



Saragosse, ville de l'enfermement dans El Loco por fuerza.

Kassandre Aslot

► To cite this version:

Kassandre Aslot. Saragosse, ville de l'enfermement dans El Loco por fuerza.. e-Spania - Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes, 2020, 36, 10.4000/e-spania.35917 . hal-04010017

HAL Id: hal-04010017

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-04010017>

Submitted on 1 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques
médiévales et modernes

36 | juin 2020

Historiografía asturiana del siglo IX / *Las Siete Partidas* / Traduire pour convaincre dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or

Saragosse, ville de l'enfermement dans *El loco por fuerza*

Kassandre Aslot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/35917>

ISSN : 1951-6169

Éditeur

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris Sorbonne

Référence électronique

Kassandre Aslot, « Saragosse, ville de l'enfermement dans *El loco por fuerza* », *e-Spania* [En ligne], 36 | juin 2020, mis en ligne le 09 juillet 2020, consulté le 09 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/e-spania/35917>

Ce document a été généré automatiquement le 9 juillet 2020.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Saragosse, ville de l'enfermement dans *El loco por fuerza*

Kassandre Aslot

- 1 L'espace dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or est un motif qui a très tôt retenu l'attention des chercheurs. Ceux-ci ont pu, dans des études devenues classiques, démontrer son rôle dramatique, au-delà de la simple référence contextuelle, notamment au sein des *comedias palatinas* et *urbanas* (ou de cape et d'épée) chères à Lope de Vega. Ainsi, César Oliva affirme, dans l'article qu'il consacre à cette question¹, que l'alternance spatiale intérieur/extérieur est au cœur de ces deux genres dramatiques. Par ailleurs, à partir des années 1990, tout un courant historiographique s'est intéressé au rôle de l'espace dans l'histoire et, notamment, dans celle des conflits². Ce renouveau critique nous invite à réinterroger l'espace dans une pièce de Lope de Vega peu étudiée³, *El loco por fuerza*, qui met en scène la ville de Saragosse à une époque où les rues et les places portent encore les stigmates de la révolte de la fin du XVI^e siècle. En effet, les hispanistes anglais Sylvanus Griswold Morley et Courtney Bruerton, grâce à leur méthode de datation basée sur la métrique, ont émis l'hypothèse d'une rédaction de la pièce entre 1597 et 1608⁴, ce que l'étude des rapports entre l'oeuvre et les événements de 1591 menée par Hélène Tropicé semble confirmer⁵.
- 2 La spatialité se construit dans l'oeuvre à partir de la tension entre le mouvement et son entrave. Le lieu de l'action, Saragosse, point de passage obligé dans le voyage qui conduit vers l'Italie deux amants fuyant la Castille, apparaît dans un premier temps comme un espace refuge. Mais la ville s'avère être, très vite, un lieu d'enfermement que les personnages sont contraints de quitter pour recouvrer la liberté. Lope donne pour cadre de l'action la capitale aragonaise et, plus précisément, son hôpital des fous, dont la renommée s'étendait alors dans toute l'Espagne⁶. Les raisons de cette notoriété sont doubles. Tout d'abord, il s'agissait du premier hôpital général à avoir été créé sur décision du roi. Mais surtout, ce qui rendit l'asile de Saragosse si célèbre fut sa conception avant-gardiste de la folie ; en effet, il fut l'un des premiers à considérer les fous comme des malades à soigner, à une époque où la maladie mentale était vue comme une marque du péché ou de la possession démoniaque⁷.

- 3 Lope part donc d'un référent réel et facilement identifiable par le public qu'il manipule cependant pour offrir une vision personnelle de cet espace. En effet, comme le laisse supposer le titre de l'oeuvre, *El loco por fuerza* s'articule autour des notions de contrainte et de liberté à travers la représentation carcérale de l'espace asilaire. Car ce fou « par force » n'est autre que le galant de la pièce, Feliciano, qui fuit Tolède avec son amante Clarinda, afin qu'elle échappe à un mariage arrangé par son père, Torcato. Les deux amants se rendent ainsi à Saragosse où ils sont arrêtés par le *Justicia*, ou Grand Juge. Tombé sous le charme de la dame, le magistrat aragonais écarte son rival en le faisant enfermer dans l'hôpital des fous et confie la belle à Leonardo, un ami noble. Ce dernier, ainsi qu'un autre galant aragonais, Albano, vont, eux aussi, s'éprendre de la Tolédane, et rivaliser pour s'attirer ses faveurs. Pour sauver sa bien-aimée, Feliciano n'aura d'autre choix que de feindre la folie afin de participer à la collecte des aumônes au milieu des aliénés et parvenir à sortir de l'hôpital.
- 4 Un rapport s'établit donc entre l'établissement psychiatrique et la contrainte, qu'elle soit physique, avec l'enfermement forcé de Feliciano, ou morale lorsque le galant doit feindre la folie pour sauver son aimée et son honneur. La thématique de la contrainte est renforcée dans l'action secondaire lorsque Fulgencia, la soeur de Feliciano, tombe sous la coupe d'Albano qui va gagner sa confiance pour l'isoler dans la montagne et tenter de la violer. Fulgencia joue dans cette pièce le rôle de victime puisque, avant même la tentative de viol par Albano, elle avait été trompée par Fenicio, le promis éconduit de Clarinda, qui avait feint de la courtiser pour se venger de son rival, Feliciano. Cette intrigue parallèle offre donc un redoublement des problématiques de la liberté et de son entrave développées dans la trame principale.
- 5 Le fait de situer l'action dans la Saragosse de la fin du XVI^e siècle, tout en déclinant le thème de la liberté, est particulièrement significatif. En effet, Lope choisit de représenter la ville alors qu'elle se trouve sous tension suite aux soulèvements durement réprimés des 24 mai et 24 septembre 1591 qui eurent pour élément déclencheur la défense des libertés aragonaises⁸. Cette révolte et sa répression, aussi rapide que cruelle⁹, donnèrent naissance à une littérature qualifiée d'*anti-aragonaise* par Jesús Gascón Pérez¹⁰. Il convient ainsi de se demander dans quelle mesure Lope de Vega se sert de la pièce *El loco por fuerza* pour présenter une vision négative de la ville de Saragosse et s'inscrire ainsi dans le droit fil de ces auteurs jugés anti-aragonais, dans une démarche de séduction d'un public majoritairement acquis à la cause castillane tout en menant à bien une stratégie d'exaltation monarchique¹¹.
- 6 L'analyse des représentations de l'espace dans l'oeuvre permettra de souligner l'utilisation singulière que Lope fait des lieux intérieurs et extérieurs, dans le but de construire une représentation carcérale de la ville de Saragosse. La pièce, en effet, ne se conforme pas au schéma d'oppositions spatiales, défini par Sonia Alonso Vega, pour qui les espaces extérieurs sont ceux où les personnages expriment librement leur véritable nature en contraste avec les espaces intérieurs qui symbolisent l'oppression et le monde des convenances¹². Le traitement particulier des espaces de la pièce est à mettre en lien avec la figure centrale du Grand Juge qui contrôle toute la ville. La représentation tyrannique de ce magistrat par Lope semble bien éloignée de son rôle en Aragon et dans la défense des libertés du royaume, notamment lors de la révolte de 1591¹³. Ce personnage met ainsi en évidence la contamination de l'espace urbain par le thème du monde à l'envers, normalement réservé à l'espace asilaire, de telle sorte

qu'un lien métonymique s'établit entre l'hôpital des fous et la capitale aragonaise, renforçant l'image de ville-prison.

- 7 Pour mener à bien cette étude spatiale de *El loco por fuerza* nous adopterons la terminologie utilisée par Marc Vitse qui distingue deux espaces principaux dans le théâtre¹⁴ : l'espace dramatique, lieu imaginaire que chaque lecteur/spectateur construit mentalement grâce aux indices contenus dans le texte, et l'espace scénique qui est la concrétisation de l'espace dramatique par le metteur en scène.

***El loco por fuerza*, une pièce de l'enfermement**

Les espaces de la pièce

- 8 *El loco por fuerza*¹⁵ est une *comedia urbana* dont l'intrigue a pour cadre Saragosse et ses alentours. La pièce offre une succession de lieux intérieurs et extérieurs selon le schéma suivant :

Acte I :

Rue de Saragosse

Maison de Leonardo

Église

Maison de Leonardo

Hôpital des fous

Acte II :

Maison de Leonardo

Hôpital des fous et seuil de l'hôpital

Maison d'Albano

Acte III :

Place du marché de Saragosse

Maison de Leonardo

Montagne du Moncayo¹⁶.

- 9 Ce relevé permet de constater que les espaces intérieurs dominent dans la pièce. On ne dénombre que trois scènes extérieures pour sept scènes intérieures. Dès lors que, selon l'opposition établie par Alonso Vega, les espaces de plein air sont ceux qui permettent aux personnages d'agir sans entrave, leur rareté montre le peu de place laissée à la liberté en cette ville réputée avoir combattu en son nom. En effet, tous les espaces intérieurs qu'ils soient domestiques et privés ou publics sont, en dernière analyse, des lieux d'enfermement.
- 10 Les domiciles des Aragonais Albano et Leonardo fonctionnent comme des espaces de réclusion pour les deux Tolédanes, Fulgencia et Clarinda. Dans la deuxième scène de l'acte I, cette dernière est enfermée chez Leonardo sur décision du Grand Juge qui souhaite l'éloigner de son amant Feliciano. Il s'agit d'un enfermement domestique subi : la réclusion de Clarinda n'est pas l'application d'une décision de justice mais une décision arbitraire du *Justicia* qui souhaite la courtiser à sa guise. La dame dénonce d'ailleurs cette attitude en se définissant elle-même comme prisonnière :

Clarinda :

Todo cuanto preguntáis

os responde el ser mujer

Mi tierra no importa nada

que la sepáis, y quién soy

menos, pues [que] presa estoy. (I, v. 157-161)

- 11 Le sentiment d'impuissance exprimé ici par Clarinda est présent tout au long de la pièce car elle est perpétuellement placée sous la surveillance de Leonardo et de sa soeur Rosela.

À l'enfermement de Clarinda, protagoniste de l'action principale, répond celui de Fulgencia dans l'intrigue secondaire. À la fin de l'acte II, lorsque Fulgencia arrive à Saragosse pour défendre son honneur bafoué par Fenicio, elle se rend chez Albano et lui confie son histoire, ce qui semble émouvoir l'Aragonais qui se propose alors de l'aider. Dès lors, le domicile d'Albano devient un refuge illusoire, lui permettant d'accroître son emprise sur la jeune femme qui, prisonnière de son influence, le suivra aveuglément dans la montagne où il tentera d'abuser d'elle, comme Fenicio avant lui. L'utilisation des espaces domestiques comme lieux de réclusion des femmes est fréquente dans le théâtre auriséculaire et correspond à une pratique historique. La femme étant placée sous l'autorité paternelle puis maritale, les seuls espaces dans lesquels elle pouvait évoluer librement étaient le domicile et le couvent¹⁷.

- 12 Quant aux lieux publics fermés, ils jouent le rôle d'espaces de confinement. C'est notamment le cas de l'église où se réfugie Feliciano lorsqu'il est poursuivi, au début de la pièce, par les officiers du Grand Juge. Il y rencontre Osuna, autre Castillan retranché en ce lieu. Contrairement à la maison de Leonardo qui est un espace d'enfermement subi, l'église est un lieu de réclusion choisi, un refuge. Les personnages s'y rendent pour échapper aux forces de l'ordre en vertu du droit d'asile et ne peuvent en sortir sans s'exposer. Cette tension entre l'espace sacré protecteur et l'extérieur menaçant est mise en scène dans l'acte I, lorsque le Grand Juge tente de convaincre Feliciano de sortir de l'église¹⁸. Une opposition spatiale s'établit entre les deux personnages, l'un se trouvant à l'abri à l'intérieur de l'église et l'autre oeuvrant depuis l'extérieur pour l'en faire sortir. Comme il est de coutume dans les pièces du Siècle d'Or, les indications scéniques, permettant de visualiser cette appropriation contradictoire de l'espace, ne se trouvent pas dans les didascalies, qui sont très réduites, mais dans le dialogue des personnages. En effet, on observe dans les répliques échangées la mention de cette frontière symbolique qui les sépare :

Justicia : ¿ Aquí decís que se entró ?

*Alguacil 1 : Y es el que en la **puerta** ves.*

Justicia : ¿ Ah, hidalgo, hidalgo ?

Feliciano : ¡ Señor !

*Justicia : No os **entréis**, seguro estáis.*

*Feliciano : **Saldré**, pues vos me llamáis,*

fiado en vuestro valor;

*pero pasar del **umbral** ya veis que no*

será justo. [...]

*Justicia : Pero **salid**, que os prometo*

de mirar vuestra justicia. [...]

Feliciano: Satisfecho

de vuestra nobleza y pecho,

*de esta santa iglesia **salgo**.*

Osuna : ¡ Tente ! ¿ Qué haces ?

Feliciano : Creer

a un noble lo que ha jurado.

Osuna : Mira que te han engañado.

Feliciano : Eso ¿ cómo puede ser ?

*Osuna : No **salgas** de estos **umbrales**;*

tente en buenas. (I, v. 452-559)

- 13 Les verbes « *entrar* » et « *salir* » ainsi que les termes « *puerta* » et « *umbral* » permettent d'imaginer une mise en scène de la tension spatiale grâce à l'utilisation du *vestuario*, arrière de la scène où devaient se tenir Osuna et Feliciano alors que le Grand Juge devait occuper la scène elle-même¹⁹. En outre, les répliques d'Osuna et du *Justicia* mettent en évidence les deux forces qui s'opposent, l'un essayant de convaincre Feliciano de sortir alors que l'autre veut le persuader de rester. La foi que Feliciano accorde aux paroles du *Justicia*, en vertu des valeurs morales que les nobles partagent, va cependant le précipiter dans un nouveau lieu d'enfermement : l'hôpital des fous. Pour faire sortir Feliciano de son refuge, le Grand Juge le trompe en lui promettant de ne pas l'incarcérer. L'échange entre Feliciano et les officiers révèle le stratagème qui a abusé le galant :

*Feliciano : [...] Pues ¿ cómo o a qué efecto
el Justicia me envía entre los locos ?
¿ Es esa la palabra que me ha dado ?
Alguacil 2 : La palabra que os dió ya la ha cumplido
de no llevaros a la cárcel pública,
que ésta no es cárcel –aunque lo es del seso– donde castiga el rey, ni su Justicia,
porque es jurisdicción muy diferente. (I, v. 843-850)*

- 14 Tant la surprise de Feliciano que l'explication de l'officier signalent le lien qui existe entre hôpital et enfermement. L'asile est comparé à une prison non seulement physique mais également mentale étant donné que la folie est désignée comme une prison de la raison (« *cárcel del seso* »). En effet, la folie provoque l'aliénation, un retranchement de la raison, processus illustré par les quatre fous de la pièce qui semblent étrangers à ce qui se passe autour d'eux, tout occupés à déterminer lequel d'entre eux est l'âne de Saint Martin. L'enfermement psychologique auquel conduit la folie est aggravé par l'exclusion sociale que subissent les fous qui est représentée dramatiquement à travers trois étapes identifiées par Françoise Vigier : la persécution, la stigmatisation par le vêtement et l'enfermement qui marque le bannissement de la société²⁰. *El loco por fuerza* suit parfaitement ce schéma, puisque Feliciano, une fois arrêté par les officiers de justice, est soumis au rituel d'entrée, qui consiste à le priver de son identité pour endosser celle du fou. Ce rituel, orchestré par le Maître, est exécuté par les fous qui retirent au nouvel arrivant ses attributs identitaires (cape, épée, col). Feliciano est ainsi dépouillé de son nom et de son rang avant d'enfiler l'uniforme coloré des fous. Une fois habillé comme les autres aliénés, il peut pleinement faire partie du groupe en partageant le repas, ce que réclame, en bon *gracioso*, Osuna (« *Pues ¿ de qué sirve el vestido ? / ¡ Vive Dios, que me han de dar / mi ración como a cualquiera !* » I, v. 1050-1052). Le personnage finit par s'identifier lui-même aux autres fous, le rituel parvenant ainsi à enfermer le galant dans le rôle auquel le *Justicia* souhaitait le réduire.
- 15 La dimension carcérale de l'hôpital est perceptible dans les dialogues entre les personnages autant que dans la mise en scène. L'hôpital est le seul lieu dont la description se produit dans l'espace dramatique et sur l'espace scénique grâce à l'utilisation d'objets renvoyant à l'idée de contrainte. Il en va ainsi de la grille et des chaînes, évoquées dans le dialogue et les didascalies lorsque Clarinda et Lisardo arrivent pour s'entretenir avec Feliciano :

*Clarinda : No comienzan mis desdichas,
Lisardo amigo, por poco.
¿ Fuerza para hacer un loco
tienen las nuevas mal dichas ?
Mas una reja han abierto*

y un gentil mancebo suena
sobre el hierro una cadena.
(*Esté una reja hacia fuera del vestuario porque se oiga y vea a FELICIANO, que estará por dentro.*) (II, v. 1698-1704)

- 16 La présence de ces instruments n'est pas seulement visuelle mais également auditive puisque Feliciano frappe sa chaîne contre le fer de la grille créant ainsi une ambiance sonore anxiogène qui contribue à la représentation d'un espace oppressant.

Outre ces artefacts servant à retenir les fous et à dresser une barrière entre le monde intérieur de l'hôpital et le monde extérieur des personnes saines, un certain nombre d'objets renvoient à la contention. Ainsi, les quatre fous de l'hôpital accueillent Feliciano avec des bâtons, le garde qui accompagne Osuna et Feliciano lors de leur sortie est muni d'un fouet et enfin Albano, lorsqu'il les croise dans la ville, s'étonne de ne pas voir les deux fous menottés.

L'hôpital est représenté comme un lieu effrayant où les fous sont enfermés et violentés alors que la vocation médicale de l'établissement n'est jamais évoquée. Les objets ne sont toutefois qu'une manière de créer une atmosphère, ils ne sont pas utilisés : le fouet est brandi comme une menace et les menottes sont évoquées parce qu'elles sont absentes. Leur mention n'est qu'un moyen de plus de renforcer la relation synonymique entre l'hôpital et la prison.

Le lien entre espace hospitalier et violence est constant dans le théâtre lopesque comme en témoigne l'étude consacrée par Hélène Tropic à l'autre œuvre asilaire de Lope, *Los locos de Valencia*²¹. Toutefois, si on compare la représentation de l'hôpital de Saragosse avec la mise en scène de l'établissement valencien on constate que, malgré une même omniprésence de la violence et de la contrainte, la vocation médicale de l'établissement valencien est rappelée par la figure du médecin parmi les *dramatis personae*, contrairement à *El loco por fuerza* où ne figure aucun docteur. En effet, l'hôpital n'y est qu'un substitut à la prison²² et est assimilable à l'espace carcéral par l'enfermement forcé et violent qu'il inflige.

Un espace extérieur sous contrôle

- 17 La répartition inégale des scènes intérieures et extérieures suppose que les personnages ne bénéficient que de peu d'espaces de liberté. En effet, les espaces extérieurs ne servent de cadre que dans trois scènes : deux se déroulent dans les rues et sur la place du marché de Saragosse et le *cuadro* final a lieu sur la montagne du Moncayo. Toutefois, la liberté y est limitée, à chaque fois, par la présence d'une figure d'autorité qui surveille les personnages et représente ou relaie un pouvoir arbitraire.

La pièce s'ouvre sur une scène de rue durant laquelle Feliciano est arrêté par deux officiers de justice (« *alguaciles* »). L'action débute *in medias res* lorsque Feliciano évoque l'arrestation abusive dont il vient d'être l'objet : « ¿A un hidalgo como yo / llevan de esta suerte asido ? »²³. L'arrivée à Saragosse est ainsi efficacement associée à la perte de liberté et aux abus de pouvoir du Grand Juge qui, dans la pièce de Lope, semble pouvoir diriger et contrôler toute personne se trouvant dans la capitale. Le *Justicia*, en tant que plus haut magistrat de la ville, est donc celui qui impose son autorité et limite la liberté des autres personnages. Il commande non seulement les *alguaciles* de la première scène mais aussi le Maître des fous qui dirige l'hôpital et ses internés.

- 18 Il faut ensuite attendre le début de l'acte III pour retrouver une scène de plein-air qui sera aussi l'occasion pour Feliciano et Osuna d'échapper à l'enfermement. Simulant la

folie, les deux hommes sont parvenus à franchir les murs de l'hôpital et à prendre part à la quête qui permet aux aliénés de sillonner la ville. Leur liberté est toutefois relative étant donné qu'ils sont accompagnés d'un gardien armé d'un fouet dont ils vont devoir se débarrasser pour rejoindre Clarinda. Pour y parvenir, ils commencent par jouer leur rôle de fou puis, lorsqu'ils rencontrent Rosela, ils révèlent leur identité et leurs desseins et la convainquent de les aider en congédiant l'officier gênant. Les deux Castellans ne peuvent se libérer seuls de la vigilance de leur garde qui joue le même rôle que les officiers de la première scène.

- 19 Enfin, le dernier espace extérieur, et le seul lieu en-dehors de Saragosse qui apparaisse dans l'oeuvre, est la montagne du Moncayo. Tous les personnages s'y retrouvent à la fin de la pièce et rencontrent la troupe de bandits dirigée par Marín Félix. Fulgencia y est conduite par Albano, qui lui propose de la cacher dans une maison afin de la protéger de Fenicio. Clarinda y suit Leonardo qui souhaite la confier à son ami Marín Félix afin de lui permettre d'échapper au courroux de son père et du *Justicia*. Et enfin Feliciano, pour protéger sa soeur Fulgencia, y accompagne Rosela, alors que celle-ci est à la poursuite de son amant Albano. La montagne est ainsi un espace refuge pour les différents personnages qui fuient une autorité abusive. En effet, Lope inclut le *monte* parmi les espaces ruraux, afin d'en faire un lieu à l'abri du pouvoir tyrannique qui investit les espaces urbains²⁴. De cette façon, la dichotomie entre le monde rural et la ville permet de recréer le topos du *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, en soulignant l'existence, selon José María Escudero, d'une « *oposición marcada entre la "verdad" del paisaje rural frente a la "mentira" del paisaje cortesano (urbano)* »²⁵. Cependant, l'exemple qu'offre *El loco por fuerza* s'éloigne rapidement de cette vision idyllique de l'espace naturel étant donné que la montagne est un repaire de brigands²⁶, qui apparaissent, dans un premier temps, comme des êtres violents. Au début de l'acte III, les bandits sauvent Fulgencia d'Albano, sur le point de la contraindre. Cependant, juste après ce sauvetage, celle-ci tombe sous la coupe de Marín Félix qui la fait enfermer pour disposer d'elle à sa guise. Fulgencia n'est pas la seule victime des hors-la-loi puisque bientôt tous les personnages vont se retrouver privés de leur liberté par les *bandoleros*. Ainsi, la montagne, loin de représenter l'abri attendu, devient un nouveau lieu d'enfermement, illustrant « la dialectique qui va de l'espace du refuge de la tyrannie à l'espace de la violence du banditisme »²⁷ mise en avant dans la *comedia nueva* par Marie-Eugénie Kaufmant. Marín Félix y joue le rôle d'autorité suprême, à l'instar du *Justicia* à l'intérieur de la ville, et ses sbires sont les gardes qui surveillent les nouveaux venus, à l'image des officiers qui quadrillent Saragosse.

Le thème du monde à l'envers

De l'asile à la ville

- 20 Dès la première scène de la pièce, le cadre de l'intrigue est évoqué dans l'espace scénique grâce aux accessoires des personnages qui permettent d'identifier l'Aragon : « *con varas cortas como se usa en Aragón* ». L'indice mimétique est très rapidement accompagné d'une évocation de la localisation dans l'espace dramatique lorsque Feliciano fait mention de la ville : « [...] *y lleué / a Zaragoza esta noche* »²⁸. Le lieu de l'intrigue semble être une donnée essentielle à retenir : le nom de Saragosse sera répété dix fois tout au long de la pièce. Toutefois, en dehors de ces indices, la ville n'est jamais véritablement décrite ni évoquée avec précision. Même le Coso, axe principal de la

capitale, objet de véritables louanges de la part des voyageurs étrangers²⁹, n'est ici mentionné que pour donner lieu au jeu de mots qui permet de lier l'expérience malheureuse de Feliciano à sa présence dans la ville : « *y no sé de esta ciudad / más de la calle del Coso, / donde, cual toro furioso, / corro tanta adversidad* »³⁰.

- 21 Par ailleurs, la référence, dès le titre, au personnage central du fou, permet d'identifier l'asile comme l'un des espaces les plus importants de la pièce à une époque où la folie se met à renvoyer à l'idée d'enfermement tant dans la société que dans la littérature³¹. Il s'agit sans doute d'une stratégie commerciale de Lope qui connaissait bien les attentes de son public³². Or, l'espace de la folie suscitait une certaine fascination, le fou était celui que l'on rejetait et que l'on maintenait en dehors de la société mais il représentait également un personnage comique et subversif, puisque sa folie lui donnait la possibilité de tout dire³³. Désigner l'asile comme espace central de sa *comedia* assurait donc à Lope le succès, en vertu de ce que l'hispaniste anglais Jonathan Thacker désigne comme la « rentabilité dramatique » de la folie³⁴, qui permet de multiplier les lectures possibles de l'oeuvre. En effet, le thème de la folie et l'espace asilaire qui lui est dédié vont permettre l'émergence du thème du monde à l'envers, particulièrement efficace pour donner lieu à des scènes comiques mais aussi pour proposer une critique de la société³⁵. Ainsi, dans l'hôpital de Saragosse, le sain est fou alors que les fous sont sages, et même l'innocent devient coupable³⁶.
- 22 Néanmoins, dans cette pièce, l'importance de l'hôpital n'est pas due à sa présence sur scène, deux *cuadros* seulement y ont lieu, mais plutôt au lien métonymique qui s'établit entre l'institution et l'espace urbain. En effet, le seul point de repère proposé au public est l'hôpital des fous représenté comme une prison. Dès lors, réduire l'espace urbain à cet établissement permet de l'envisager comme une métaphore de la ville entière et de faire de Saragosse une ville de l'enfermement.
- 23 Tout d'abord, bien que lieu de réclusion, l'hôpital reste ouvert sur la ville. Le *Justicia* rend visite à son prisonnier pour le questionner sur la fuite de son amante avant que celle-ci ne se rende aussi au chevet de Feliciano. De même, ce dernier sort faire la quête dans les rues de Saragosse. Le contraste avec la représentation spatiale de *Los locos de Valencia* est intéressant, car, comme l'a noté Hélène Tropé, dans cette pièce Lope sépare nettement l'hôpital et la ville afin de faire de la maison de fous un espace refuge où l'amour a libre cours³⁷. À l'inverse, la perméabilité entre les deux espaces dans *El loco por fuerza* les rend semblables au travers d'une vision carcérale du premier.
- 24 Au-delà de cette porosité, la manière dont le pouvoir investit ces deux espaces est identique. Un homme tout-puissant dirige des agents qui lui obéissent de façon irréfléchie. Dans le cas de Saragosse, il s'agit du *Justicia* qui est remplacé au sein de l'hôpital par le *Maestro de Locos* qui se sert des internés comme d'employés à ses ordres. De plus, les officiers du *Justicia* sont dépeints comme des êtres ignorants, lâches et couards, provoquant le rire du public lorsqu'ils magnifient la scène de l'arrestation de Feliciano à leur avantage³⁸, à l'instar des fous du Maître dont les sottises sont l'un des ressorts comiques de la pièce. Enfin, au fil de l'intrigue, l'hôpital se construit comme un reflet de la ville de Saragosse. Dans un premier temps, l'hôpital est transformé par le Grand Juge en lieu d'enfermement de Feliciano afin de mettre ce rival à l'écart. Cependant, cet espace devient un refuge pour le galant qui peut y exprimer librement sa folie amoureuse et oeuvrer pour reconquérir sa dame : feindre la folie est la condition nécessaire à son projet d'évasion. L'évolution de Saragosse est inverse. Au début de la pièce, la capitale

aragonaise représentait pour les deux amants un lieu refuge pour fuir Tolède et l'autorité paternelle. Or, leur arrivée leur montre rapidement que cette ville, qu'ils prenaient pour un espace de liberté salvateur, n'est qu'un mirage. Saragosse constitue elle-même un espace d'enfermement après l'hôpital et le domicile de Leonardo. Une fois libre, Feliciano, qui avait déjà feint la folie pour fuir l'asile, doit endosser une nouvelle identité, se faisant passer pour Martín Juanes, afin d'échapper au *Justicia*. Clarinda quant à elle quitte la ville enfermante, de nuit, comme pour une évasion.

Les paradoxes dans la représentation de Saragosse

- 25 La relation métonymique établie entre Saragosse et l'hôpital permet à Lope de contaminer l'espace urbain par le thème du monde à l'envers. Sur scène, la ville révèle ce qu'elle est vraiment, un lieu où la liberté n'est qu'une illusion. En contradiction avec l'image que les insurgés de 1591 avaient voulu donner en se dressant pour la défense des libertés, la pièce offre une vision répressive de la capitale aragonaise.

À Saragosse la fin du XVI^e siècle fut marquée par une série d'événements qui transformèrent la ville, aux yeux des Aragonais, en porte-drapeau de la liberté. L'affaire Pérez, provoquée par l'arrivée à Saragosse en 1590 de cet ancien secrétaire du roi³⁹ fuyant la justice castillane et se plaçant sous la protection du *Justicia*, déclencha un affrontement entre les agents du roi et la ville, qui finit par se soulever en 1591 au nom des libertés aragonaises bafouées par l'arbitraire royal. En effet, Philippe II avait fait appel au Saint-Office pour récupérer le transfuge : l'Inquisition, par une procédure qui sembla abusive aux défenseurs des *fueros*, réclama le transfert de Pérez de la prison de la Manifestation, où il jouissait de la protection du Grand Juge, vers ses cellules secrètes. Cette manoeuvre, perçue comme une offense aux libertés aragonaises, provoqua la première émeute, le 24 mai 1591. Le 24 septembre de la même année, une autre tentative de transfert donna lieu à un nouvel affrontement qui se solda par la fuite du prisonnier qui gagna les Pyrénées puis le Béarn⁴⁰.

Au cours de la révolte, la prison de la Manifestation fut perçue par la foule comme le symbole des libertés aragonaises, au point qu'elle était communément désignée du nom de « *Cárcel de la libertad* »⁴¹. En se rebellant contre le pouvoir autoritaire du monarque, véritable tyran selon les insurgés⁴², et en portant seule le fardeau de cette contestation, Saragosse devint en Aragon le symbole de la défense patriotique de la liberté.

- 26 Cette image est particulièrement mise à mal par la représentation qu'offre *El loco por fuerza* d'une ville-prison : Saragosse se referme sur Clarinda et Feliciano mais également sur Fulgencia et Osuna. Or, ces quatre personnages représentent les étrangers face au groupe composé par les Aragonais. Cette division est rappelée par la résurgence du terme « *castellano/a/os* » qui apparaît quatorze fois dans l'oeuvre, dont douze fois dans la bouche d'un Aragonais, afin de mettre en scène les tensions entre les deux royaumes⁴³. L'épisode sur le marché de Saragosse au début de l'acte III est particulièrement explicite à ce sujet puisque le personnage de la fruitière illustre le rejet des Castillans considérés comme des étrangers qui cherchent à nuire aux autochtones⁴⁴ :

Frutera : ¡ Justicia de Dios !

Guarda : ¿ Qué es esto ?

Frutera : La fruta me ha derramado.

Osuna : ¡ Miente, que no le he tomado

cuarenta peras del cesto !

Frutera : ¡Por el siglo de mi abuelo,
que el traidor me ha destruido,
pues tras lo que me ha comido
lo demás rueda en el suelo!
Guarda : ¿ Hay tan gran bellaquería ?
Frutera : ¡ Dadles, quedbradles las manos,
que estos locos castellanos
nos destruyen cada día ! (III, v. 2187-2198)

- 27 Comme le souligne Hélène Tropé, cet épisode peut être analysé comme une réécriture d'un passage des *Relaciones* d'Antonio Pérez dans lequel une fruitière solidaire et généreuse, malgré son extrême pauvreté, porte chaque jour un fruit au prisonnier. Bien que les différentes éditions du livre de l'ancien secrétaire aient été, pour des raisons évidentes, interdites en Espagne⁴⁵, des épisodes tirés de l'ouvrage ont circulé par voies manuscrite et orale⁴⁶. On peut supposer que celui de la fruitière était de ceux-ci : ce personnage a pu être perçu comme un représentant du peuple de Saragosse dans son ensemble, participant ainsi à la vision positive de la révolte. La transformation de la fruitière en une femme acariâtre dans l'épisode lopesque figure le rejet des étrangers et crée une division entre Aragonais et Castellans⁴⁷.
- 28 En outre, dans la pièce, le titre de *Justicia*, arboré par le Grand Juge, fonctionne comme une antiphrase dès lors que le personnage agit injustement. En effet, dans la réalité, ce magistrat avait comme principale mission de défendre les Aragonais des abus dont ils pouvaient être victimes de la part des différents tribunaux. Or, dans *El loco por fuerza*, cette mission n'est jamais évoquée et le personnage utilise son pouvoir de façon abusive en exerçant sa toute-puissance afin de défendre des intérêts personnels. Son désir pour Clarinda le pousse à ordonner l'arrestation de Feliciano, à imposer son enfermement arbitraire au sein de l'hôpital, à orchestrer la séquestration de la dame, ou encore à faire fouiller la maison de Leonardo lorsqu'il pense que s'y cache son ennemi. Sa soif de pouvoir semble également lui faire perdre la raison en le poussant à user de tous les stratagèmes pour assurer son autorité : il profère des menaces à l'encontre de Leonardo⁴⁸ et manipule ses interlocuteurs grâce à des jeux de mots et de dupes⁴⁹. Le Grand Juge devient ainsi le symbole de l'arbitraire puisqu'il est guidé par ses passions qui l'aveuglent au point de ne jamais punir les délits commis par les Aragonais. Ainsi, la tentative de viol de Fulgencia par Albano n'est arrêtée que par les bandits de la montagne qui circulent librement aux abords de la ville. Le *Justicia* subit donc, lui aussi, une forme d'aliénation qui permet à Lope d'en proposer une représentation tyrannique à l'opposée de la vision transmise par les nombreux écrits aragonais qui furent consacrés à la défense des institutions du royaume suite aux événements de 1591. À titre d'exemple, rappelons que l'aragonais Lupercio Leonardo de Argensola dans sa célèbre *Información* de 1604, évoque le Grand Juge comme le meilleur antidote à la colère du roi ou de ses ministres⁵⁰.

De plus, la représentation despotique du *Justicia* permet de l'opposer à la figure du roi. Bien que le monarque n'apparaisse pas sur l'espace scénique, les quelques mentions qui sont faites dans l'espace dramatique permettent d'entrevoir un roi juste et justicier qui place le bien-commun au-dessus de ses intérêts personnels. En effet, l'intervention royale par le biais d'une lettre de grâce remise au *Justicia*, résout les conflits et permet le retour à l'ordre. En accordant le pardon à tous les bandits qui rejoindraient son armée pour défendre les territoires espagnols en Italie et dans les Flandres, le roi met un terme aux violences qui ravageaient la montagne aragonaise et offre une porte de sortie aux personnages castillans qui se déclarent membres de la bande de Marín Félix.

Il est important de noter que le retour à l'ordre a lieu sur la montagne du Moncayo ce qui constitue un nouvel inversement des représentations. En effet, comme l'a démontré Marie-Eugénie Kaufmant, dans le théâtre de Lope, le *monte*, lorsqu'il est associé au banditisme, est l'espace de la barbarie et de la marginalité par opposition à celui de la civilisation et de la justice représenté par le monde urbain⁵¹. C'est pourquoi, dans les récits de capture de *bandoleros*, ceux-ci sont immédiatement ramenés dans la ville, théâtre de leur juste châtement⁵². La pièce que nous analysons inverse le schéma habituel puisque la ville est régie par la tyrannie d'un seul homme alors que la montagne est l'espace de résolution du conflit. Une fois hors de la ville, le *Justicia* semble perdre tout son pouvoir, il devient l'instrument docile du roi. L'inversion des espaces de la sauvagerie et de la civilisation place Saragosse dans une zone de non-droit. Le *Justicia* y règne en despote car la ville ne bénéficie pas de la présence de son monarque légitime. Ainsi, pour résoudre les conflits, la seule solution envisageable est de réintégrer l'espace royal en rentrant en Castille⁵³. Les deux amants qui se sont échappés à Saragosse se voient proposer la même solution que les bandits réfugiés sur la montagne : quitter l'Aragon pour revenir en terres castillanes.

Conclusion

- 29 Dans *El loco por fuerza*, pièce attribuée à Lope, la vision négative et oppressante de la ville de Saragosse est édifiée à partir de la multiplication des espaces d'enfermement et de la création d'une atmosphère de surveillance et de contrôle. Ville qui se résume à son hôpital des fous, représenté uniquement sous son jour le plus négatif, carcéral et violent, la capitale aragonaise se fait donc espace de tous les dangers qu'il faut absolument quitter pour résoudre les conflits.

La représentation carcérale de Saragosse s'oppose à l'image que la ville se forgea lors des soulèvements de 1591. Alors que ses habitants se dressèrent contre les institutions qui menaçaient les libertés aragonaises, Lope représente la capitale comme un espace soumis à une autorité injuste et tyrannique. Les différents échos à ces événements et la transformation de certains épisodes permettent d'envisager *El loco por fuerza* comme une oeuvre destinée à offrir une vision anti-aragonaise de ceux-ci.

Il faut toutefois rappeler que cette perception fut imposée par le pouvoir monarchique qui exerça une forte censure sur les versions plus nuancées proposées par les auteurs aragonais⁵⁴. De même, la stratégie d'exaltation monarchique développée ici par Lope, qui offre une vision très positive d'un roi juste, n'est pas inédite. En effet, des processus identiques ont été mis en évidence dans d'autres pièces de Lope qui utilisait le théâtre comme moyen de s'attirer la bonne volonté du roi et de nobles mécènes⁵⁵.

NOTES

1. César OLIVA, « El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega », in : Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ et Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (coord.), *Lope*

de Vega : *comedia urbana y comedia palatina*. *Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1995)*, Almagro : Université de Castilla la Mancha, 1996, p. 13-36.

2. Paloma BRAVO et Juan Carlos D'AMICO (dir.), « Introduction », in : *id.*, *Territoires, lieux et espaces de la révolte (XIV-XVIII^e siècles)*, Dijon : EUD, 2017, p. 5-22 et « Qu'est-ce que le spatial turn ? », *Revue d'histoire des sciences humaines* [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/rhsh/674>, mis en ligne le 3 décembre 2018, consulté le 29 janvier 2020.

3. À notre connaissance, seules deux hispanistes, Hélène Tropé et Belén Atienza, se sont intéressées de manière approfondie à cette *comedia* en lui dédiant un chapitre de leur ouvrage. Hélène TROPÉ, *Folie et Littérature en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris : L'Harmattan, 2004, p. 111-138 et Belén ATIENZA, *El loco en el espejo : locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, New-York : Rodopi, 2009, p. 91-100.

4. Sylvanus Griswold MORLEY et Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid : Gredos, 1968, p. 494.

5. H. TROPÉ, « *El loco por fuerza*, trasunto de los sucesos de Aragón (1591). Algunas hipótesis de lectura », *Cuicuilco*, 16 (45), 2009, p. 113-135.

6. Pour une étude de l'Hôpital Général de Saragosse à l'époque moderne, voir Joaquín GIMENO RIERA, *La Casa de Locos de Zaragoza y el Hospital de Nuestra Señora de Gracia : apuntes históricos 1425, 1808, 1908*, Saragosse : Librería de Cecilio Gasca, 1908 et Aurelio BAQUERO, *Bosquejo histórico del hospital real y general de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza*, Saragosse : Institución « Fernando el Católico », 1952 ainsi que la thèse d'Asunción FERNÁNDEZ DOCTOR, *El hospital real y general de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza en el siglo XVIII*, Saragosse : Institución Fernando el Católico, 2000.

7. Les *Ordinaciones* de 1425, aujourd'hui perdues, définissent le but de l'hôpital : « *recoger a los insensatos, evitar los insultos a los que se hallan expuestos, mejorar su situación y procurar restablecerles el juicio* ». Cette dernière indication montre bien que l'internement avait pour but, outre la protection personnelle des aliénés, leur guérison. J. GIMENO RIERA, *La Casa de Locos...* p. 6.

8. Pour une étude détaillée de ces soulèvements, voir Jesús GASCÓN PÉREZ, *Alzar banderas contra su rey : la rebelión aragonesa de 1591 contra Felipe II*, Saragosse : Universidad de Zaragoza, 2014 ainsi que les différents travaux que Paloma BRAVO a dédié à l'aspect spatial de la révolte : P. BRAVO, « Zaragoza fait son cinéma : théâtre, mises en scène et jeux de rôles au cours d'une révolte d'ancien régime (Saragosse, 1591) », in : Didier SOUILLER (dir.), *Hommages à Georges Zaragoza*, Collection Hommages, 2014. *Id.*, « L'occupation de l'espace urbain par les insurgés de Saragosse : enjeux symboliques et stratégiques des révoltes des 24 mai et 24 septembre 1591 », in : P. BRAVO et J. C. D'AMICO (dir.), *Territoires, lieux...*, p. 89-107.

9. La répression de la révolte a été étudiée par Manuel GRACIA RIVAS, *La « invasión » de Aragón en 1591 : una solución militar a las alteraciones del reino*, Saragosse : Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1992.

10. « *Analizando el corpus compuesto por tal cúmulo de materiales, se distinguen con claridad dos líneas argumentales diferenciadas, ya perceptibles en la documentación generada durante el desarrollo de los acontecimientos : por un lado, una visión antiaragonesa, representada sobre todo por autores nacidos fuera de Aragón que, con diversos matices y objetivos varios, resaltan la gravedad de lo sucedido en el reino y exaltan el carácter justiciero y a la vez clemente de Felipe II ; por otro, una visión apologética, fruto de la labor de escritores en su mayoría*

aragoneses que elogian la tradicional fidelidad del reino a sus monarcas y presentan los hechos como un episodio trivial, protagonizado exclusivamente por una masa popular exaltada y manipulada por unos cuantos personajes “inquietos” y “arriscados”. » Jesús GASCÓN PÉREZ, « 1591-1991 : cuatro siglos de historiografía sobre las “Alteraciones” de Aragón », *Studia Historica : Historia Moderna*, 20 (1), 1999, p. 241-268, p. 244.

11. Les stratégies commerciales de Lope de Vega et les différents niveaux de lecture qu'offrent ses œuvres ont été étudiés par María Grazia PROFETI, « Poder y estrategias editoriales de Lope de Vega », in : Augustin REDONDO et Maria Grazia PROFETI (dir.), *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III*, Paris : Publication de la Sorbonne, 1999, p. 87-105 et José María Díez BORQUE, « Lope y sus públicos : estrategias para el éxito », *RILCE, El « Arte Nuevo » de Lope y la preceptiva dramática del Siglo de Oro : teoría y práctica*, 27 (1), 2011, p. 35-54.

12. « Los exteriores tienen la función de dejar que los personajes actúen en libertad, permitiendo al público ver su estado natural. En cambio, los interiores representan lo contrario, es decir, la opresión y la dificultad de actuar de manera sincera y espontánea », Sonia ALONSO VEGA, *La creación de espacios en la dramaturgia de Lope de Vega*, Thèse de doctorat, Université de Las Palmas de Gran Canaria, 2015, p. 494.

13. Cette figure judiciaire caractéristique de l'Aragon était chargée de veiller au respect des fors (*fueros*), lois aragonaises également connues sous le nom de *privilegios* ou *libertades*, par les différentes institutions du royaume. Ce rôle conférait au *Justicia* une autorité supérieure à toutes les autres institutions, qu'elles soient municipales, régionales ou royales, à l'exception du Tribunal de l'Inquisition. Le Grand Juge s'opposa ainsi à l'action de l'Inquisition et du roi Philippe II lorsqu'ils tentèrent de priver Antonio Pérez de sa protection. Sur la figure du *Justicia* et son rôle en Aragon, consulter Angel DUQUE BARRAGUÉS, « El privilegio de la Manifestación », *Cuadernos de Aragón*, 5-6, 1974, p. 25-50 et Gregorio LASALA NAVARRO, « La cárcel en Aragón durante la época foral y las instituciones protectoras de los presos que se fundaron », *Cuadernos de historia de Jerónimo Zurita*, 21-22, 1968, p. 7-52.

14. Marc VITSE, « Sobre los espacios en la *Dama Duende* : el cuarto de Don Manuel », in : Ignacio ARELLANO et Blanca OTEIZA (éd.), *RILCE, De hombres y laberintos. Estudios sobre el teatro de Calderón*, 12 (2), 1997, p. 336-356. Pour une réflexion sur la terminologie des espaces au théâtre, consulter Javier RUBIERA FERNÁNDEZ, *La creación del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid : Arcos Libros, 2005, p. 81-93.

15. Le manuscrit de la pièce se trouve à la Bibliothèque nationale d'Espagne, manuscrit 15029. Il s'agit d'une copie du XVII^e siècle. Deux éditions modernes ont été publiées : la première par la REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, « El loco por fuerza », (1608) in : Real Academia Española, *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española, Obras dramáticas*, Madrid, 1916, t. 2, p. 255-290, la seconde est une édition électronique, qui se base sur celle de la Real Academia, réalisée par Angela MARTÍNEZ FERNÁNDEZ du groupe ARTELOPE consultable en ligne : https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0717_ElLocoPorFuerza.php, consultée le 31/01/2020. Cette dernière étant la seule à proposer une numérotation des vers, c'est à celle-ci que nous nous référons.

16. Un relevé similaire est consultable dans l'article « *El loco por fuerza...* », p. 118 et le chapitre de son livre *Folie et Littérature...*, p. 116, qu'Hélène Tropé a consacré à cette comedia. Nous nous sommes permis de compléter le schéma proposé par la chercheuse.

17. Ainsi, la place de plus en plus importante octroyée aux personnages féminins, notamment chez Lope de Vega, va donner lieu à une multiplication des espaces

intérieurs dans le théâtre espagnol de la fin du XVI^e siècle, contrairement au théâtre italien de la même époque. Stefano ARATA, « *Casa de muñecas : el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega* », in : Françoise CAZAL, Christophe GONZÁLEZ et Marc VITSE (dir.), *Homenaje a Frederic Serralta : El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del VII Coloquio del GESTE*, (Toulouse, 1-3 avril 1998), Madrid / Francfort-sur-le-Main : Iberoamericana / Vervuert, 2002, p. 91-115. La relation entre les personnages féminins et l'espace domestique dans le théâtre aurisécularisé a également été étudiée par J. RUBIERA FERNÁNDEZ, *La creación del espacio...*, p. 155-165.

18. Dans la Saragosse du XVI^e siècle, la question du droit d'asile était source de tensions entre les autorités civiles et les institutions ecclésiastiques, accusées de faire obstacle à la justice en offrant un abri aux délinquants. Ces conflits s'intensifièrent lors de la répression des événements de 1591. De nombreux meneurs de la révolte ayant trouvé refuge dans les églises et les couvents, les autorités pénétrèrent dans les édifices sacrés dans l'espoir de les capturer, violant de cette manière le droit d'asile. Sur cette question, voir Juan POSTIGO VIDAL, *El Paisaje y las hormigas. Sexualidad, violencia y desorden social en Zaragoza, 1600-1800*, Saragosse : Prensas de la Universidad, 2018, Chap. 3 « Devotos pero muy violentos » et M. GRACIA RIVAS, *La « invasión » de Aragón...* p. 154.

19. Sur l'utilisation de l'espace scénique dans les *corrales de comedias*, voir José María RUANO DE LA HAZA et John Jay ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid : Castalia (Nueva biblioteca de erudición y crítica), 1994.

20. Françoise VIGIER, « Folie et exclusion dans les comedias de Lope de Vega », in : Augustin REDONDO (éd.), *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles). Idéologie et discours, Colloque international (Sorbonne, 13, 14 et 15 mai 1982)*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1983, p. 239-255. Sur cette question, voir également H. TROPÉ, *Folie et littérature...*

21. H. TROPÉ, « La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega », *Anuario de Lope de Vega*, 5, 1999, p. 167-184.

22. Belén Atienza, dans son étude de *El loco por fuerza*, parle ainsi de l'hôpital de Saragosse comme d'une prison alternative (« *cárcel alternativa* »). B. ATIENZA, *El loco en el espejo...*, p. 92.

23. I, v. 1-2.

24. « En effet, on trouve, chez Lope, des manifestations du topique de *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, qui associent le *monte* à un espace rural universellement synonyme d'harmonie par rapport à l'espace urbain », Marie-Eugénie KAUFMANT, *Poétique des espaces naturels dans la comedia nueva*, Madrid : Casa de Velázquez, 2010, p. 41.

25. Juan Manuel ESCUDERO, « Espacio rural versus espacio urbano en las primeras comedias de Lope de Vega », in : Françoise CAZAL, Christophe GONZÁLEZ et Marc VITSE (dir.), *Homenaje a Frederic Serralta...*, p. 209-229.

26. La présence des brigands est une manière de donner un cadre historique à la pièce. En effet, la prolifération des *bandoleros* en Aragon a été l'un des fléaux du XVI^e siècle pour le royaume et ses habitants. Sur ce sujet, voir Gregorio COLÁS LATORRE et José Antonio SALAS AUSENS, *Aragón en el siglo XVI, Alteraciones sociales y conflictos políticos*, Saragosse : Prensas de la Universidad, 1982, p. 153-275, et Jaime CONTRERAS,

« Bandolerismo y fueros : el Pirineo a finales del siglo XVI », in : Juan Antonio MARTÍNEZ COMECHE (éd.), *Le bandit et son image au Siècle d'Or*, Madrid : Casa de Velázquez, 1991, p. 55-78. De plus, la référence à la mort récente du célèbre bandit Lupercio Latrás dans une lettre du roi (acte III, à la suite du vers 2670), laisse entendre que l'intrigue a lieu après 1589. G. COLÁS LATORRE et J. A. SALAS AUSENS, *Aragón en el siglo XVI...* p. 273-275.

27. M-E. KAUFMANT, *Poétique des espaces naturels...*, p. 478.

28. I, v. 16-17.

29. Par exemple, le conseiller du roi de France, Bartolomé Joly, lors de sa visite de Saragosse en 1603, parle de l'avenue du Coso comme de « *la más bella que sea posible, comparable a la de Roma* », in : José GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal : desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Madrid : Junta de Castilla y León Consejería de Educación y Cultura, 1999, t. 2, p. 721.

30. I, v. 871-874.

31. Michel Foucault évoque ainsi le XVII^e siècle comme la période du « grand renfermement » lors de laquelle les institutions de réclusion de fous se multiplièrent dans toute l'Europe. Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Plon, 1961.

32. La prise en compte des goûts du « vulgo » est affirmé par Lope dans son *Arte nuevo de hacer comedias* rédigé en 1609. Javier Rubiera y voit même « *la base del arte nuevo de hacer comedias con éxito* », J. RUBIERA FERNÁNDEZ, *La creación del espacio...*, p. 66.

33. La figure du fou dans la littérature du Siècle d'Or a fait l'objet de nombreuses études. Qu'il nous soit permis de n'ajouter que ces quelques références à celles déjà présentes dans les notes précédentes : Martine BIGEARD, *La folie et les fous littéraires en Espagne (1500-1650)*, Paris : Thèses, mémoires et travaux, 1972. Augustin REDONDO et André ROCHON (éd.), *Visages de la folie (1500-1650) domaine hispano-italien : Colloque tenu à la Sorbonne les 8 et 9 mai 1980*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1981.

34. « *Rentabilidad de la locura artística en el Siglo de Oro* », Jonathan THACKER, « La locura en las obras dramáticas tempranas de Lope de Vega », in : Maria Luisa LOBATO et Francisco DOMÍNGUEZ MATITO (éd.), *Memoria de las palabras. Actas del VI Congreso de Asociación Internacional Siglo de Oro, (Burgos - La Rioja, 15-19 de julio 2002)*, Madrid / Francfort-sur-le-Main : Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. 2, p. 1717-1729, p. 1725.

35. À ce sujet voir, Enrique GONZÁLEZ DURO, *Historia de la locura en España, T.1 : Siglos XIII al XVIII*, Madrid : Temas de Hoy, 1994 et H. TROPÉ, « La representación dramática... ».

36. « *El hospital de los locos de Zaragoza es representado por Lope no sólo como prisión sino como una injusta prisión donde los abusos del poder convierten al que era discreto en loco, al que era inocente en culpado* », B. ATIENZA, *El loco en el espejo...*, p. 93.

37. H. TROPÉ, « La representación dramática... ».

38. I, v. 180-200.

39. Le secrétaire du roi Philippe II, Antonio Pérez, était emprisonné à Madrid depuis 1578 après être tombé en disgrâce auprès du monarque qui l'avait accusé du meurtre d'Escobedo. En 1590 Pérez s'enfuit de Castille et trouva refuge dans le monastère de Calatayud. Afin d'échapper aux tortures et à un procès qu'il savait injuste, il déclencha

le processus de Manifestation qui lui permit de rejoindre la prison qui dépendait de la juridiction du *Justicia*, qui mit le procès en suspens. En effet, la Manifestation donna au magistrat aragonais le pouvoir de statuer sur la partialité du tribunal devant juger Pérez. Pour un rappel récent des événements, consulter J. GASCÓN PÉREZ, *Alzar banderas...* p. 125-142.

40. *Loc. cit.*

41. P. BRAVO, « L'occupation de l'espace urbain... », p. 93.

42. Ainsi, dans certains pamphlets rédigés durant la révolte, le roi Philippe II est comparé à Saturne, dieu tyrannique de la mythologie romaine qui fut détrôné par Jupiter, représentation symbolique du peuple aragonais. *Id.*, « Les pasquins aragonais de 1591 : figures de la contestation politique sous Philippe II », in : A. REDONDO (dir.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2001, p. 49-68.

43. H. TROPÉ, « *El loco por fuerza...* », p. 117.

44. Pour une étude approfondie de l'épisode de la fruitière nous renvoyons le lecteur vers l'article d'Hélène Tropé : *Ibid.*, p. 123-124.

45. P. BRAVO, « Las *Relaciones* de Antonio Pérez, un texto en movimiento », in : José MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *Felipe II. Europa y la Monarquía católica*, Madrid : Parteluz, 1998, p. 11-24.

46. Si l'on s'en tient à l'hypothèse de Morley et Bruerton selon laquelle *El loco por fuerza* a été écrit entre 1597 et 1608 on peut supposer que Lope a eu accès à l'une des éditions parisiennes des *Relaciones* publiées en 1598. Ces éditions sont les plus complètes et ont été les plus largement diffusées, sous le manteau, en Espagne. Nous remercions la professeure Paloma Bravo pour ces informations sur la publication et la diffusion de cet ouvrage.

47. H. TROPÉ, « *El loco por fuerza...* », p. 125-126.

48. II, v. 1192-1193.

49. On peut ainsi observer le piège tendu à Feliciano pour qu'il sorte de l'église et l'emprisonner :

*Justicia : juro, a fe de caballero
y por la vida de un hijo
que tengo, aunque mucho dijo
quien os juró lo primero,
haciendo pleito homenaje,
pena de traidor al rey,
al cielo, a mi fe, a mi ley,
a mi honor, a mi linaje,
de no llevaros, hidalgo,
a la cárcel. (I, v. 542-551)*

Et la confession de son stratagème, une fois Feliciano incarcéré dans l'hôpital :

*Feliciano : ¿No me la [la palabra] diste, señor,
de no prenderme?
Justicia : Es así;
pero la que yo te di
cumplíla en todo rigor.
A la cárcel en que tengo*

jurisdicción te juré

de no llevarte. (II, v. 1382-1388)

50. « Uno de los mas santos remedios que hai en este reino para evitar la cólera de los reyes y de sus ministros ». Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Información de los sucesos del reino de Aragón en los años 1590 y 1591, en que se advierte los yerros de algunos autores*, Madrid : Imprenta real, 1808, p. 19.

51. M-E. KAUFMANT, *La poétique des espaces naturels...* p. 49-52.

52. A. REDONDO, « Le bandit à travers les pliegos sueltos des XVI^e et XVII^e siècles », in : J. A. MARTÍNEZ COMECHE, *Le bandit et son image...*, p. 123-138.

53. H. TROPÉ, « *El loco por fuerza...* », p. 130.

54. Citons de nouveau l'exemple de Lupercio Leonardo de Argensola dont l'oeuvre, *Información de los sucesos...*, fit l'objet d'une censure exercée par le président de la Real Audiencia, ce qui poussa l'auteur à refuser sa publication. Il faudra attendre le XIX^e siècle pour que l'oeuvre soit publiée. J. GASCÓN PÉREZ, « 1591-1991 : cuatro siglos... » et Antonio PÉREZ LASHERAS, « Algunas repercusiones literarias de las alteraciones de Aragón de 1591 », in : *Primer Encuentro de Estudios sobre el Justicia de Aragón (Zaragoza, 19 y 20 de mayo de 2000)*, Saragosse : El Justicia de Aragón, 2001, p. 55-74.

55. M. G. PROFETI, « Poder y estrategias... » et Victor DIXON, « La auténtica trascendencia del teatro de Lope de Vega », in : Victor DIXON, *En busca del Fénix. 15 estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid : Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2013, p. 311-320.

RÉSUMÉS

La comedia *El loco por fuerza*, attribuée à Lope de Vega, se prête à une étude de la représentation des notions de liberté et d'entrave à Saragosse, à une période où cette problématique était centrale. En effet, les révoltes qui avaient secoué la ville en 1591 avaient eu pour origine la défense des libertés du royaume, face au pouvoir grandissant du roi. L'écho à ces événements dans l'oeuvre permet d'en offrir une vision anti-aragonaise, étendue à la ville elle-même, loin de la vision héroïque donnée par les révoltés. Saragosse apparaît ainsi comme une ville prison, gouvernée par un magistrat, chez qui l'appellation de *Justicia* s'avère paradoxale dès lors qu'il agit en tyran. Saragosse devient alors un lieu d'inversion, de non-droit. Cette vision de l'Aragon et de ses libertés participe au développement d'une stratégie d'exaltation monarchique destinée à s'attirer les faveurs du roi.

El loco por fuerza, comedia atribuida a Lope de Vega cuya intriga se ubica en Zaragoza, gira en torno a la cuestión de la libertad y de su privación, en una época en que esta cuestión era central en la ciudad. De hecho, las revueltas de 1591 habían nacido de la defensa de las libertades del reino frente a un poder real cada vez más fuerte. La obra ofrece una visión anti aragonesa de los acontecimientos, opuesta a la versión heroica que los sediciosos habían difundido. Así, Zaragoza aparece como una ciudad cárcel, controlada por un magistrado, el Justicia, quien, en lugar de defender las libertades y en contradicción con lo que su nombre indica, actúa como verdadero tirano. La representación de la capital aragonesa como mundo al revés, donde imperan la locura

y la injusticia, forma parte de una estrategia de exaltación monárquica desarrollada por Lope para obtener el favor del rey.

INDEX

Palabras claves : El loco por fuerza, Lope de Vega, representación, Zaragoza, 1591, libertad, encierro

Mots-clés : El loco por fuerza, Lope de Vega, représentation, Saragosse, 1591, liberté, enfermement

AUTEUR

KASSANDRE ASLOT

Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, CRES-LECEMO