-le, le mot violence n'apparaît jamais, et on le retrouve chez María de Zayas pour caractériser les situations dont elle parle : *pues en cuanto a la crueldad para con las desdichadas mujeres no hay que fiar en hermanos ni maridos que todos son hombres*⁵⁵.

Dans les procès, l'auteur des actes est à son tour qualifié, au XVI^e siècle en Aragon, avec des expressions telles que « diabolique », « mauvais », « traître envers Dieu ». Si le mari est reconnu fou furieux, il est inapte à exercer la correction maritale qui, normalement, a vocation à faire sortir la femme de l'erreur ou du danger. Par ailleurs, l'accent est mis sur les risques de mort que les maris font encourir à leurs femmes en les privant de nourriture, en usant d'armes blanches, ou en leur faisant subir, alors qu'elles sont enceintes, des sévices, situations qui inspirent, semble-t-il, María de Zayas. « La criminalisation du mari est en marche » même si l'état d'âme des épouses n'est jamais évoqué dans les documents. Dans la pratique, les magistrats, construisent un seuil du tolérable : même s'ils évitent de prononcer la séparation, le risque vital (sur la femme ou sur l'enfant qu'elle porte) est un critère essentiel dans la détermination de ce seuil. Peu à peu la violence maritale apparaîtra comme catégorie autonome, par le biais de la notion d'excès atteint au regard d'une violence légitime.

La renommée de María de Zayas de son vivant – dont témoignent, par exemple, les poèmes dédicatoires du volume *Novelas amorosas y ejemplares* – nous montre la nature de ses relations sociales et culturelles en dépit du lacanisme des éléments biographiques la concernant. On en déduit que c'est une femme sinon parfaitement renseignée, du moins consciente de ces questions dans leur aspect le plus concret. Son milieu social, de toute évidence, lui permet d'accéder à un certain niveau d'information, sans parler de la culture proprement dite, et ses écrits procèdent visiblement d'une démarche réfléchie et critique envers sa société.

Les expériences de toutes ces femmes aimantes et déçues par leurs époux (l'homme aimé ou le protecteur) élaborent en creux un discours sur le mari et le mariage tels qu'ils devraient être : source d'amour, d'attention, de soins, d'assistance dans le respect des valeurs morales promues par la religion chrétienne. N'oublions pas que la formule « *dos en carne una* » (deux personnes en une seule chair) consacre l'union du couple.

54 Vollendorf, 2001 : 49.

55 *Desengaño* 5, 288 : « Car en ce qui concerne la cruauté envers les pauvres femmes, il ne faut point se fier aux frères ni aux maris, puisqu'ils sont également hommes. »

L'idéal de l'époux débouche sur le seul être masculin capable de remplir toutes ces attentes : le Christ. *Ay divino esposo mío [...] jamás me arrepentí cuanto ha que me consagré a vos de ser esposa vuestra; [...] aunque os agraviase que a la más mínima lágrima me habéis de perdonar y recibirme con los brazos abiertos*⁵⁶. Il est à la fois la réponse affective, spirituelle et spatiale également, puisque les femmes le rencontrent au couvent.

Cependant la spiritualité qui est largement étudiée et soulignée, résultant de la souffrance et apportant aux femmes pratiquement une raison d'être (nous pensons aux analyses de P. Alcalde et A. Yllera, par exemple) ne doit peut-être pas occulter une attente féminine d'ordre civil et temporel. Il semble difficile d'interpréter l'œuvre de Zayas comme l'exposé d'un idéal de vie féminine dont le couvent serait la clef unique. En revanche l'aspiration à une vie conjugale équilibrée auprès d'un mari compréhensif, confiant, juste et raisonnable surgit des divers plans du récit – le commentaire des narratrices internes, les réflexions de leur personnages – et constitue l'articulation entre les éléments structurels du récit. Le lecteur ressent ainsi une similitude entre ces instances narratives qui forge le principe revendicatif de l'œuvre. Nous y voyons donc le vœu que le mariage scelle réellement une union sacrée et qu'il cesse d'être le lieu où l'amour du prochain est si couramment trahi.

Pour conclure, disons que le langage du corps violenté, dans tout le volume des *Desengaños amorosos*, dessine le paradigme de la femme victime qui complète, par contraste, l'autre paradigme, développé dans les *Novelas amorosas y ejemplares*, celui de la femme vengeresse qui va jusqu'à s'armer pour frapper et pour tuer, momentanément travestie en homme pour ce faire, et accompagnée d'une présence masculine adjuvante dont l'intérêt consiste en l'approbation du genre dominant (*La burlada Aminta y venganza del honor*)⁵⁷. Le corps sanglant, mutilé, strangulé, abîmé est donc un signe visuel et moral qui fonde le discours de défense féminine face aux conceptions traditionnelles misogynes, cultivées par les hommes en particulier, qui ne font qu'entretenir et autoriser l'irrespect de l'épouse. C'est pourquoi nous comprenons l'œuvre de María de Zayas comme un contre-discours visant à réhabiliter la femme, l'épouse et, dans un projet plus global, la vie matrimoniale pour qu'elle ne soit plus un lieu de souffrance mais un lieu de respect des commandements chrétiens, de la loi du Christ, revendiqué comme référence en la matière. Dans les préambules ou les épilogues du récit cadre, la récurrence avec laquelle les hommes trompent en faisant passer les femmes pour trompeuses forme une théorie sur l'*engaño* qui mériterait une étude séparée.

La démarche de María de Zayas est déculpabilisante : elle cherche à débarrasser la femme d'un carcan atavique en travaillant à convaincre les hommes que leur discours est si puissant qu'il a créé une image de la femme qui occulte la réalité tout en les dédouanant de leurs propres turpitudes : *Caballero que soli-*

56 *Desengaño* 5, épilogue, 290 : « Ah divin époux [...] jamais je n'ai regretté depuis que je me suis vouée à toi d'être ton épouse ; [...] même si je t'ai offensé car à ma plus petite larme tu me pardonnes et me reçois dans tes bras ouverts. »

57 *Novelas amorosas*, n° 2, p. 213-248.

*cita la doncella, déjala, no la inquietes y verás como ella aunque no sea más de por vergüenza y recato, no te buscará a ti. El que busca y desasosiega la casada no lo haga y verá como cuando no la obligue la honestidad, el respeto y temor de su marido la hará que no te solicite y busque*⁵⁸.

Sans prêter à María de Zayas l'esprit du législateur, il est permis de percevoir dans son discours une concordance avec les normes en construction et, à notre avis, le plaidoyer pour une vie matrimoniale normale, c'est-à-dire dégagee des déséquilibres qu'elle exprime par la violence dans les *Desengaños amorosos*.

On ne peut s'empêcher de tisser le lien entre cette posture, la critique ouverte émise par la pure Eliodora à l'égard des médisances antiféminines de Castillejo et de l'archiprêtre de Talavera dans *El Infamador* (1579 ?) et l'école des maris qui s'impose à l'esprit du Lope narrateur de *La prudente venganza*⁵⁹.

Florence Dumora

Université de Reims Champagne-Ardenne, EA 4299 CIRLEP

Œuvres citées

Sendebarr, Madrid, Cátedra, ed. María Jesús Lacarra.

Alcalde, Pilar (2005), *Estrategias temáticas y narrativas en la novela feminizada de María de Zayas*, Newark, Juan de la Cuesta.

Bazán Díaz, Iñaki (2006), « Mujeres, delincuencia y justicia penal en la Europa medieval y moderna. Una aproximación interpretativa », *Mujer marginación y violencia entre la Edad Media y los Tiempos Modernos*, Ed. Ricardo Córdoba de la Llave, Córdoba, Universidad de Córdoba, 29-74.

Bossé, Monika (1999), "El sarao de María de Zayas: una razón (femenina) de contar el amor" in Bosse Monika, Barabar Potthast & André Stoll, *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, Kassel, Reichenberger, 2 vols., 1, 239-299.

Charageat, Martine (2009) consulté le 20 mai 2013 « La confrontation des genres au tribunal au Moyen Âge, (xiv^e-xvi^e s). Une relecture des relations de couples en conflit », *Histoire et genre* n° 5, <<http://genrehistoire.revues.org/index775.html>>.

Córdoba de la Llave, Ricardo (2006), "Mujer marginación y violencia entre la Edad Media y los Tiempos Modernos", in *Mujer marginación y violencia entre la Edad Media y los Tiempos Modernos*, coord. Ricardo Córdoba de la Llave, Universidad de Córdoba, 7-27.

58 Nise *desengaño* 3, p. 200 : « Gentilhomme, vous qui sollicitez la jeune fille, laissez-là, ne la perturbez pas et vous verrez que, ne serait-ce que par honte et par réserve, ce n'est pas elle qui vous cherchera. Que celui qui cherche et trouble la femme mariée s'abstienne, et il verra que si ce n'est pas l'honnêteté qui la retient, c'est le respect et la crainte de son mari qui l'empêchent de vous solliciter et de vous chercher. »

59 Juan de la Cueva, *El infamador* (1579?), III, 2, v. 17-32 et 59-80 ; Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, 1968 : 128.

- Cueva, Juan de la, *El infamador* (1579?), Madrid, Espasa Calpe, 1965, Ed. de Francisco A. de Icaza.
- Dumora, Florence (2014) « Les sociabilités conflictuelles au miroir des proverbes (xvi^e – xvii^e siècles) » in *S'opposer dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles. Perspectives historiques et systèmes de représentation*. Hélène Tropé (éd.), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, collection « Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des xvi^e et xvii^e siècles », (sous presse).
- Dumora, Florence (à paraître), « Tipología social de la crueldad en el *Cuarto desengaño amoroso* de María de Zayas », colloque international organisé par Encarnación Medina, Université de Jaén, Baeza, *Vida cotidiana de la mujer en el Mediterráneo (Edad Media, siglos XVI-XVII)*, octobre 2012.
- Foa, Sandra (1979), *Feminismo y forma narrativa. Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, ediciones Albatros Hispanófila.
- Galvagno, Rosalba (1995), *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les « Métamorphoses » d'Ovide*, Panormitis.
- Gamboa, Yolanda (2009), *Cartografía social en la narrativa de María de Zayas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Goytisolo, Juan (1977-1978, 1992), *Disidencias*, « El mundo erótico de María de Zayas », Madrid, Taurus, 77-142.
- Juan Manuel, don (1992), *El conde Lucanor*: Madrid, Castalia, ed. José Manuel Blecuá.
- Lavergne, Cécile et Perdoncin, Anton (dir.) (2010), *Décrire la violence. La violence à l'épreuve de la description, Tracés*, Revue de Sciences humaines, n°19, introduction
- Lope de Vega (1968), *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Alianza editorial.
- Osler, William (2007, consulté le 21 mai 2013), *Ars medica, Revista de humanidades*, 1, 93-119, <<http://www.virtualmedica.com/uploads/3/servet.pdf>>.
- Vollendorf, Lisa (2001), *Reclaiming the body. Maria de Zayas's early modern feminism*, North Carolina studies in the romance languages and literature, n° 270, University of North Carolina press.
- Zayas, María de ([2000] 2007), *Novelas amorosas y ejemplares*, 1637 (Saragosse), Madrid, Julián Olivares, Cátedra.
- Zayas, María de, ([1983] 2004), *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto*, 1647 (Saragosse), cité sous le titre usuel *Desengaños amorosos*, Madrid, Alicia Yllera, Cátedra.

