Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVI^e et XVII^e siècles : de Lope de Vega à Charles Beys

Hélène Tropé

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/121>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.121

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

Pagination : 97-135

ISBN : 978-2-85276-094-3

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Hélène Tropé, « Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVI^e et XVII^e siècles : de Lope de Vega à Charles Beys », *Bulletin hispanique* [En ligne], 109-1 | 2007, mis en ligne le 02 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/121> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.121

Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVI^e et XVII^e siècles : de Lope de Vega à Charles Beys

HÉLÈNE TROPÉ

Université de la Sorbonne Nouvelle, L.E.C.E.M.O.

Ce travail étudie l'influence que les deux représentations de l'hôpital des fous offertes par Lope de Vega dans El peregrino en su patria et dans Los locos de Valencia ont eue sur la tragi-comédie de Charles Beys L'Hospital des fous (1635), modifiée en 1653 sous le titre Les illustres fous.

Il montre que traitant pourtant du même thème de l'hôpital des fous, les œuvres de l'Espagnol et du Français diffèrent radicalement. Lope de Vega représente un univers de ségrégation soigneusement circonscrit où la folie se montre sous un jour festif, mais assujettie à l'ordre établi. Au contraire, Beys utilise ce thème pour inviter tout un chacun à réfléchir sur sa propre folie à travers un jeu de miroirs qui abolit les frontières entre l'asile et le monde.

En este trabajo se estudia la influencia que tuvieron las dos representaciones del manicomio ofrecidas por Lope de Vega en El peregrino en su patria y en Los locos de Valencia, sobre la tragicomedia de Charles Beys L'Hospital des fous (1635), cuya versión modificada se publicó en 1653 bajo el título de Les illustres fous.

El presente artículo muestra cómo, a pesar de que ambos autores traten el mismo tema del hospital de los locos, las obras del español y del francés difieren radicalmente. Lope de Vega representa un universo de segregación cuidadosamente delimitado, en el cual la locura se muestra festiva, al tiempo que se somete al orden establecido. Por el contrario, Beys invita a la reflexión individual sobre la propia locura, a través de un juego ambiguo en el que la frontera entre el asilo y el mundo externo desaparece.

BHi, Tome 109, n° 1 - juin 2007 - p. 97 à 135.

*This study analyses the influence of the two portraits of a mental hospital given by Lope de Vega in *El peregrino en su patria* and *Los locos de Valencia* on Bey's tragicomedy *L'hôpital des fous* (rewritten in 1653 under the title *Les illustres fous*). Although focusing on the same issue, a mental hospital, the plays of the Spaniard differ radically from that of the French author. Lope de Vega represents a segregated universe, carefully delimited, where madness is shown as joyful, but subjected to the established order. In contrast, Beys has used this theme to invite all and sundry to consider his or her own insanity through an ambiguous game in which the boundaries between the asylum and the outside world are abolished.*

Mots-clés : Lope de Vega - Charles Beys - Hôpitaux de fous - Théâtre du monde - *Locos de Valencia* - *L'hôpital des fous* - *Les illustres fous*.

“L'on vient en ce lieu comme à la comédie.”

Charles Beys, *L'Hôpital des fous* (I, 3)

LES représentations littéraires de la folie constituent un champ d'observation privilégié pour l'étude de la circulation, réception et transformation des œuvres culturelles dans l'Europe des XV^e-XVII^e siècles. Ce thème a occupé une place de choix dans les littératures de cette période à partir de *La Nef des fous* de Sébastien Brant et l'*Éloge de la folie* d'Érasme. Les recherches que les hispanistes et les italianistes de Paris III ont menées sur les *Visages de la folie* (1500-1650)¹ dans le domaine hispano-italien ont mis en lumière tout à la fois la diversité et l'unité qui ont caractérisé la représentation de la folie dans les œuvres considérées. Ces travaux suggèrent aussi tous les ponts qui peuvent être établis entre les diverses cultures de l'Europe classique afin de tenter de déterminer comment, d'un pays à l'autre, les œuvres sur ce thème ont circulé et ont été adaptées.

Comme l'a souligné Jean Fuzier², les signes ne manquent pas qui manifestent diverses similitudes et influences entre les littératures européennes des XVI^e et XVII^e siècles dans le domaine de l'exploitation de la folie à des fins théâtrales ou romanesques. Les variations sur le thème de l'asile d'insensés sont à cet égard particulièrement significatives. C'est ce que nous montrerons en étudiant les adaptations dramatiques réalisées par le dramaturge français Charles Beys de deux œuvres de Lope de Vega qui

1. Augustin Redondo et André Rochon [ed.], *Visages de la folie* (1500-1650) (*Domaine hispano-italien*), Paris, Publications de la Sorbonne, 1981.

2. Jean Fuzier, « L'hôpital des fous : variations européennes sur un thème socio-littéraire de la fin de la Renaissance », in *Hommage à Jean-Louis Flecniakoska*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1980, I, p. 157-184.

mettent en scène le microcosme de l'hôpital des fous de Valence : l'œuvre en prose *El Peregrino en su patria* (1604)³ et la *comedia Los locos de Valencia* (1620)⁴.

Dès le début du XV^e siècle, l'Espagne s'est dotée d'hôpitaux réservés aux insensés : Valence (1409), Saragosse (1425), Séville et Valladolid (1436), Palma de Majorque (1456), Tolède (1480), Barcelone (1481), Grenade (1527), etc. De la même façon qu'en Angleterre, les représentations des hôpitaux de fous se sont multipliées dans la littérature espagnole de l'époque.

Première représentation dramatique connue de l'asile valencien, *Los locos de Valencia*, probablement composée à Valence en 1590⁵, et en tout état

3. *EL PEREGRINO / en su Patria / de Lope de Vega Carpio / dedicado / A DON PEDRO / Fernández de Córdoba / Marqués de Priego / Señor de la casa de / Aguilar*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604. Nos renvois et citations se réfèrent à l'édition : Lope de Vega, *El Peregrino en su patria* (ed. J. B. Avallé-Arce), Madrid, Castalia, « Clásicos Castalia », 1973.

4. Nos citations renvoient à l'édition princeps : Lope de Vega Carpio, *Los locos de Valencia*, in *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1620, p. 25r-51v. (Biblioteca Nacional de Madrid : R-14.106). Nous citons le texte de l'édition princeps en modernisant l'orthographe lorsque la phonétique ne s'en trouve pas affectée mais conservons les formes anciennes afin de restituer la prononciation de l'époque. Nous modernisons la ponctuation, l'accentuation, faisons usage des majuscules selon les normes actuelles et numérotions les vers. On pourra se reporter aux éditions modernes : 1) Lope de Vega, *Los locos de Valencia* (ed. José Luis Aguirre), Madrid, Aguilar, 1966 ; et 2) notre édition (Madrid, Castalia, « Clásicos Castalia », 2003). Sur cette *comedia*, voir : Luciano García Lorenzo, « Amor y locura fingida: *Los locos de Valencia* », in *El mundo del teatro español en su siglo de oro. Ensayos dedicados a John E. Varey* (ed. J. M. Ruano de la Haza), Ottawa, Dovehouse Editors of Canada, 1980, p. 213-228 ; Luciano García Lorenzo, « Algunas notas para después de la representación », in Lope de Vega, *Los locos de Valencia* (ed. J. G. Schroeder), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, p. 3-12 ; Françoise Vigier, « Folie et exclusion dans les *comedias* de Lope de Vega », in *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, col. « Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles » n° 1, 1983, p. 239-255 ; Belén Atienza, « *Cata el loco ! Locura, melancolía y teatro en la España de Lope de Vega* (A dissertation presented to the Faculty of Princeton University; advisor: Margaret H. Rich Greer), Princeton, Princeton University, 2000, p. 79-124 ; Jonathan Thacker, « 'Que yo le haré de suerte que os espante, / si el fingimiento a la verdad excede' : creative use of art in Lope de Vega's *Los locos de Valencia* (and Velázquez's *fábula de Aracne*) », *The Modern Language Review*, 95, october 2000, part 4, p. 1007-1018 ; id., « Lope de Vega's exemplary early comedy *Los locos de Valencia* », *Bulletin of the Comediantes*, 52 (1), 2000, p. 9-29.

5. Sur l'hypothèse de la rédaction de cette *comedia* en 1590, voir Juan Oleza, « La propuesta teatral del primer Lope de Vega », *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, London, Tamesis Books Limited, 1986, p. 304-305.

de cause entre 1590 et 1595⁶, publiée en 1620 dans la *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega*⁷, pourrait bien être à l'origine de l'introduction du thème de la folie asilaire (réelle ou simulée) dans le théâtre comique européen. L'hôpital représenté, celui des Innocents de Valence, fondé en 1409, devenu en 1512 « Maison des fous » de l'Hôpital général, est du reste l'un des premiers hôpitaux d'insensés fondés en Europe. Or, il sert également de référent à l'œuvre qui porte pour la première fois sur la scène du théâtre français le spectacle de l'asile : la tragi-comédie de Beys *L'Hospital des fous*⁸ publiée en 1635, reprise et modifiée en 1653, sous le titre *Les Illustres fous*⁹.

6. S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 57 et p. 249.

7. Avant Lope de Vega, d'autres auteurs ont laissé des témoignages de leurs visites à l'hôpital des fous de Valence. À n'en pas douter, cette institution était perçue comme une spécificité de cette cité méditerranéenne et même comme une curiosité. Les voyageurs qui visitent la ville ne manquent pas de l'évoquer en racontant parfois quelque anecdote suggestive. L'Allemand Münzer qui visite l'hôpital en 1494 relate par exemple qu'il a entendu un fou furieux, enfermé dans une cage, proférer des injures en hébreu : voir José García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 343. Voir aussi les témoignages d'Enrique Cock qui visite la ville en 1585 (*ibid.*, p. 1406), Antoine Lalaing en 1501-1502 (*ibid.*, p. 264) et Barthélémy Joly en 1603-1604 (Louis Barrau-Dihigo, « Joly (Barthélémy), Voyage en Espagne (1603-1604) », *Revue Hispanique*, 20, 1909, p. 459-618).

Les historiettes et contes à rire espagnols situent aussi quelques-unes de leurs histoires de fous dans le cadre des asiles de la Péninsule : ceux de Valence et Tolède, célèbres à l'époque, ont leur préférence (voir Luis de Pinedo, *Libro de chistes*, in Antonio Paz y Meliá, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Imprenta y fundición de Tello, « Col. de escritores castellanos críticos », 1890). Pedro de Mercado, dans ses *Diálogos de Philosophía natural* (Granada, Hugo de Mena, 1574) fait passer en revue par les personnages de ses dialogues divers comportements qu'ils identifient comme des signes manifestes de folie. À cette occasion, le récit que fait l'un des personnages (Damián) de sa visite à l'hôpital des fous de Valence et son évocation des délires mégalomanes de deux des pensionnaires relèvent de la même veine littéraire que les contes à rire : une historiette amusante qui situe le personnage du « fou littéraire » dans ce curieux univers des asiles de fous dont l'évocation plaisait aux lecteurs du temps. Avant Lope de Vega, l'univers de l'asile est donc mis épisodiquement en scène dans des formes littéraires brèves, peu élaborées.

8. Charles Beys, *L'Hospital des fous*, Paris, Toussaint Quinet, 1635, in-4°. Nous avons consulté l'édition de 1639 : Charles Beys, *L'Ospital des fous. Tragicomédie* (A Paris, Chez Toussaint Quinet au palais. Avec privilege, 1639. In-12), VI, 124 p. (Bibliothèque Nationale de France : Yf 4859 ; autre exemplaire incomplet : Rés. Yf 3731). Toutes nos citations sont empruntées à cette édition.

9. Charles Beys, *Les Illustres fous. Comedie de Beys* (A Paris. Chez Olivier de Varennes, en sa boutique proche la petite Porte du Palais, sur le Quai des Orfevres. M.DC. LIII. Avec Privilege du Roy. In-4°) VI, 128 p. (Bibliothèque Nationale de France : Res. Yf. 234).

Certes, l'influence d'Érasme est patente dans ces deux pièces de Beys où la déraison se présente de même que dans l'*Éloge de la folie* comme l'autre visage de la raison et où la conception érasmienne de la folie universelle, explicitement exprimée par l'un des personnages¹⁰, semble aussi avoir inspiré à Beys l'image d'un immense hôpital occupant un espace toujours plus vaste. De même, divers aspects caractéristiques de cette œuvre semblent tout droit sortis du *Moriae Encomium* : l'assimilation de la présomption du Savoir et de maîtriser une science à une forme de folie et, consécutivement, l'identification des savants à des fous¹¹, l'utilisation à des fins satiriques du procédé du défilé et les types même de fous passés en revue, à savoir, le Philosophe, le Musicien, l'Astrologue, le Soldat, l'Alchimiste dans *L'Hospital*

Toutes nos citations proviennent de cette édition. Il existe deux éditions modernes de ce texte : 1) Charles Beys, *Les Illustres fous. Comédie de Beys* (A Paris. Chez Olivier de Varennes, M. DC. LIII.) 127 p. [édition en fac-similé] in *Aspects du théâtre dans le théâtre au XVII^e siècle* (Introduction de Georges Forestier, Toulouse, Société de Littératures Classiques, 1986) ; 2) une édition critique : *L'Hospital des fous et Les Illustres fous* (éd. Merle I. Protzman, Baltimore, Johns Hopkins Press ; London, Oxford University Press ; Paris, « Belles Lettres », 1942). Sur ces pièces de Beys, voir G. J. Mallinson, « *L'Hospital des fous* of Charles Beys : the madman and the actor », *French Studies*, 36, January 1982, n° 1, p. 12-25 ; Valeria Pompejano, « Il tema della follia ne 'l'Hospital des fous' di Charles Beys », *Quaderni del seicento Francese*, 1, 1974, p. 137-150 ; id., « La follia 'ospitalizzata'. Dal trattato di Tommaso Garzoni al teatro di Charles Beys », *Studi di Letteratura francese (Biblioteca dell'Archivum Romanicum)*, Serie I, Storia Lett., 1992, 19 (249), p. 229-245 ; Timothée Reiss, « Un théâtre de l'homme dans – ou devant ? – le monde : *Les Illustres fous* (Beys) », *Actes des Journées internationales d'étude du Baroque* (Montauban, 1973) publiés dans : *6^e Cahier Baroque*, Montauban, 1973, p. 37-42 ; Stéphane Clerget, *Aspects de la folie dans le théâtre de Charles Beys (1610-1659)*. (Thèse pour le Doctorat en médecine, sous la dir. de Jean Ades, Paris, Université Paris 7, Bichat, 1991) ; Marianne Alainmat Minicomi, *La folie, thème dramatique dans le théâtre comique et tragi-comique au XVII^e siècle. L'ambiguïté*, Université de Provence – Aix, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Thèse de Troisième Cycle, Littérature et Civilisation françaises, 1986, p. 162-211.

10. Charles Beys, *Les Illustres fous*, IV, 4, p. 88 : « LE CONCIERGE : [...] Consolez-vous ; tout homme a l'esprit de travers, / Ce n'est qu'un Hospital que tout cet Univers ; / On diffère du plus ou du moins en folie ; / En des lieux on est libre, en d'autres on vous lie ; [...] ».

11. Charles Beys, *L'Hospital des fous*, « Au lecteur » : « [...] Si les Fous que ie mets dans cet Hospital, te semblent sçavants, tu diras qu'il s'en trouve de pareils, et que i'ai voulu prendre les meilleurs. Toutes leurs images ne sont pas broüillées, ils ne sont blessez qu'en un endroit. Ils sont fous en ce qu'ils s'estiment plus qu'ils ne sont, et dans cette opinion ils parlent d'eux, comme tu voudrois parler des choses qu'ils s'imaginent estre. ». Voir aussi la dernière réplique de *Les Illustres fous*, V, 10, p. 126 : « LE CONCIERGE : Nous ne mettons icy que des hommes Illustres. / Qui portent un amas de belles visions, Qui nous rendent sçavans par leurs Illusions, / [...] ».

des fous, auxquels s'ajoutent le Joueur, le Poète et le Comédien dans *Les Illustres fous*. Toutefois, on trouve ces mêmes éléments dans les deux œuvres de Lope qui, avant Beys, ont mis en scène le microcosme de l'hôpital des fous de Valence¹² et qui s'inscrivent, tout comme les pièces de Beys, dans le droit fil de la longue tradition littéraire de l'évocation d'une communauté humaine restreinte qui reflète la sottise universelle dont les plus célèbres exposants sont *La Nef des fous* de Sébastien Brant (Bâle, 1494) et *l'Éloge de la folie* d'Erasmus (1511).

D'autre part, il est également fort possible que l'ouvrage de Tomaso Garzoni publié à Venise en 1586, *Hospidale de' pazzi incurabili*, adapté en français par François de Clarier dans une édition parue à Paris en 1620¹³, ait exercé quelque influence sur la genèse ou la composition des pièces de Beys. Précédemment traduite en anglais en 1600 et en allemand en 1618, cette œuvre, a suscité un intérêt manifeste et exercé une influence certaine dans la littérature européenne¹⁴. Pour Marc Fumaroli¹⁵, *l'Hospidale* aurait même

12. Voir Hélène Tropé, « Desfiles de locos en dos obras de Lope de Vega : *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria* », *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Newark, Del., Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs, 2004, II, p. 555-564.

13. Tomaso Garzoni, *Hospidale de' pazzi incurabili*, Venise, Somasco, 1586. L'œuvre fut traduite en français au début du XVII^e siècle : Thomas Garzoni, *L'Hospital des fols incurables*, Paris, Longeval, 1620, 267 p. (Bibliothèque Nationale de France : Y² 12415). Voir l'édition du texte et de la traduction princeps présentés et commentés par Adelin Charles Fiorato: Tomaso Garzoni, *L'hospidale de' pazzi incurabili. L'hospital des fous incurables (traduit par François de Clarier)*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001 ; et la traduction de ce texte en espagnol: Tomaso Garzoni, *El teatro de los cerebros. El hospital de los locos incurables* (traducción de Marciano Villanueva Sales), Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, col. « Historia », 9, 2000. Sur cette œuvre, voir Adelin Fiorato, « La folie universelle, spectacle burlesque et instrument idéologique, dans *l'Hospidale* de Tommaso Garzoni (1586) », in A. Redondo et A. Rochon [ed.], *Visages de la folie (1500-1650)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, p. 131-145.

14. Voir l'introduction d'Adelin Charles Fiorato à Tomaso Garzoni, *L'hospidale...*, p. 53. Sur l'influence de *l'Hospidale...*, voir aussi l'introduction de Valentina Nider et Ramón Valdés à leur édition du poème satirique de Luis Hurtado de Toledo, *Hospital de neçios*, inédit jusqu'à cette récente édition effectuée d'après un manuscrit daté de 1582 : Luis Hurtado de Toledo, *Hospital de neçios hecho por uno de ellos que sanó milagrosamente* [1582] (edición crítica, introducción y notas de Valentina Nider y Ramón Valdés), Viareggio-Luca, Mauro Baroni editore, 2000, p. 52.

15. Marc Fumaroli, « Microcosme comique et macrocosme solaire », *Revue des Sciences Humaines*, 37, n° 145, janvier-mars 1972, p. 96, note 2. Sur les liens qui unissent *l'Hospidale* et les pièces de Beys, voir aussi : Valeria Pompejano Natoli, « La follia 'ospitalizzata'. Dal trattato di Tommaso Garzoni al teatro di Charles Beys », *Studi di Letteratura francese*

été un médiateur entre Érasme et la dramaturgie française et serait la source des deux pièces de Beys.

Certes, un même sujet – la représentation de la folie asilaire sur le mode satirique – est commun à ces œuvres, sujet qui constitue une nouveauté considérable dans les deux pays où elles ont été produites. Cependant, il n'en demeure pas moins vrai qu'elles diffèrent totalement dans leurs visées idéologiques : dans l'*Hospidale*, la folie est présentée comme un motif d'exclusion et de condamnation sans appel de ceux qui sont enfermés à l'asile. Elle n'est à aucun moment réversible et une frontière immuable et rigide est posée par l'auteur entre les fous exhibés et les visiteurs. Au contraire, dans les pièces du dramaturge français, la folie, comme la Moria érasmiennne, est non seulement représentée sous les traits troublants de la plus haute sagesse, mais encore comme un miroir édifiant tendu aux spectateurs qui sont invités à reconnaître leurs propres folies à travers celles des personnages d'insensés qui défilent devant eux. Ainsi, si Garzoni inaugure en Italie le traitement du thème de la folie asilaire avec son *Hospidale*, en France, pour la première fois sur la scène, Charles Beys fait représenter des insensés dans le cadre d'un hôpital de fous. Mais, alors que ceux de l'Italien sont tous voués à une condition carcérale, ceux du Français, sauf quelques fous furieux dont il est dit qu'ils sont enchaînés – décor et vraisemblance obligent –, se déplacent et divaguent librement dans le très vaste périmètre d'un hôpital aux frontières sciemment indéfinies, voire extensibles au fur et à mesure que progresse l'intrigue. D'autre part, la classification et la répartition des fous en chambres ou cellules, collectives (*cella*) pour les hommes, dont certaines sont pourvues d'inscriptions ou d'enseignes, et en cellules individuelles surmontées « de devises, de titres et d'armoiries » pour les femmes, dans l'asile de Garzoni¹⁶, a pu donner au dramaturge français l'idée de représenter un hôpital cloisonné en appartements dont les portes sont surmontées d'écriteaux indiquant leurs maux¹⁷. Cependant, la classification méticuleuse et le cloisonnement

(*Biblioteca dell'Archivum Romanicum*) Serie I, Storia Lett., 1992, 19 (249), p. 229-245.

16. Par exemple, selon la traduction princeps de Clavier, les fous mélancoliques ont « [...] une chambre, [...] au devant de laquelle pend pour enseigne le Dieu Jupiter » (voir Adelin Charles Fiorato, *L'hospidale...*, Discours III, p. 127-128) ; voir aussi *ibid.*, Discours IX, p. 185 : « Il est donc vray que les Fols de ceste engeance sont tous appelez esventez et vuides de cerveau, et que dans l'Hospital l'on voit pour enseigne à la porte de leur chambre, la Brebis des Samiens, [...] » ; voir *ibid.*, p. 249, et pour les femmes, *ibid.*, p. 415 : « [...] regardez à main gauche ceste longue suite de chambres, où se voyent tant de devises de tiltres et d'armoyries ».

17. *Les Illustres fous*, III, 1, p. 49 : « Je porte icy les clefs de toute la science, / Et c'est ce qui me donne un peu de patience, / Et qui rend à mes mains ce fardeau moins pesant. [...] »

rigoureux, fondateurs et ordonnateurs du catalogue dans lequel l'auteur italien examine dans trente-et-un discours autant de catégories d'insensés¹⁸, sont vagues et allusifs chez Beys. Par contre, en comparant ces œuvres à la recherche de possibles influences du polygraphe romagnol sur le dramaturge français, on ne peut qu'être frappé par la présence d'aspects véritablement scéniques dans l'*Hospidale* où l'auteur donne à voir en spectacle de risibles insensés à d'honorables visiteurs¹⁹. Toutefois, ces mêmes éléments scéniques, devenus essentiels dans les pièces de Beys, le sont tout autant sinon davantage dans la *comedia* de Lope à qui le Français a pu emprunter, non seulement l'idée de la représentation de l'asile comme un théâtre, mais encore, comme nous le verrons, le procédé même du théâtre dans le théâtre. Il est donc difficile de déterminer en l'espèce qui, de Garzoni ou de Lope de Vega, a le plus influencé Beys.

Cependant, comme cela a déjà été avancé par la critique²⁰, indéniablement, le sujet même de la tragi-comédie et de la comédie du Français a été repris très directement des deux œuvres de Lope de Vega. Ces pièces présentent en outre des analogies frappantes, quant aux motifs mais aussi quant aux procédés littéraires, avec la *comedia Los locos de Valencia* et, de façon plus évidente encore pour ce qui est de l'intrigue, avec la série d'épisodes qui

Tout est par escriteaux ; et vous pouvez bien croire / Que le nombre infiny confondroit
ma memoire, / Chaque sorte de mal a son appartement, / Où le nom sur la porte est escrit
hautement. ».

18. Sur le processus d'« énumération chaotique » dans le catalogue de Garzoni, voir Carlo Ossola, « Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI^e siècle », in *Folie et déraison à la Renaissance*, Bruxelles, Éd. de l'Université de Bruxelles, Travaux de l'Institut pour l'Étude de la Renaissance et de l'Humanisme, 1976, p. 171-195 (en particulier, p. 188-195).

19. Voir Adelin Charles Fiorato, Introduction à Tomaso Garzoni, *L'hospidale...*, p. 12-15. Voir le *Prologo dell'auttore a' spettatori* p. 72 (et note 17) et le *Ragionamento dell'auttore a' Spettatori* [...], p. 414-447, en particulier les p. 414 (et la note 750) et la p. 447 où s'accomplit la sortie définitive des visiteurs-spectateurs-lecteurs de cet espace d'exclusion sur ordre de l'auteur-metteur en scène.

20. Voir notamment: Henry Carrington Lancaster, « Lope's *Peregrino*, Hardy, Rotrou, and Beys », *Modern Language Notes*, 50, 1935, p. 75-77 ; Adolphe de Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnoles et françaises*, Paris, G. A. Dentu, 1843, t. II, p. 441 ; Philippe Van Tieghem, *Les influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, Paris, PUF, 1961, réimp. 1967, p. 49 ; Madeleine Horn-Monval, *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, CNRS, 1964, vol. 4, p. 826 et surtout, José Manuel Losada Goya, *Bibliographie de la littérature espagnole en France au XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1999, p. 481-483 ; Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage*, Genève, Librairie Droz, 1983, p. 308 ; Andrée Mansau, « Lope de Vega et Charles Beys : folie et théâtre espagnol », *RECIFS*, 8, 1986, p. 75-86.

se déroulent également à l'hôpital des fous de Valence dans *El Peregrino en su patria*, roman qui fut adapté en français et publié à Paris une dizaine d'années plus tard par Vital d'Audiguier (Paris, 1614)²¹.

Nous avons donc cherché à déterminer quelle influence les deux représentations littéraires de l'hôpital valencien offertes par Lope avaient pu avoir sur ces deux œuvres du théâtre français classique, théâtre où, de façon générale, les fous pullulent et où, comme écrit Jean Rousset :

Le XVII^e siècle de Louis XIII semble penser qu'il y a plus de fous
qu'on ne croit, qu'à peu près tout le monde est fou²².

Pour cela, il nous faudra confronter la représentation dramatique de l'asile valencien par le Français Charles Beys à celle qu'en a donné Lope de Vega et qui nous semble être sa source littéraire la plus évidente, sans pour autant exclure l'hypothèse, tout à fait recevable, d'une possible influence de l'*Hospidale* de Garzoni (1586) sur l'un et l'autre dramaturge. Il conviendra donc d'analyser en premier lieu comment, dans les œuvres de Lope et de Beys, le référent historique a été mis en scène. En second lieu, il faudra examiner comment ces œuvres dramatiques orientent la vision de l'hôpital des fous vers l'image d'un théâtre. Enfin, il importera de s'interroger sur la portée idéologique de ces pièces et montrer que bien qu'elles traitent du même thème, à partir du même référent, selon des procédés communs, elles aboutissent paradoxalement à deux représentations dont les significations sont diamétralement opposées.

I. LA MISE EN SCÈNE DU RÉFÉRENT HISTORIQUE : DE L'ILLUSION RÉFÉRENTIELLE CHEZ LOPE À LA RECRÉATION D'UN UNIVERS IMAGINAIRE CHEZ BEYS

Dans *Los locos de Valencia* comme dans *El Peregrino*, Lope est parvenu à créer une illusion de ressemblance entre le référent et sa représentation. On

21. Vital d'Audiguier, *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise. Où sont contenuës plusieurs amoureuses et veritables histoires, tirees du Pelerin en son pays de Lope de Vega. Divisees en quatre livres*, Paris, Toussaint du Bray, 1614. (In— 8), XX f. 390 p. (Bibliothèque de l'Arsenal : 8 BL 21472 et 21473 ; réédition en 1615 : Arsenal : 8 BL 21474).

22. Sur le thème de la folie dans le théâtre français classique, voir notamment : Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, p. 55-57 (citation p. 57) ; Marie-France Hilgar, « La folie dans le théâtre du XVII^e siècle en France », *Romance Notes*, Winter 1975, p. 383-389 ; Gérard Defaux, « Sagesse et folie d'Érasme à Molière », *Modern Language Notes* 91, 1976, n°4, p. 655-671 ; et la thèse déjà mentionnée de Marianne Alainmat Minicomì, *La folie, thème dramatique...*

sait qu'à la suite de sa condamnation à l'exil, le dramaturge castillan effectua un premier séjour à Valence entre 1588 et 1589²³. Si, comme on le croit, Lope composa cette œuvre en 1590 ou, en tout état de cause entre 1590 et 1595, après son séjour dans cette ville, il y a tout lieu de penser que l'idée de cette *comedia* lui fut inspirée par le spectacle des fous de l'hôpital²⁴. Il en va de même pour les scènes asilaires de son roman en prose, *El peregrino en su patria*, composé en 1600²⁵. Toutefois, la confrontation des informations fournies par les documents d'archives de cette même institution avec les deux images littéraires offertes par le dramaturge espagnol révèle l'existence d'un écart important entre le référent et ces deux représentations. Ni la *comedia Los locos de Valencia* ni les scènes du *Peregrino en su patria* qui se déroulent à l'hôpital des fous de Valence n'offrent une représentation fidèle du référent²⁶. Certains éléments ont été sélectionnés qui suffisent à créer

23. Voir Hugo. A. Renert, y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968 ; Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933 ; Alonso Zamora Vicente, *Lope de Vega. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1961 ; Fernando Lázaro, *Lope de Vega. Introducción a su vida y su obra*, Salamanca, Anaya, 1966 ; Francisco Márquez Villanueva, *Lope : vida y valores*, Río Piedras, Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1988.

24. On sait en effet que l'hôpital des fous valencien n'était en aucune façon l'espace d'un « grand renfermement » : les documents d'archives attestent que dès les premières années de fonctionnement de l'Hôpital des Innocents, puis, à partir de 1512, au temps de l'Hôpital général, les fous de l'asile sont sortis dans la ville pour quêter de pieuses aumônes. Lors de diverses fêtes, certains d'entre eux ont participé, toujours placés en tête des cortèges, à des processions organisées par les autorités de la ville. À l'occasion des fêtes célébrées à la Maison des fous (jeudi saint, fête des Saints-Innocents, etc.), des personnalités sont venues à la Maison des fous et ont fait des dons en espèces. Tout comme les Valenciens d'alors, Lope, lors de son séjour dans la cité, a donc très certainement eu l'occasion de connaître, de près ou de loin, ce microcosme de l'hôpital des fous de Valence. Sur la participation des fous de l'hôpital de Valence aux fêtes célébrées dans la ville, voir Pilar Pedraza Martínez, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981, p. 72-74, 242-256 ; id., « La intervención de los locos en las fiestas valencianas del siglo XVII », in *Estudios de Historia de Valencia*, Valencia, Universidad de Valencia, Secretariado de Publicaciones, 1978, p. 231-245 ; Hélène Tropé, « Fêtes et représentations des marginaux à Valence aux XVI^e et XVII^e siècles », in *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles. Hommage du CRES au Professeur Augustin Redondo*, Paris, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, col. « Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVI^e et XVII^e siècles », 2001, p. 347-363.

25. Voir Lope de Vega Carpio, *El peregrino en su patria*, ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, « Clásicos Castalia », 1973, Introducción, p. 16.

26. Sur le référent historique, voir 1) María Luz López Terrada, *El Hospital General de Valencia en el siglo XVI (1513-1600)* [Tesis doctoral], Valencia, Universidad de Valencia, 1986 ; 2) Mercedes Vilar Devís, *El Hospital General en la Valencia foral moderna (1600-1700)*, València, Ajuntament de València, 1996 ; 3) Hélène Tropé, *Folie et société à Valence (XV^e-XVII^e siècles)* :

une illusion de vraisemblance et même de ressemblance. Mais les données historiques ont été soigneusement remaniées en fonction d'objectifs esthétiques et idéologiques qu'il nous incombe de découvrir.

Comme nous l'avons montré ailleurs ²⁷, dans la *comedia Los locos de Valencia*, l'asile de fous représenté s'écarte de l'hôpital historique sur plusieurs aspects particulièrement significatifs et il nous faut conclure à l'existence d'un écart important entre le référent et sa représentation. Toutefois, l'univers représenté inspire une illusion de vérité qui a même conduit certains critiques littéraires à voir dans la représentation offerte par Lope un fidèle reflet des réalités historiques, ce qui prouve à quel point le théâtre de la folie, qui exerce une étrange fascination, est source de plaisir mais aussi d'aveuglement et, tel un mirage, de trompeuses illusions, pour les spectateurs comme pour la critique.

En effet, Lope est parvenu à créer une illusion de ressemblance avec un véritable asile en sélectionnant certains éléments véridiques, par exemple, concernant le personnel de l'hôpital représenté, ou encore en mettant en scène dans sa pièce ces célèbres figures de fous pacifiques qui, à l'hôpital primitif comme à l'Hôpital général, accomplissaient de menues besognes à l'intérieur de l'institution et sortaient dans la ville pour quêter quotidiennement dans la ville en vêtements bicolores. Autre élément de vraisemblance s'agissant d'un hôpital de fous, espace de contention des fureurs de ceux qu'on y interne, les cages sont mentionnées deux fois dans *Los locos de Valencia*, mais non représentées sur scène dans cette *comedia* où tout concourt à une représentation comique de la folie asilaire. En outre, toujours afin de susciter une impression de vérité, le dramaturge sélectionne deux objets emblématiques parmi les instruments de contention historiquement utilisés à l'hôpital des fous : les menottes et les fers. Toutefois, l'orientation qui préside à leur mise en scène est très nettement burlesque : ainsi, les membres

les fous de l'Hôpital des Innocents (1410-1512) et de l'Hôpital général (1512-1699) [Thèse de Doctorat sous la direction du Professeur A. Redondo], Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1993, 2 vols., 423 + 300 p. ; résumée et traduite, cette thèse a été publiée en Espagne : id., *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV a XVII: los locos del Hospital de los Inocentes (1409-1512) y del Hospital General (1512-1699)*, València, Diputació de València, « Centre d'Estudis d'Història Local », n° 18, 1994, 433 p.

27. Voir l'introduction à notre édition critique de *Los locos de Valencia*, Madrid, Castalia, 2003, p. 41-48 ; voir aussi : Hélène Tropé, « La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega », *Anuario Lope de Vega* V (1999), Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona, Lleida, Editorial Milenio, p. 167-184.

du couple central du galant et de la dame se livrent à une série de jeux de mots autour des homonymies « *esposas*-menottes » et *esposa*-épouse »²⁸.

Mais, s'il est vrai que la *comedia* présente une image burlesque du microcosme hospitalier valencien, il en va tout autrement de l'univers concentrationnaire représenté dans les quelques scènes du *Peregrino en su patria* qui se déroulent dans cette même institution. Ces deux œuvres offrent deux images ou visions de l'hôpital qui s'opposent point par point : plaisante dans *Los locos de Valencia*, sinistre dans les scènes asilaires du roman. Dans la *comedia*, Lope convertit paradoxalement la clôture et l'enfermement en symboles de protection et de refuge pour chacun des membres du couple principal qui s'y rencontrent et s'éprennent l'un de l'autre, puis en espace propice à l'amour, et même, à la folie d'amour avant que l'ordre amoureux et social ne soit rétabli. Dans *El Peregrino* au contraire, Lope représente un espace d'exclusion d'une noirceur extrême, qui sépare ceux qui s'aiment et où s'inversent toutes les vérités du monde.

Dans les scènes asilaires de ce roman, tout comme dans la *comedia*, certains éléments concourent à créer une illusion de vraisemblance : ainsi par exemple, l'assistance aux fous est brièvement présentée comme l'une des missions de l'Hôpital général de la ville, conformément à la réalité historique²⁹.

D'autre part, les personnages de « fous guéris », employés comme membres du personnel auxiliaire, font bien partie de l'univers représenté dans *El Peregrino*. Mais ils sont loin de correspondre à des personnages comiques comme Tomás et Martín, les « fous pacifiques » de *Los locos de Valencia*³⁰ : ceux du roman apparaissent comme les bras armés d'un monde froid et violent qui enferme, réprime, et si nécessaire, expulse. Ainsi, après les retrouvailles de Pánfilo avec sa bien-aimée parmi les fous de l'hôpital de

28. *Ibid.*, vers 1423-1426 : « PISANO : A fe que no se hablen más. / Al señor echa unos grillos / y a la dama unas esposas. / ERIFILA : A serlo fueran dichosas, / de los pies que han de sufrirlos. » Autres jeux de mots sur *esposas* aux vers 1546-48, 1583-84, 1667-1672, 1743-45.

29. *El Peregrino*..., p. 238 : « entró en un hospital famoso que Valencia tiene, donde después de la cura *general* de varias enfermedades intentan que la tenga el seso, [...] ». C'est nous qui soulignons.

30. Ces derniers, par leurs bons mots, font pratiquement office de *graciosos*. Personnages stylisés, ils jouent le rôle de valets comiques ou de valets bouffons, portant sur le microcosme qui les entoure un regard critique, voire cynique.

Valence, les concierges et fous de service qui, en l'occurrence, n'ont rien de pacifiques, expulsent violemment celui-ci hors de l'hôpital³¹.

Dans ce roman, les membres du personnel de l'hôpital font tous figure de gardiens de prison et le caractère exclusivement répressif de leurs attributions est souligné. Ce personnel est évoqué de façon encore plus imprécise que dans la *comedia*. Ainsi, une périphrase résume les attributions vagues d'un employé sans nom ni titre :

[...] aquel hombre a cuyo cargo estaba el sosegar la furia de aquellos locos.

Récurrente, l'expression « les cruels ministres » (*los crueles ministros*)³² englobe l'ensemble du personnel de service sous une même dénomination générique.

En consonance avec le reste de cet ouvrage qui raconte les vicissitudes de deux amants sur lesquels s'acharne un sort ennemi, l'hôpital représenté dans *El Peregrino* est selon les termes de Lope : « prison de la folie furieuse », « prison des fous furieux » (*prisión de la furia, cárcel de los furiosos*). De fait, les cages, désignées sous le même nom qu'elles reçoivent dans les documents d'archives (*gavias*), sont au premier plan de cet univers : on y enferme Nise, arrachée des bras de Pánfilo ; ce dernier connaît le même sort lorsqu'il décide de simuler la folie furieuse afin d'être admis à l'hôpital pour être auprès d'elle³³.

Autrement dit, bien que ces deux œuvres présentent deux images opposées de l'univers représenté, chacune offre suffisamment d'éléments de ressemblance avec le célèbre hôpital des fous de Valence pour que l'illusion mimétique fonctionne. Cette illusion est une source de plaisir dès lors qu'elle offre au spectateur, protégé par le filtre de la littérature, l'occasion d'entrer impunément au jardin des espèces de toutes les folies représentées³⁴, tout

31. *El Peregrino*..., p. 242 : « Pero apenas probó a intentarlo, cuando los porteros y locos de servicio, que habiéndose cobrado sirven a los otros, le sacaron maltratándole a la calle, [...] »

32. *Ibid.*, p. 338.

33. *Ibid.*, p. 271 : « [...] y con varios efectos y transformaciones de su rostro significar su furia, que habiéndoles parecido temeraria, le tuvieron en la gavia algunos días con unas fuertes esposas, [...] »

34. Sur les liens complexes qui unissent théâtre et folie et sur le plaisir que tire le spectateur de la représentation théâtrale de la folie, voir Octave Mannoni, « Le théâtre et la folie » in id., *Clefs pour l'Imaginaire ou L'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, col. « Points » n° 179, p. 301-314.

comme à la même époque, les citadins pouvaient aller visiter les hôpitaux de fous et se divertir du spectacle des furieux spécimens de toutes les possibles folies humaines.

Pour sa part, le dramaturge français Charles Beys retiendra l'essentiel de la leçon de son modèle. Mais, plus éloigné des réalités historiques qui avaient directement inspiré à Lope *comedia* et scènes asilaires de son roman, lorsque Beys importe sur la scène du théâtre comique français le spectacle de la folie dans le cadre d'un hôpital, il renonce à créer une illusion référentielle de vérité de l'univers représenté. Par contre, il tire le meilleur parti possible de ce qu'il trouve chez Lope, à savoir la représentation de l'asile comme un théâtre.

À en juger par les ressemblances entre les deux pièces du dramaturge français Charles Beys (né en 1610, mort en 1659)³⁵ et les deux œuvres de Lope, il est permis de supposer que celui-là a eu l'occasion de lire et la *comedia* de Lope et son roman en prose. On ignore si Beys a lu *El Peregrino* dans sa version originale ou en français. On sait, en effet, que ce fut le premier ouvrage de Lope connu en France en version française dans la traduction ou plus exactement dans l'adaptation³⁶ qu'en réalisa Vital d'Audiguier en 1614, dix ans après la première édition espagnole³⁷. Quant à *Los locos de Valencia*, si Beys a connu ce texte – et il nous semble que tel a vraiment été le cas – il n'a pu le lire que dans sa langue d'origine puisque ce texte ne semble jamais avoir été traduit en français. Or, il y a tout lieu de supposer que comme d'autres auteurs dramatiques de cette époque, Beys connaissait

35. Sur ce dramaturge, voir René Pintard, « Charles Beys, gai poète et libertin, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1964, p. 451-453 ; *Bibliothèque française*, Paris, 1744, vol. XVI, p. 293-302; Puymaigre (comte de), « Un poète apologiste de Louis XIII », *Revue des questions historiques*, 64, 1898, p. 204-223 ; Henry Carrington Lancaster, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Baltimore, 1929-1936, part I, vol. II, p. 469-473 ; part II, vol. I, p. 735-739.

36. D'Audiguier, en effet, effectue des modifications importantes, des suppressions en particulier de tout ce qu'il n'approuve pas : ainsi, il réunit en un seul les deuxième et troisième livres et supprime préliminaires et *autos*. Cette traduction n'a été réimprimée qu'une seule fois, ce qui peut indiquer qu'elle a eu peu de succès. Sur cette traduction, voir Frederick W. Vogler, « La première apparition en France du *Peregrino* de Lope de Vega », *Bulletin Hispanique*, 66, 1964, p. 73-83.

37. Sur la réception de Lope de Vega en France et sur cette traduction, voir G. Hainsworth, Quelques notes pour la fortune de Lope de Vega en France (XVII^e siècle), *Bulletin Hispanique*, 33, juillet-sept. 1931, p. 199-213 (sur la traduction, voir p. 202) ; Id., « Notes supplémentaires sur Lope en France (XVII^e siècle) », *Bulletin Hispanique*, 41, oct-déc. 1939, p. 352-363.

l'espagnol³⁸. On sait d'autre part que la *comedia* espagnole, qui pénètre en France à partir de 1625 et prend une réelle importance à partir de 1636, a exercé une influence considérable sur les dramaturges français³⁹. Il est donc plausible, voire très probable, que Beys se soit inspiré de la *comedia* de Lope pour composer sa tragi-comédie *L'Hospital des fous*, représentée à Paris en 1634 et publiée un an plus tard dans cette ville chez Toussaint Quinet.

En tout cas, l'intrigue romanesque de cette pièce, de toute évidence, est empruntée à celle du *Peregrino*⁴⁰ : dans les deux œuvres, un noble gentilhomme qui s'enfuit avec la jeune fille dont il est épris est capturé par des bandits, condamné à mort et finalement épargné. Dans les deux œuvres, la jeune fille, pensant qu'il est mort, perd l'entendement et est internée à l'hôpital des fous de Valence, où son amant, qui entre fortuitement à l'hôpital pour le visiter, la retrouve vêtue en homme et feint lui-même d'être fou afin d'être interné avec elle⁴¹. Il n'y a pas lieu d'insister ici sur le détail des similitudes existant entre les intrigues romanesques de ces deux œuvres : ce travail a été mené à bien par Merle I. Protzman qui a réalisé et publié en 1942 une édition critique de la comédie de Beys.

Laissant de côté l'étude des personnages de l'intrigue amoureuse, il convient de centrer l'analyse sur la mise en scène de l'univers de l'asile dans la tragi-comédie de Beys et, en particulier, sur les fous qui peuplent l'étrange microcosme que visitent les personnages principaux de cette œuvre⁴². Cette démarche paraît d'autant plus nécessaire que dans sa comédie postérieure *Les Illustres fous*, parue à Paris en 1653, chez Olivier de Varennes, le même dramaturge, cherchant sans doute en cela à satisfaire les goûts du public

38. Voir Alexandre Cioranescu, *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, p. 149. Un certain nombre d'indices inclinent à penser que Beys avait un intérêt certain pour la culture de l'Espagne. Ainsi, il introduit des chansons espagnoles dans *La Comédie des chansons* (1640), V, 5 : « Estando un día mirando tus ojos » (voir Alexandre Cioranescu, *Le masque...*, p. 82).

39. Parmi les travaux consacrés à ce sujet, voir notamment : Ernest Martinenche, *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900 ; réimpression : Genève, Slatkine reprints, 1970 ; *L'Âge d'or de l'influence espagnole*, Mont-de-Marsan, Ed. Interuniversitaires, 1991 ; Roger Guichemerre, *La Comédie avant Molière*, Paris, Armand Colin, 1972, notamment p. 5-6, 9-62.

40. Voir Henry Carrington Lancaster, « Lope's *Peregrino*, Hardy, Rotrou and Beys », *Modern Language Notes* 50, 1935, p. 75-77 ; voir aussi l'introduction à l'édition critique de la comédie de Beys : *L'Hospital des fous et Les Illustres fous* (éd. Merle I. Protzman), Baltimore, The John Hopkins Press, 1942, en particulier les p. 43-44.

41. *El Peregrino...*, p. 246-260, en particulier p. 260, le récit que fait Celio à Pánfilo.

42. Ils sont trois chez Lope et six chez Beys : voir Henry Carrington Lancaster, « Lope's *Peregrino...* », p. 77.

français de l'époque, a considérablement réduit la part des aventures des héros au profit de diverses scènes dont les fous de l'asile sont les protagonistes.

Comment le référent historique est-il mis en scène dans *L'Hôpital des fous* (publié en 1635) et *Les Illustres fous* (1653) de Charles Beys ?

Dans ces deux œuvres, le microcosme représenté est fortement stylisé et les éléments de réalisme présents dans les représentations de Lope sont réduits à la portion congrue. L'intrigue est bien explicitement située dans la ville du Turia – « La scène est à Valence » peut-on lire sous la liste des personnages –, mais on a peine à reconnaître quelque élément de ressemblance que ce soit avec le célèbre asile de Valence. Il n'y a ni médecins, ni fous pacifiques employés au service de la maison dans l'hôpital représenté par Beys. Dans la tragi-comédie comme dans la comédie, le personnel administratif se réduit à des « maîtres » fantomatiques, nommés à deux reprises mais non représentés, à un Concierge, à deux valets et à un geôlier. Ce dernier, pas plus que les maîtres, n'apparaît sur la scène.

Contrairement aux deux représentations de l'hôpital produites par Lope, l'univers mis en scène par Charles Beys n'a nullement vocation à évoquer des lieux d'internement ou des pratiques rappelant des réalités historiques, familières aux contemporains. Le microcosme représenté par le Français est en réalité un hôpital allégorique où défilent les représentants d'une vaste communauté humaine affectée de diverses folies.

Il n'en demeure pas moins que l'hôpital de Beys, comme celui de Lope, est un lieu éminemment théâtral, un « hôpital de comédie » pour le dire ainsi. En effet, dans ces trois œuvres dramatiques, l'utilisation de divers procédés concourent à représenter l'hôpital des fous comme une scène de théâtre⁴³.

II. L'HÔPITAL DES FOUS, GRAND THÉÂTRE DES FOLIES DU MONDE

Dans les œuvres examinées, l'esprit de l'exercice scénique se manifeste de multiples façons. Tout d'abord, *Los locos de Valencia* offre de l'hôpital l'image d'un lieu clos, fermé sur lui-même et qui fonctionne de façon autonome,

43. Autrement dit, la seule ressemblance existant entre l'asile représenté par Lope de Vega et l'hôpital historique repose sur les similitudes qui s'établissent entre la mise en scène de ce microcosme par Lope et les représentations que les administrateurs historiques eux-mêmes s'efforçaient de donner des fous de leur Maison, les envoyant quêter dans la cité, les faisant participer à diverses processions festives, invitant des personnalités extérieures à venir assister aux cérémonies et aux fêtes célébrées à l'intérieur de l'hôpital (telles que le lavement des pieds du jeudi saint réalisé par les dix députés de l'hôpital sur douze fous).

tout comme un théâtre. Trois aspects de cette oeuvre sont significatifs à cet égard : les jeux de rôle, le défilé des fous archétypiques et la mise en œuvre du procédé du théâtre dans le théâtre.

Les personnages principaux, c'est-à-dire, le galant et la dame, simulent la folie, se livrent à des jeux de rôle et assument des fonctions de comédiens. Sur le conseil de son ami Valerio, Floriano accepte de feindre la folie afin d'être admis grâce à ce subterfuge à l'hôpital des fous de Valence. Il espère ainsi échapper au châtement du meurtre du Prince d'Aragon qu'il croit avoir commis. Superposé à son identité d'origine, le masque du fou entraîne pour ce personnage, outre un rabaissement et une dégradation grotesques, un changement de nom : Floriano, le noble gentilhomme, devient « Beltrán, le fou ». La dame se résigne aussi à feindre la folie. Après son internement, Erifila, dame de qualité, se convertit en « Elvira, la folle ».

Ainsi, ces personnages de nobles se rabaissent à la catégorie de fous grotesques, revêtent le masque de la folie et jouent la comédie face aux autres personnages. Et parce qu'ils ont besoin de modèles à parodier pour interpréter de nouveaux rôles, ils recourent à ceux que leur offre le *Roland Furieux*. Dans un premier temps, chacun ignore que la folie de l'autre est simulée. Revêtus du masque de la folie feinte, ils se jouent la comédie en interprétant les rôles de Mandricard et Doralice⁴⁴. Mais bientôt dame et galant se confessent leurs vraies identités et les raisons pour lesquelles ils ont échoué à l'hôpital. Personnages omniscients désormais, c'est à l'intention des spectateurs au premier degré que sont les autres personnages qu'ils joueront de connivence la comédie de leur prétendue folie.

Aussi, face à la menace que représente le justicier d'Aragon, venu à l'hôpital pour tenter de retrouver le meurtrier présumé du Prince, Floriano s'enduit le visage de suie. Il revêt donc un masque supplémentaire qui se superpose à celui qu'il porte déjà en tant que « Beltrán, le fou ».

Sans nul doute, l'hôpital des fous selon Lope est un monde à l'envers, un monde d'illusions constantes où toute vérité est sans cesse réversible, où

44. *Los locos de Valencia*, vers 881-990. Pourquoi Lope a-t-il choisi ces personnages du *Roland Furieux* pour servir aux jeux parodiques des deux amoureux ? Peut-être en raison de la triangulation amoureuse qui, dans le poème de l'Arioste, oppose Mandricard, le chevalier émérite, et Rodomont, le héros titanesque et brutal, qui se battent en duel pour l'amour de Doralice. Cet épisode de rivalité amoureuse se prête en effet parfaitement à la situation même des personnages de *Los locos de Valencia* puisque Valerio, l'ami noble du noble gentilhomme Floriano (double parodique de Mandricard), lorsqu'il tombe amoureux d'Erifila (qui s'identifie burlesquement avec Doralice), se convertit *ipso facto* en rival du galant, tel un nouveau Rodomont.

la feinte paraît vraie et où la vérité se dissimule sous le visage de la bourle. Ainsi, c'est en disant ce qu'il croit être la vérité – à savoir qu'il est le meurtrier du Prince d'Aragon – que Floriano trompe et cache le mieux son identité. Attrapé au jeu des faux-semblants du comédien Beltrán, l'officier de justice (Liberto) ne fait aucun cas de la vérité que lui révèle ce fou. Dans cette scène particulièrement comique, Floriano, converti nouvellement en acteur pour la circonstance, excelle au jeu des « fictions vraies » (*burlas veras*), dans un discours équivoque que les autres personnages décodent différemment selon qu'ils sont complices et donc omniscients (Erifla) ou pas (Liberto, Pisano), tandis que le public jouit du plaisir, à son tour illusoire à ce moment de la représentation, d'en savoir beaucoup plus que les personnages, c'est-à-dire, de dominer l'ensemble des informations et des éléments de l'intrigue.

Cette même scène amorce une triangulation dramatique (metteur en scène / acteur / spectateur) qui prendra au troisième acte un relief tout particulier, puisqu'elle aboutira à la mise en œuvre d'une représentation dans la représentation. En effet, Pisano y glose à l'intention de Liberto, spectateur de la comédie que lui jouent Floriano et, dans une moindre mesure, Erifla, la nature particulière des folies de ces deux hospitalisés :

PISANO : Éste es un gran estudiante / que de amor enloqueció.
/ [...] / Esotra es una mujer / que dice que la han robado
/ y en aquesta tema ha dado.

LIBERTO : Por mi vida que es hermosa / y a compasión me ha
movido ⁴⁵.

Deux autres personnages (Fedra et Laida), par amour pour « Beltrán, le fou », simulent la folie pour tenter d'atteindre leurs objectifs amoureux. À commencer par Laida, la servante de Fedra, nièce de l'administrateur : désireuse de ressembler à celui qu'elle aime, elle feint d'être folle. Et puisque la folie oblige à prendre un masque, elle devient comédienne et recourt, elle aussi, à la parodie burlesque du *Roland furieux*. Dans un premier temps, Fedra assiste en spectatrice à la comédie que lui joue Laida, sa servante, mais bientôt, de même qu'Erifla face à la folie feinte de Floriano, elle entre dans le jeu scénique de celle-là et simule à son tour la folie : ce faisant, elle accepte d'assumer le rôle de suivante que sa propre servante lui impose. Face aux membres du personnel convertis en personnages spectateurs, ces quatre faux fous jouent la comédie de la folie pour le plus grand plaisir du public ⁴⁶.

45. *Ibid.*, vers 1729-1730 ; 1733-1735 et 1741-42..

46. Le lexique de la feinte et de la simulation envahit le discours des personnages, en

Second procédé qui oriente la vision de l'asile vers un théâtre, au troisième acte, une galerie de types de fous est donnée à voir en tant qu'objet de spectacle divertissant. Divers insensés viennent ainsi agiter sur la scène les marottes de leur folie bouffonesque. Outre les personnages ancillaires (Laida, Tomás, Martín), Lope introduit trois personnages de fous comiques : Mordacho, le musicien, Calandrio, le Portugais amoureux, et – manifestation supplémentaire de la théâtralité qui envahit cette œuvre –, le dramaturge se représente lui-même ironiquement sous les traits d'un poète fou qui porte son pseudonyme : Belardo⁴⁷.

Renforçant le caractère spectaculaire de cette revue de fous grotesques, à l'occasion de cet intermède ou prélude à la cérémonie du faux mariage, Lope introduit deux personnages de visiteurs dans le microcosme comique de l'hôpital : un riche et mystérieux gentilhomme et son serviteur, qui n'est autre que Leonato, le valet avec qui Erifila s'est enfuie de la maison paternelle. Le gentilhomme, dès l'instant où il apparaît, tant par ses questions à Pisano que par ses commentaires, commence à assumer le rôle d'acteur-spectateur. Son regard critique souligne le caractère spectaculaire de l'exhibition de ces comiques insensés fantoches et libère le rire du public qui se livre à travers lui à un voyeurisme nettement encouragé par la présence sur la scène de ce personnage regardant⁴⁸.

Le troisième procédé mis en œuvre est celui du théâtre dans le théâtre⁴⁹. La

particulier de Floriano (*fingir, fingimiento, fingido*) qui déclare ainsi la pleine conscience qu'il a de jouer un rôle de composition conformément au programme annoncé au seuil de l'intrigue : « FLORIANO : Pues dadme que una vez furioso quede, / que yo lo haré de suerte que os espante, / si el fingimiento a la verdad excede. » (*ibid.*, vers 127-129).

L'antithèse, récurrente dans son discours « *hablar en seso* » / « *hablar sin seso* », traduit et résume l'ensemble des jeux de rôle auxquels se livre ce personnage double, réversible, qui est, en fonction des autres personnages présents sur scène, tantôt un fou sage, tantôt un sage fou (*loco cuerdo* ou *cuerdo loco*).

47. Belardo est le pseudonyme de Lope tant dans son œuvre lyrique que théâtrale, par exemple, dans les *comedias* : *Belardo el furioso*, *El verdadero amante*, dans le poème *La Vega del Parnaso* ou dans le très célèbre *romance* : « Hortelano era Belardo ». Voir S. Griswold Morley, « The pseudonyms and literary disguises of Lope de Vega », *University of California Publications in Modern Philology*, XXXIII, 5, 1951, p. 421-484 ; « 'Yo me sucedo a mí mismo': las máscaras de Belardo », Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos* (ed. Antonio Carreño), Barcelona, Crítica, 1998, *Prólogo*, p. XLIV-XLIX.

48. *Ibid.*, vers 2543-2621.

49. Sur ce procédé littéraire dans le théâtre classique espagnol, voir Isabel Moreno García, *El teatro dentro del teatro en el Siglo de Oro español* [Tesis Doctoral dirigida por Antonio Rey Hazas], Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 722 p. ; Jean Canavaggio, « Variations cervantines sur le thème du théâtre au théâtre », *Revue des Sciences Humaines* 37, n° 145,

représentation de l'asile en tant que théâtre atteint son point culminant à la fin de l'œuvre avec la scène du mariage burlesque qui constitue à proprement parler une représentation dans la représentation⁵⁰ : au troisième acte, sur le conseil du médecin (Verino), l'administrateur (Gerardo), afin de tenter de guérir sa nièce (Fedra), feint d'entrer dans sa folie et décide d'organiser un simulacre de mariage de cette dernière avec Floriano / Beltrán, le fou dont elle est éprise, et convie le gentilhomme à y assister. C'est donc ce visiteur de l'asile qui va assumer le rôle de spectateur intérieur de la représentation interpolée que constitue la cérémonie du mariage burlesque.

Pour commencer, le visiteur, tout comme s'il s'acquittait d'un droit d'entrée au spectacle, fait don d'une généreuse aumône destinée aux fous⁵¹. D'autre part, le théâtre dans le théâtre suppose la création d'un espace intérieur propice à la représentation et donc, la scission de l'espace de la scène en deux sous-espaces : l'un, assigné à la représentation ou espace des personnages-acteurs, l'autre, réservé aux personnages-spectateurs qui assistent à la représentation

janvier-mars 1972, p. 53-68 (numéro monographique consacré à ce procédé littéraire) ; Irene Andrés-Suárez, José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas, *El teatro dentro del teatro : Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Editorial Verbum, 1997 ; et surtout, en relation avec le thème qui nous occupe, l'étude magistrale de Alfredo Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, Col. « Oro viejo » n° 2, 1995, en particulier, l'article « Beltrán : *El acero de Madrid*, de Lope de Vega », p. 108-138 ; id., « El personaje espectador : teatro en el teatro del siglo XVII », *Scriptura* 11, 1996. *Literatura del Siglo de Oro*, Lleida, Facultat de Letras, Sección de Literatura Española, p. 125-139. Sur la thèse de similitudes existant dans l'utilisation du procédé de « l'art dans l'art » entre *Los locos de Valencia* et le tableau *Las hilanderas* (ou *fábula de Aracne*) de Velázquez, voir Jonathan Thacker, « 'Que yo le haré de suerte que os espante, / si el fingimiento a la verdad excede : creative use of art in Lope de Vega's *Los locos de Valencia* (and Velázquez's *fábula de Aracne*) », *The Modern Language Review*, 95, part 4, october 2000, p. 1007-1018.

50. La théâtralisation de la scène du simulacre de mariage entraîne un véritable changement de niveau dramatique : tous les comédiens qui interviennent assument dans cette scène encadrée des rôles qui se superposent à ceux qui sont les leurs dans l'action principale de la pièce-cadre.

51. *Los locos de Valencia*, vers 2584-2591 : « CABALLERO : Extraños son los temas que han tomado. / PISANO : Veos tan inclinado a gustar dellos, / que si queréis gozar aquesta tarde / del acto más curioso que habéis visto, / os llevaré donde podáis gozarle. / CABALLERO : Será me de grandísimo regalo / y enseñadme la casa muy de espacio, / que de limosna os mando veinte escudos ». « Gustar », « gozar », « gozarle », « regalo » : le théâtre de la folie comique est un plaisir pour ce spectateur intérieur dont la jouissance théâtrale, ici largement soulignée, décuple spéculairement par avance en l'autorisant celle des spectateurs de la salle.

de la pièce enchâssée⁵². En conséquence, Gerardo, qui s'improvise metteur en scène, organise l'espace scénique dévolu aux spectateurs. De là l'insistance sur le motif des chaises que l'administrateur réclame pour les spectateurs de son petit théâtre, l'installation solennelle du visiteur à une place *assise* et la reprise burlesque du même motif de la chaise-estrade par Fedra⁵³.

En outre, ce même Gerardo distribue les rôles que les personnages de la pièce-cadre devront assumer dans la pièce encadrée : dans le rôle du futur marié, Floriano, dans celui de la fiancée, Fedra ; Leonato fera le parrain et Laida, la marraine. Tous ces personnages se voient donc investis de fonctions métathéâtrales dès lors qu'ils assument, sciemment ou non, de nouveaux rôles, à commencer par Floriano qui n'en est plus à un masque près et accepte immédiatement celui de fiancé :

FLORIANO : Pues, id, que yo me siento cuerdo un poco
y pienso hacer muy bien el desposado⁵⁴.

Dans cette représentation enchâssée, les personnages regardés sont Floriano et Fedra, c'est-à-dire les mariés, et Leonato et Laida, les témoins. Floriano et Leonato, personnages omniscients, assument leur rôle de comédiens et de simulateurs en toute connaissance de cause. Pour que la duperie fonctionne, il faut aussi au moins un personnage qui ignore les ressorts de la farce : ce personnage est Fedra, qui a leurré autrui en simulant la folie et qui assume à présent à son insu le rôle de personnage dupé.

Nous voyons donc comment, dans *Los locos de Valencia*, l'asile est

52. Voir Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1981, p. 97-100. *L'illusion comique* de Corneille ou *Le songe d'une nuit d'été* (Acte V, scène 1) de Shakespeare constituent deux célèbres exemples d'utilisation du procédé du théâtre dans le théâtre. Dans chacune de ces deux œuvres, la nécessité pour le metteur en scène d'organiser cette scission de l'espace scénique en deux sous-espaces est évidente.

53. *Los locos de Valencia*, vers 2695-2699 : « GERARDO : ¡Hola !, haced que sillan saquen / o bancos porque no ocupen / y haced que se desocupen / cuantos hoy la furia aplaquen / que no hay boda si no hay gente ». De là aussi l'insistance particulière sur ce thème des chaises avec l'installation solennelle de l'acteur-spectateur qu'est le gentilhomme et la reprise burlesque de ce thème du siège par Fedra (vers 2711-2716 : « PISANO : Ya están aquí los asientos. / GERARDO : Siéntese vuesa merced. / CABALLERO : Aquí basta. / GERARDO : ¡Hola !, traed sillan. / CABALLERO : Cesen cumplimientos. / FEDRA : Y yo, ¿no me he de sentar ? / ¡Hola !, tráiganme un estrado. »).

54. « Yo me siento cuerdo un poco » paraît du reste indiquer que son nouveau rôle oblitère, ou du moins estompe, le rôle de fou qu'il assume dans la pièce-cadre en se superposant à celui-ci.

représenté comme le lieu par excellence de tous les dédoublements, comme un théâtre où les personnages de fous assument de véritables fonctions de comédiens. À la fin de la pièce, la mise en œuvre du procédé du théâtre dans le théâtre vient clôturer magistralement la représentation de l'asile comme un lieu éminemment dramatique, puisque le personnel même de l'hôpital devient metteur en scène des folies des internés.

Ni intermède ni prolongement comme le défilé de fous, cette pièce enchâssée fait partie intégrante de l'action principale qui ne progresserait pas sans elle. Elle permet et même précipite le dénouement final fondé sur un coup de théâtre, à savoir, la révélation par le mystérieux gentilhomme de sa véritable identité : le Prince qu'on croyait mort. Le troublant vertige de la théâtralisation atteint son paroxysme à l'extrême fin de l'œuvre. En effet, le Prince apparaît d'une part, comme le *deus ex machina* qui, par son intervention providentielle, résout les inextricables conflits⁵⁵. Mais, de l'autre, au même moment clé de l'œuvre que constitue ce dénouement inopiné, le spectateur apprend de la bouche même de ce personnage qu'il en a été aussi l'instigateur : celui-ci révèle en effet qu'il a mis en scène le simulacre de sa propre mort après avoir conçu et fait exécuter un véritable scénario interprété par un valet. Ce dernier, endossant l'identité du Prince dont il a revêtu l'habit, s'est promené en compagnie du Prince, déguisé à son tour en valet, sous les fenêtres de la dame que le Prince courtisait. Après la mort de ce valet aux mains d'un rival (qui n'est autre que Floriano), le Prince a fait courir le bruit de sa mort dans la ville afin de vérifier, d'après l'intensité du chagrin de cette dame, la réalité des sentiments de cette dernière à son égard⁵⁶. Le Prince apparaît donc *a posteriori* comme le premier personnage-auteur de fiction dans l'œuvre puisqu'il a le premier créé de toutes pièces une fiction qui, englobant et entraînant toutes les autres, se révèle *in fine* comme une fiction-cadre. Il s'avère aussi qu'il a assumé le premier des fonctions théâtrales en qualité de metteur en scène de cette fiction à l'intention de divers spectateurs au premier rang desquels il a placé sa dame.

Au terme des révélations qui accompagnent la scène de reconnaissance ou *anagnorisis* finale, il apparaît que tout au long de la représentation,

55. Le simulacre de mariage de Floriano et Fedra provoque la jalousie d'Eriphila, qui rompt alors le pacte initial de complicité avec Floriano et dénonce l'irréalité de la folie feinte de celui-ci, destinée à masquer sa véritable identité en tant qu'assassin présumé du Prince. Cette péripétie débouche à son tour sur le dénouement final : le mystérieux gentilhomme révèle qu'il est le Prince qu'on croyait mort. Son intervention permet de résoudre tous les conflits et de rétablir l'ordre amoureux et social par une série de mariages.

56. *Los locos de Valencia*, vers 2925-2956.

le personnage du Prince a successivement assumé diverses fonctions dramatiques. En premier lieu, en mettant en scène sa fausse mort, il est créateur de fiction et metteur en scène, générant par ce simulacre tous les nœuds de l'intrigue qu'il dénoue du reste lui-même à l'extrême fin de l'œuvre. D'autre part, lorsqu'il revêt le masque de l'anonymat en dissimulant son identité derrière le revers de sa cape de noble gentilhomme arrivant à Valence pour la visiter⁵⁷, il devient acteur et l'on peut du reste remarquer que l'entrée du Prince dans le microcosme de la folie s'accompagne d'un rabaissement de sa condition : il y assume en effet le rôle d'un gentilhomme anonyme, évidemment inférieur hiérarchiquement à son rang princier. Il est aussi spectateur qui assiste au défilé de fous fantoches puis à la représentation du simulacre de mariage donnée à l'asile, pour retrouver à l'extrême fin de l'œuvre un rôle de véritable meneur de jeu en levant le masque de son anonymat afin de réordonner le monde.

Sa conversion de personnage-acteur dans l'intrigue principale en acteur-spectateur intérieur de la scène enchâssée du faux mariage est au demeurant l'élément essentiel qui permet de lier fortement par un rapport d'étroite inclusion les deux niveaux dramatiques que constituent la pièce-cadre et le spectacle encadré, le Prince jouant du reste dans les deux un rôle de premier plan, dans tous les sens du terme.

Mais, si le spectacle intérieur du troisième acte de *Los locos de Valencia* entretient un rapport étroit avec l'action principale dans cette *comedia*, tandis que l'intermède du défilé de fous fantoches entretient un lien un peu plus faible, l'utilisation par Charles Beys du même procédé du théâtre dans le théâtre s'effectue au contraire selon un rapport d'enchâssement très lâche entre pièce-cadre et scènes théâtralisées. Ce rapport est en fait semblable à celui qu'entretient la scène interpolée du défilé de fous bouffonesques avec l'action principale dans la *comedia* de Lope : dans les deux œuvres de Beys, les spectacles intérieurs n'ont aucun rapport avec l'intrigue si ce n'est qu'ils font intervenir des fous de l'asile dans lequel sont entrés fortuitement les personnages principaux.

Le premier procédé mis en œuvre par le dramaturge français pour orienter la vision de son hôpital de fous vers l'image d'un théâtre est la théâtralisation des scènes de fous⁵⁸. *L'Hospital des fous* et sa seconde mouture, *Les Illustres*

57. *Ibid.*, vers 2512-2514 : « CABALLERO : De las cosas, Leonato, más notables / que en aquesta ciudad insigne he visto / después que ando por ella *rebozado*, / [...] ». C'est nous qui soulignons.

58. Notre commentaire de l'utilisation du procédé du théâtre dans le théâtre chez Beys

fous, dont les actions respectives se déroulent entièrement à l'intérieur de l'asile, mettent en scène d'une part, les personnages de l'intrigue romanesque, soit deux couples d'amoureux sains d'esprit qui se retrouvent fortuitement à l'hôpital ; de l'autre, plusieurs types de fous affectés de diverses manies. Dans *L'Hospital des fous*, défilent ainsi sur la scène un Musicien fou qui se prend pour Orphée descendu aux Enfers à la recherche d'Eurydice, un Philosophe qui se croit Dieu créateur, un Soldat, un Astrologue persuadé d'être le soleil, un Plaideur virulent, très actif malgré ses insuccès et un Alchimiste prisonnier de sa passion. Dans *Les Illustres fous*, le Soldat disparaît et trois nouveaux archétypes de fous sont mis en scène : un Joueur, un Poète et un Comédien fous. Dans l'une et l'autre pièce, sur les trente scènes que comprennent les cinq actes, on trouve ainsi sept scènes de fous encadrées⁵⁹. Ces dernières se caractérisent toutes par la même structure : un personnage de l'asile, qui fait office de metteur en scène – le plus souvent le Concierge, mais parfois aussi le Philosophe –, présente aux personnages de l'intrigue principale, qui assument le rôle d'acteurs-spectateurs, ces comédiens que sont les divers types de fous monomanes évoqués. Or, il faut rappeler que Beys serait le premier dramaturge français à avoir expérimenté dans les deux œuvres que nous commentons la technique de l'enchâssement de scènes interpolées reliées à l'action principale par le regard que portent sur elles les personnages de celle-ci⁶⁰. A cet égard, il est significatif qu'il utilise pour ce faire exactement la même technique que Lope. Il y a là un motif supplémentaire pour estimer que le dramaturge espagnol est bien son modèle. En effet, le procédé qui permet de relier ces défilés de fous à l'intrigue principale est le même dans les œuvres de Beys et la *comedia* de Lope, à savoir l'introduction de visiteurs qui sont des personnages étrangers à l'univers de l'asile et à l'intention de qui un employé glose les folies des insensés qui défilent devant leurs yeux.

Dans *El Peregrino*, on retrouve du reste une distribution semblable des rôles⁶¹ : un comte italien (Emilio) visite la maison et demande à ce qu'on lui

doit beaucoup aux recherches de Georges Forestier qui a notamment analysé ce procédé, parmi d'autres très nombreuses pièces françaises du XVII^e siècle, dans les deux pièces de Beys : Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1981. Sur ce procédé dans les pièces de Beys, voir p. 70-71, 137, 198-199, 280-287 ; id., « La. catégorie des 'comédies des comédiens' au XVII^e siècle », *L'information Littéraire*, mai-juin 1982, n° 3, p. 102-107 ; id., « Le procédé du théâtre dans le théâtre : questions de méthode », *XVII^e Siècle*, 144, juillet-septembre 1984, p. 261-265.

59. Les scènes enchâssées dans *L'Hospital des fous* sont : les scènes 2 et 3 de l'acte I et les scènes 1 à 5 de l'acte III. Dans *Les Illustres fous*, ce sont les scènes 3 et 4 de l'acte I, 1 à 4 de l'acte III et la scène 2 de l'acte V.

60. Georges Forestier, *Le théâtre...*, p. 70.

61. *El Peregrino...*, p. 338-345. On retrouve cette même triangulation des actants (auteur,

confie l'un des fous afin qu'il lui serve de divertissement. On trouve là une image du fou qui l'apparente au bouffon mais aussi un indice du plaisir que les contemporains prenaient à se divertir du spectacle des fous de l'asile. De même que le gentilhomme de *Los locos de Valencia*, il demande à ce qu'on lui explique qui sont les fous et, comme dans cette *comedia*, un membre du personnel glose la nature des folies respectives des internés. Le défilé de fous de *El Peregrino* a d'ailleurs fort bien pu inspirer à Beys certains de ses personnages puisqu'on retrouve dans les œuvres de ce dernier les mêmes archétypes : un soldat qui n'a pas été justement récompensé de ses efforts au combat ; un étudiant en Philosophie à qui ses excès à l'étude ont fait perdre l'entendement, mais qui récite fort savamment les théories d'Aristote sur le ciel ; un chasseur ; un musicien ; un astrologue. Le défilé se clôt sur une énumération au pluriel de toute une série de représentants des folies du monde qui, tous, ont en commun ce que l'on retrouve aussi chez les fous des deux pièces de Beys (et bien sûr, précédemment, dans l'*Éloge de la folie* d'Érasme), à savoir, un excès de science, ou plutôt, des prétentions démesurées à exceller dans leurs arts respectifs. Ces personnages de fous sont des peintres, des dessinateurs, des poètes, mais aussi un alchimiste disciple de Raymond Lulle.

Contrairement à ce qui caractérise l'utilisation du procédé dans la *comedia* du dramaturge espagnol, dans les pièces du Français, le rapport des scènes interpolées à l'intrigue principale est particulièrement lâche puisqu'il ne tient qu'à la seule mise en œuvre du rapport regardant-regardé qui permet que ces scènes soient enchâssées à l'intérieur de l'action principale et non simplement juxtaposées à celle-ci comme le souligne Georges Forestier⁶².

Outre cela, contrairement au gentilhomme-visiteur de *Los locos de Valencia* (et à ce qui se produit dans maintes pièces qui utilisent le même procédé⁶³), dans les deux oeuvres de Beys, les acteurs-spectateurs ne font pas de commentaires sur la représentation des scènes de fous à laquelle ils sont en train d'assister, commentaires qui, lorsqu'ils se produisent dans les pièces où est utilisée cette technique, projettent un puissant « déni de réalité » sur la scène encadrée aux yeux des spectateurs de la salle. Dans les pièces de Beys, les commentaires des personnages-spectateurs sur ce qu'ils viennent de voir se produisent après, lorsque les personnages-acteurs (en l'occurrence, les fous de l'asile) sont sortis de scène.

personnages regardés et personnages regardants) dans l'*Hospidale* de Garzoni.

62. Georges Forestier, *Le théâtre...*, p. 70.

63. Nous pensons de nouveau à *L'Illusion comique* et au *Songe d'une nuit d'été*.

On voit donc combien l'intégration de ces spectacles intercalés est faible contrairement à ce que nous avons souligné pour *Los locos de Valencia*. Certes, ces pièces intérieures renforcent le caractère spectaculaire des scènes de fous grâce à l'introduction d'un spectateur interposé entre la représentation et le public. Mais elles n'ont aucun effet sur l'action principale qu'elles n'infléchissent en rien. Il est permis de conclure que Beys, imitateur de Lope et introducteur du procédé, tel que nous l'avons analysé et décrit, sur la scène française, n'avait pas pour objectif principal d'exalter l'art dramatique, objectif qui transparaît par exemple dans *L'illusion comique* de Corneille⁶⁴. Les visées de Beys sont avant tout satiriques. Dès lors le théâtre n'est que le lieu choisi pour montrer des travers humains et faire en sorte que, par identification, les spectateurs en viennent à se regarder et à se reconnaître dans les fous mis en scène. Chez Beys, le procédé du théâtre dans le théâtre est utilisé pour satiriser par l'outrance. Les scènes de fous encadrées sont comme autant de miroirs grossissants où le spectateur est invité à se regarder. Ce procédé littéraire est un moyen mis au service de la satire de types de fous qui, défilant sur la scène, ont vocation à refléter des travers de caractère donnés à voir comme risibles folies.

Outre la théâtralisation des scènes de fous, d'autres aspects, directement liés à la construction des personnages, concourent dans les deux pièces de Beys à assimiler l'hôpital des fous à un théâtre. Dans celles-ci, la représentation de l'asile, plus encore que chez Lope, reproduit satiriquement l'univers de la scène.

Dès le début de la tragi-comédie *L'Hospital des fous*, la folie est donnée à voir comme spectacle divertissant destiné aux personnages de l'intrigue romanesque eux-mêmes. Ainsi, dès la première scène, Célidan invite Palamède à effectuer une visite à l'hôpital des fous de Valence⁶⁵. De même, dans *Les Illustres fous*⁶⁶, la folie asilaire est un spectacle théâtral dont on vient se délecter à l'hôpital comme le souligne le personnage de Philosophe fou qui s'adresse aux deux visiteurs en ces termes :

64. Voir à ce sujet dans *L'illusion comique* (donnée au théâtre du Marais quelques mois avant *Le Cid*, représenté sans doute en décembre 1636, comédie qui fut seulement imprimée en 1639), la tirade d'Alcandre (vers 1645-1668) qui exalte les excellences du genre dramatique et le plaisir qu'il procure au public, y compris au roi (Corneille, *L'illusion comique*, Paris, Librairie Larousse, « Classiques Larousse », 1937, p. 83).

65. *L'Hospital des fous*, I, 1, p. 7.

66. *Les Illustres fous*, I, 1, p. 6-7 : « DOM GOMEZ : Allons nous divertir dedans cet Hospital ; / On m'a prié de voir un de ces miserables ; / Ils vous entretiendront de discours admirables ; / Ceux qui dans tous les Arts, sont les plus renommez / Par leur mauvais Destin s'y trouvent enfermez. ».

LE PHILOSOPHE

On doit avoir pitié de ces esprits troublez,
Plus que des corps pourris, contrefaits, mutilez :
C'est là cette partie, à qui tout rend hommage,
Sur laquelle les Dieux, ont emprunt leur Image.
Et qui se vient mocquer de son infirmité,
Se mocque en mesme temps de la Divinité ;
Mais on rit des effets de cette maladie,
*Et l'on vient en ce lieu comme à la Comédie*⁶⁷. ».

Le microcosme de l'hôpital que dépeint Beys reproduit donc en partie l'univers de la scène dans une perspective satirique. On y trouve diverses composantes du monde dramatique. L'assimilation de l'hôpital des fous à un théâtre repose chez Beys sur une série d'analogies : tout d'abord, si l'asile est un théâtre, les fous constituent une troupe, comme le souligne Dom Alfrede, personnage de l'intrigue romanesque qui visite l'hôpital :

« DOM ALFREDE :

Peut-on voir une troupe et plus grande et plus folle ? »⁶⁸

Logiquement, si les fous de l'asile sont des comédiens, un rôle fondamental est dévolu à leur meneur de jeu qui n'est autre que le Concierge, personnage dont les fonctions de metteur en scène des fous dont il a la garde ne laissent pas de rappeler celles de son double littéraire, Pisano, dans *Los locos de Valencia*.

Dans *Les Illustres fous*, version remaniée de sa pièce, Beys a réduit la part de l'intrigue romanesque au profit des scènes de fous et il a multiplié les éléments destinés à placer l'univers représenté sous le signe du théâtre. En conséquence, le meneur de jeu de ces pensionnaires, le Concierge, voit son rôle accru. Aussi, dans *Les Illustres fous*, est-il tout d'abord auteur dramatique : à la scène 2 de l'acte I, il se vante auprès de son valet de détenir dans sa chambre le texte d'une pièce intitulée *L'Hospital des Sçavants ou Les Illustres*⁶⁹ Fous, qui serait donc la pièce même de Beys et il réclame qu'elle soit représentée⁷⁰.

67. *Ibid.*, I, 4, p. 18. C'est nous qui soulignons.

68. *Ibid.*, I, 3, p. 15.

69. Sur la connotation du mot « Illustre » renvoyant à l'art dramatique de la part de l'ancien membre de « l'Illustre théâtre » qu'était Charles Beys, voir Georges Forestier, *Le théâtre...*, p. 199, note 55.

70. *Les Illustres fous*, I, 2, p. 12-13 : « LE CONCIERGE : Mon Commis, il la faut mettre sur le Theatre, / Au temps du Carnaval, c'est de l'argent comptant, / Le spectateur peut-estre en sortira content, / Et puis nous la ferons debiter au Libraire. ».

Régnant en maître absolu sur un univers de fous qui se prennent pour des savants, il les fait paraître sur scène, glosant pour les visiteurs, tout comme le Concierge de *Los locos de Valencia*, la folie de ceux qu'il gouverne. Auteur dramatique et metteur en scène des folies représentées, il est aussi acteur car s'il est sage en présence des fous qu'il dirige, il est dément en leur absence, ce que laisse entendre dès la scène 2 du premier acte l'entretien qu'il a avec son valet au sujet des soupçons jaloux qui l'assaillent sans cesse : il est en effet convaincu que sa femme est amoureuse « folle » d'un fou. En conséquence, il a laissé sortir ce fou et enfermé sa femme. Selon un processus invariable tout au long de la pièce, après avoir tenu des propos tout à fait raisonnables sur les fous qui sont placés sous sa responsabilité, à un moment déterminé, son discours s'infléchit ; il se révèle plus fou encore que ces derniers et c'est un autre personnage qui conclut à sa folie. Aussi, dans cette même scène, son valet apparaît-il comme son propre garde-fou⁷¹.

De même, à la scène 5 de l'acte II, le Concierge explique aux visiteurs les différentes folies des hospitalisés (il est donc metteur en scène), puis, selon le même processus que précédemment, il leur fait part de ce qu'il croit être des entreprises de séduction de certains fous auprès de sa femme. Les visiteurs concluent à sa folie⁷² et au caractère dangereusement contagieux de cette dernière.

Enfin, le Concierge est aussi spectateur puisqu'il assiste aux discours, débats et querelles des aliénés. Sage gardien des fous ou fou gardien des sages selon les moments de la représentation, toutes les fonctions théâtrales sont réunies dans cet homme-orchestre dont la tête même est, aux dires de son valet, l'hôpital des fous.

La reproduction de l'univers de la scène se complète à la scène 5 de l'acte IV des *Illustres fous* par l'annonce de l'arrivée à l'hôpital de comédiens qui, selon le Concierge, sont aussi fous que les autres pensionnaires puisqu'ils se prennent pour les personnages qu'ils jouent⁷³.

71. *Ibid.*, I, 2, p. 14-15 : « LE VALET : Maistre, i'ai reconnu que vous estes jaloux, / Depuis quatre ans en ça presque de tous les fous ; / [...] Enfin, ce mal en vous réveille des Idées, / Qu'en gouvernant ces fous vous avez possédées ; / Puisque ses insensez se trouvent tous en vous, / Je dis que votre teste, est l'Hospital des fous. / Ce mal vous prend souvent ; si nous ne sommes sages / Les Maistres de ceans, nous casseront aux gages ; / Pour moy, quand ie vous voy, dans cet emportement, / Je tasche à vous serrer assez secrettement, / De peur que ce bruit aille aux oreilles des Maistres, / Cette charge, sur vous peut attirer des traistes ; / Taschez d'estre joyeux, portez l'esprist ailleurs. ».

72. *Ibid.*, II, 5, p. 47.

73. *Ibid.*, IV, 5, p. 91 : « On diroit que sans cesse ils sont sur le Theatre ; / L'un se croit estre Antoine et l'autre Cleopatre ; / Et pensent dans le monde estre autant respectez, / Que

Enfin, l'assimilation de l'asile à un théâtre est parachevée par la théâtralisation d'un dialogue qui oppose deux pensionnaires intimement liés à l'univers de la scène puisqu'il s'agit d'un poète ou auteur comique et d'un comédien, fous tous les deux⁷⁴. La représentation de l'asile comme théâtre des folies du monde trouve ainsi son parfait accomplissement grâce à l'inclusion dans le microcosme comique de l'hôpital de ces deux personnages, en particulier, du comédien : si l'on vient à l'asile « comme à la Comédie », selon le mot du Philosophe, c'est que les fous sont des comédiens dont on vient voir le spectacle. Mais pour que l'analogie entre l'hôpital et le théâtre fût parfaite, il fallait non seulement assimiler les fous à des comédiens, mais encore, représenter des comédiens internés parmi les fous.

On voit mieux à présent que ce qui relie les pièces de Beys à la *comedia* de Lope, ce n'est pas la recreation par le dramaturge français d'une illusion référentielle à l'imitation de Lope. Ce qui permet d'émettre l'hypothèse selon laquelle *Los locos de Valencia* constitue une source importante des *Illustres fous*, c'est la reprise par le Français de certains motifs (les défilés de fous) et surtout des procédés littéraires déjà mis en œuvre par Lope : la théâtralisation des scènes de fous et la reproduction de l'univers de la scène dans le cadre de l'asile. Les images de l'hôpital des fous offertes par Lope et par Beys sont semblables dès lors qu'elles assimilent l'asile à un théâtre. Cependant, ces représentations s'opposent du point de vue de leurs significations.

III. LA REPRÉSENTATION DE LA FOLIE : DE LA RÉAFFIRMATION DES FRONTIÈRES ENTRE FOLIE ET NORMALITÉ CHEZ LOPE À LEUR ABOLITION CHEZ BEYS

Si *Los locos de Valencia* offre le spectacle d'une folie en liberté et en représentation d'elle-même qui, à l'intérieur de l'hôpital, met le monde à l'envers, cette œuvre se clôt sur une magistrale remise du monde à l'endroit qui aboutit à réaffirmer l'ordre établi.

tous les Empereurs qu'ils ont representez. ».

74. Ces deux-là sont en rivalité : le poète-dramaturge, personnage pédant, prétend qu'il a lu « deux mille Auteurs en Langages divers », qu'il possède Aristote et Horace qu'il a lus en latin et en grec. Enfin, il n'a nul besoin d'acteurs pour ses pièces. Le comédien réplique qu'il n'ignore pas non plus « les Auteurs » mais qu'il a l'esprit non point « spéculatif » comme le Poète, mais « actif ». Il « entend le théâtre ». Ce débat qui met en scène la rivalité des comédiens et des auteurs dramatiques tourne donc à l'avantage du comédien qui paraît triompher du prétentieux dramaturge.

Ce n'est évidemment pas un hasard si le dramaturge a choisi d'inscrire la scène la plus théâtralisée de l'œuvre (celle du mariage burlesque) dans le temps festif des Saints-Innocents plutôt que dans celui des autres fêtes qui étaient célébrées à l'hôpital. Celle des Saints-Innocents ouvrait en effet le cycle des fêtes de fous, célébrées du 25 décembre au 6 janvier, durant les douze jours des « libertés de décembre » qui préfiguraient le Carnaval, temps de folie par excellence. Ces manifestations se caractérisaient par une inversion des hiérarchies : le 28 décembre, jour des Saints-Innocents, l'une des coutumes par exemple consistait à élire un burlesque petit évêque parmi les enfants de chœur de certaines cathédrales : celui-ci se rendait maître du chœur, mimait l'office et se livrait à toutes sortes de parodies. Ce jour-là commençait le burlesque règne des humbles qui prenaient la place des puissants et exaltaient les innocents, les enfants et les fous⁷⁵.

C'est exactement ce que nous trouvons au troisième acte où la fête des Saints-Innocents est le cadre temporel idéal pour représenter ce monde de fous en liesse et préparer le dénouement heureux qui met fin aux transgressions données à voir comme « folies » par les personnages eux-mêmes, lesquels simulent la démence ou sont tenus pour fous.

Il faut souligner en effet que les personnages principaux, le galant et la dame, échouent à l'hôpital des fous en raison des transgressions qu'ils ont commises. À l'intérieur même de l'hôpital, d'autres personnages se rendent coupables d'autres transgressions. Lesquelles ? Tout d'abord, des transgressions en relation avec des figures emblématiques de l'autorité : le Prince, que Floriano croit avoir assassiné ; le Père, à qui Erifila a désobéi en refusant le lien matrimonial qu'il avait envisagé pour elle et en s'enfuyant avec son valet.

Cette *comedia* met également en scène de scandaleuses inversions de l'ordre hiérarchique. En premier lieu, Leonato, le serviteur, a trahi son maître en enlevant la fille de ce dernier. Tous deux, le temps qu'a duré le voyage qui les a conduits à Valence, ont été soumis à la tentation d'amours incongrues entre maîtres et valets. En second lieu, à l'intérieur de l'hôpital des fous, lieu d'inversions carnalesques par excellence, les personnages de l'espace dramatique des nobles sont rabaissés à la catégorie de marginaux qui

75. Sur la fête des Saints-Innocents et les fêtes de fous, voir Claude Gaignebet, *Le Carnaval*, Paris, Payot, 1974, p. 41-56 ; Julio Caro Baroja, *El Carnaval*, Madrid, Taurus, 1965, p. 297-330 ; Jacques Heers, *Fêtes des fous et carnavals*, Paris, Fayard, 1983, p. 105-189 ; Àlvar Monferrer i Monfort, *Les festes de folls*, València, Generalitat valenciana, « Sèrie Minor » n° 34, 1996, p. 29-37 ; Joan Amades, *Costumari català*, Barcelona, Salvat, 1950, t. I, p. 217-252.

vivent dans un espace de ségrégation : la dame qui est de condition sociale élevée se voit soumise à l'impérieuse exigence du paiement de la patente par les fous Martín et Tomás. Dame et galant sont donc assujettis aux règles édictées par des valets qui, pour comble, sont des fous. Autre inversion : Laida, la servante de Fedra, s'éprend de Floriano, dont on sait qu'il est un noble gentilhomme. Cette même Laida, simulant la folie, inverse les rôles et propose à Fedra, sa maîtresse, le rôle de servante que celle-ci accepte d'assumer.

En outre, plusieurs personnages transgressent les frontières séparant l'espace dramatique du personnel et celui des hospitalisés. La propre nièce de l'administrateur (Fedra) s'éprend du fou Beltrán. Pisano lui-même, le Concierge, confesse à un moment donné qu'il est amoureux d'Erifila⁷⁶.

Lope a donc choisi l'espace clos d'un hôpital de fous pour y représenter les situations inextricables engendrées par des relations amoureuses non conformes à l'ordre social établi : entre maîtres et serviteurs (nobles et roturiers) d'une part, entre membres du personnel et hospitalisés de l'autre.

Ces amours « illégitimes », entre personnes de conditions sociales inégales, aboutissent à autant de conflits dénoués à l'extrême fin de la représentation par une série d'unions légitimes : du galant et de la dame, de l'ami du galant avec la nièce de l'administrateur, du valet et de la servante⁷⁷. La résolution des conflits préfigure la sortie des personnages hors de l'univers de la folie : la promesse faite par le Prince à Floriano de le conduire à Saragosse devant son père le comte prend aussi la valeur d'une pleine réhabilitation et d'un retour à la plus parfaite normalité.

Toute l'action de la *comedia*, de même que la confusion inhérente au Carnaval, n'a été que libération épisodique, éphémère, des forces d'expression de la folie festive. L'ordre établi sort renforcé par la maîtrise des diverses transgressions et la catharsis opère dans ce dénouement heureux où l'autorité remet le monde à l'endroit.

À aucun moment la folie n'est sortie des murs de l'asile. Du reste, elle n'a duré qu'un temps au terme duquel les frontières entre folie et normalité ont été réaffirmées avec force.

76. *Los locos de Valencia*, vers 1443-60 : « PISANO : No me espanto que esta loca / tenga enamorado un loco; / que a un cuerdo que no lo es poco, / a dalle el alma provoca. / Por ella traigo el cerbelo / más mudable que un molino: / ¡Oh amor!, si eres desatino, / ¿cómo eres Dios en el cielo? / Cuando cuentas y clarete / me habían de entretener, / ¡me viene amor a poner / garceticas y copete! ».

77. La remise en ordre du monde entraîne le retour de chacun à la place qui lui échoit : Laida, la servante, fait acte d'allégeance devant les autorités de l'hôpital (voir *ibid.*, vers : 3053 : « Sólo les pido en estrenas / me vuelvan a lo que fui »).

Nous allons voir comment, au contraire, tout, dans la représentation de l'hôpital des fous par Charles Beys, concourt à l'abolition de ces frontières.

En premier lieu, l'hôpital de Beys est une image de la folie universelle. Dans les deux représentations de l'asile offertes par le Français, les frontières entre l'hôpital et le monde extérieur sont étonnamment floues. Ainsi, aux dires du Concierge, l'hôpital contient la moitié de la ville de Valence dont il a accueilli, à un moment ou à un autre, tous les habitants⁷⁸. À force de s'étendre jusqu'aux confins de la cité, il est toute la ville de « Valence la nouvelle », comme dit l'un des héros de l'intrigue romanesque, et il occupe un vaste espace géographique : « Sans la carte on s'y perd » selon ce même personnage⁷⁹. Profondément inspiré par la conception érasmiennne de la folie, générale, universelle et proliférante, l'hôpital des fous de Beys, à l'instar de la bibliothèque de Borges, est infini et on serait même tenté de penser que, comme elle, il est cyclique et se reproduit indéfiniment.

Cette image de l'hôpital se dessine au fur et à mesure de la représentation, notamment à travers les propos du Concierge. Dès la scène 2, l'accent est mis sur l'affluence des pensionnaires à l'asile : le Concierge se plaint du trop grand nombre d'hospitalisés qu'il a sous sa garde⁸⁰ et son valet souligne que de nouveaux fous arrivent sans cesse à Valence⁸¹. Mais au fait, qui sont tous ces pensionnaires ?

Ce ne sont pas seulement les quelques monomanes qui sont théâtralisés dans les scènes enchâssées mais en fait un « nombre infini » de fous (selon le Concierge) qui se prennent pour des riches, de grands seigneurs et des

78. *Les Illustres fous*, I, 2, p. 9-10 : « LE CONCIERGE : [...] Puisqu'en ce lieu public, nos meilleurs habitans, / Sont presque tous venus loger de temps en temps, / Et qu'en mille façons leur Esprit imbecille, / Fait de cet Hospital une assez grande Ville, / Il faudroit démolir leurs superbes maisons, / Et de ce grand débris faire icy des prisons, / Puisqu'ils sont tous icy, de leurs maisons desertes, / Le débris important repareroit nos pertes. ». Voir aussi : *ibid.*, III, 1, p. 48 : « LE CONCIERGE : Ce n'est pas aujourd'huy que vous les verrez tous. / En pareils habitans ce pays est fertile ; / Nous avons en ce lieu la moitié de la Ville, / Et si l'autre moitié ne guerit de ce mal, / On reduira bien-tost Valence en Hospital ; [...] ».

79. *Ibid.*, IV, 3, p. 84-85 : « DOM PEDRO : [...] C'est le plus habité des Hospitaux splendides, / Iamais logis ne fut si plein de testes vuides ; / La terre qu'il occupe est un spacieux fonds ; / On voit dans cet enclos des Rivieres, des Ponts, / Des Vignes, des Vergers, des Estangs, des Prairies, / Des Villages, des Bourgs, des Bois, des Metairies ; / Horsmis dans les cerveaux, il n'est rien de desert ; / Que vous diray-je plus ? Sans la carte on si [sic] perd ; / Valence anciennement ne parût point si belle. / DOM ALFONTE : Allons donc visiter Valence la nouvelle. ».

80. *Ibid.*, I, 2, p. 7 : « LE CONCIERGE : Ce grand nombre me fasche, / Je ne sçauois vacquer a tant d'appartements, / Si l'on n'adjoute à mes appointements. ».

81. *Ibid.*, I, 2, p. 8 : « Les fous de toutes parts viennent fondre à Valence, [...] ».

amants heureux. Tous sont prisonniers de leur passion et victimes d'une illusion. Comme pour les monomanes, la folie de bon nombre de ces pensionnaires est de se prendre pour ce qu'ils ne sont pas. Ainsi, le tiers des gens de la cour qui sont à l'hôpital et parquent revêtus de riches habits, sont des gens ruinés que leurs dettes ont acculés à la folie. Parmi eux, les heureux amants qui racontent leurs exploits amoureux imaginaires ont tous perdu la tête : le dénommé « galant Archicruche » fait la cour à une bûche et se pâme lorsque, par accident, elle tombe car il croit alors qu'elle se rend à ses avances⁸².

Le Concierge fustige plus particulièrement les gens d'affaires, ceux qui « parlent des impôts, des assignations, / Des avances, des prests, des Gabelles, des Aydes [...] », qui « donnent des maux et non pas des remèdes ». Il émet son souhait de les voir « fonder expressément un Hospital pour eux »⁸³.

Ces fous sont aussi des savants mégalomaniacs à qui leur science a fait tourner la tête. Ce n'est donc pas un hasard si la pièce de théâtre que le Concierge a dans sa chambre s'intitule *L'hospital des Sçavants ou Les Illustres Fous*. L'Hôpital est d'ailleurs assimilé à une École puisqu'il accueille des représentants de tous les arts libéraux⁸⁴ et de toute la science.

On l'aura compris, l'hôpital des fous de Beys est une fiction littéraire construite sur une allégorie. Le catalogue que dresse le Concierge au fil de la représentation est presque infini puisque c'est celui de toutes les folies du monde. S'il en est ainsi, c'est qu'en étroite corrélation avec d'une part, le *topos* du théâtre du monde⁸⁵, de l'autre, la conception érasmiennne de la

82. *Ibid.*, I, 3, p. 45.

83. *Ibid.*, III, 1, p. 49-50.

84. *Ibid.*, I, 3, p. 15 : « DOM GOMEZ : Cet Hospital pourroit se nommer une Escole, / On y voit exercer tous les Arts liberaux ».

85. Parmi la très abondante bibliographie consacrée à ce *topos*, voir Jean Jacquot, « Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón », *Revue de Littérature Comparée*, 31, n° 3, juillet-sept. 1957, p. 341-372 ; G. Cirot, « El Gran Teatro del Mundo », *Bulletin Hispanique*, 43, 1941, p. 290-305 ; Eduardo Forastieri Braschi, « Baltasar Gracián y el *Theatrum Mundi* », in Maxime Chevalier, François López, Joseph Pérez, Noël Salomon (eds.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas* (Bordeaux, 2-8 sept. 1974), Bordeaux, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 1977, p. 393-400 ; voir aussi divers articles sur *El gran teatro del mundo* de Calderón (notamment celui de Laura Alcoba, « Le grand théâtre du monde. Prolongements, extensions et limites d'un topos littéraire ») dans : Ricardo Saez (dir.), *Lectures de Calderón. La vie est un songe. Le grand théâtre du monde*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1999 ; et la suggestive étude des similitudes et différences dans l'usage de ce topos entre Boaistuau et Calderón par : Christian Andrès, « La metáfora del "theatrum mundi" en Pierre Boaistuau y Calderón (en *La vida es sueño* y *El gran teatro del*

folie universelle, l'asile que Beys convertit en théâtre ne représente pas que le théâtre, il représente tout le théâtre du monde et de ses folies.

Second aspect, dans *Les Illustres fous* la mise en scène de la folie aboutit à tendre un miroir aux spectateurs où ils sont invités à se regarder. Pour commencer, le spectacle qu'offre l'asile représenté est celui de la folie universelle, comme l'indique explicitement une réplique du Concierge :

« LE CONCIERGE :

[...] ; tout homme a l'esprit de travers,

Ce n'est qu'un Hospital que tout cet Univers ; [...] »⁸⁶.

L'asile est donc un petit théâtre sur le grand théâtre du monde. Les comédiens qui y entrent à la fin de la pièce sont fous en cela qu'ils se prennent pour les personnages qu'ils jouent, oubliant que sur le théâtre du monde, précisément, ils ne sont que des acteurs. Le Concierge, par les commentaires qu'il fait sur leur long cortège s'acheminant vers l'hôpital, tout chargé de décors, confirme que ces comédiens qui sont fous (et sont les doubles des fous comédiens) viennent bien y représenter un spectacle qui est l'abrégé du théâtre du monde⁸⁷. Les spectateurs sont donc invités à se reconnaître dans les fous exhibés comme le souligne l'une des héroïnes⁸⁸.

Tout d'abord, on peut remarquer que les fous qui interviennent dans les scènes théâtralisées ont tous des réflexions qui étonnent les acteurs-spectateurs par leur troublante sagesse. Le premier, le Musicien qui se prend pour Orphée, tient un si beau discours que les deux personnages qui y assistent ne peuvent s'empêcher de se sentir émerveillés⁸⁹. Le second, le Philosophe, tient des propos sensés sur les autres fous, puis son sage discours s'inverse en folie manifeste lorsqu'il proclame qu'il est l'auteur de la création,

mundo), *Criticón*, 91, 2004, p. 67-78. Sur le procédé du théâtre dans le théâtre au XVII^e siècle comme expression d'une vision du monde qui se traduit « en termes de théâtralité et de dédoublement », voir Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre*, p. 341.

86. *Les Illustres fous*, IV, 4, p. 88.

87. *Ibid.*, IV, 5, p. 93: « LE CONCIERGE : [...] Et comme la terre est un vaste eschaffaudage, / Où chacun dit son roole [sic] et fait son personnage, / Pour la représenter ils ont deu faire choix, / De ce qui peut servir les Bergers et les Roys, / Afin que le Theatre où tant de peuple abonde, / Puisse estre l'abbrege du Theatre du monde. »

88. *Ibid.*, V, 3, p. 104 : « JULIE : Tout le monde en ce lieu peut trouver son exemple, / C'est un miroir vivant où chacun se contemple. ».

89. *Ibid.*, I, 3, p. 17.

revirement qui plonge les deux mêmes personnages dans la plus grande confusion⁹⁰.

Autrement dit, ces scènes théâtralisées sont autant de miroirs inquiétants où les spectateurs de la salle voient des fous qui paraissent sages tandis que les réflexions des acteurs-spectateurs soulignent combien folie et sagesse sont proches. Le public est donc très directement conduit à douter de sa santé mentale, voire à conclure que tous les fous ne sont pas sur la scène.

D'autres procédés vont dans le même sens : le Concierge même, qui est censé les « garder » est lui-même atteint de folie par jalousie. Du reste, au cours de la représentation, son valet révèle la signification de ce qu'il avait dit à son maître au début de l'œuvre, à savoir « votre tête est l'hôpital des fous ». Inscrivant ce meneur de jeu qu'est le Concierge dans la parfaite continuité de la revue des types de fous théâtralisés, il révèle que son maître est la somme des insensés qu'il résume. Le Concierge intervient alors dans une scène théâtralisée en proclamant qu'il change toutes les planètes en or pour habiller sa femme, qu'il est Orphée pour cette Eurydice, mais qu'il va la mettre en procès à cause de ses infidélités et qu'enfin, il est tout à la fois le soleil, Jupiter et le Créateur⁹¹. On aura évidemment reconnu les lubies de tous les fous précédents. En mettant ainsi sur le même plan des fous étonnamment sages et un gardien sensé en leur présence, mais qui révèle sa folie dès qu'ils sont sortis, le dramaturge efface aux yeux du public toute frontière entre raison et déraison.

Quant au Philosophe, s'adressant aux acteurs-spectateurs – ces doubles scéniques de ceux de la salle – il souligne combien ceux qui viennent se délecter du spectacle de la folie asilaire –et le public est venu pour cela ! – sont plus fous que ceux qu'on leur montre :

LE PHILOSOPHE :

Vous m'avoüerez que l'autre a moins de jugement
Qui tire du plaisir de ce dereglement⁹².

90. *Ibid.*, I, 4, p. 20-21: «DOM ALFREDE : Dom Gomez, peut-on voir un plus sage insensé ? / [...]. Dieux ! que ie suis confus parmi ces changemens, / Que ce fou paraist sage en de certains momens ; / [...] / DOM GOMEZ : Le plus sage y seroit abusé / L'entendant discourir d'un esprit si posé, [...] ». Même présentation troublante un peu plus loin avec le débat entre l'Astrologue et le Philosophe, chacun dénonçant la folie de l'autre et s'enfermant dans la sienne. L'un des spectateurs conclut : « TIRINTE : « L'agreable entretien ! Et les plaisans debats ! / Celuy-cy connaist l'autre et ne se connaist pas, [...] ». » (voir *ibid.*, III, 3, p. 58).

91. *Ibid.*, III, 5, p. 72-73.

92. *Ibid.*, I, 4, p. 19.

À cette mise en cause indirecte des spectateurs au début de l'œuvre fait puissamment écho l'envoi final de la pièce qui achève explicitement de gommer toute frontière, non seulement entre folie et raison, mais encore, entre la scène et la salle. S'adressant aux spectateurs, le Concierge et son valet mettent très directement le public en cause. Dans cet envoi, on retrouve le double statut du Concierge : d'abord sensé, parlant de ses pensionnaires et donc extérieur à eux, puis dément et donc, s'incluant parmi eux⁹³. Quant au valet, dans une ultime réplique, il convertit d'autorité les spectateurs de la salle en futurs pensionnaires⁹⁴.

La frontière entre folie et raison est abolie et les spectateurs sont invités à s'identifier avec ces « autres » dont on leur dit qu'ils sont « les mêmes ». Dans cette perspective, le fou, ce n'est plus l'autre, l'acteur, le comédien comme chez Lope, mais c'est soi-même et c'est tout un chacun.

S'il en est ainsi, c'est sans doute que la place réservée aux fous n'était pas la même dans les deux pays à l'époque de la composition de ces œuvres. Deux situations historiques distinctes ont donné lieu à deux représentations littéraires opposées du point de vue de leurs significations. On peut s'interroger, en effet, sur la raison pour laquelle les deux œuvres de Beys inversent la signification globale de la représentation de l'asile par Lope, à savoir l'affirmation d'une séparation finalement assez nette entre le microcosme de l'hôpital des fous et la cité. Une explication possible tient au statut social de la folie dans les deux pays, bien différent aux époques respectives de la composition de ces œuvres.

En Espagne, des hôpitaux de fous existent depuis le début du XV^e siècle. Les murs de ces asiles tracent une frontière entre le monde de la folie et celui des personnes raisonnables.

La situation est bien différente dans la France de 1634 : en effet, il faut attendre la fondation en 1656 de l'Hôpital général de Paris, décrétée par Louis XIV, pour que la séparation entre raison et déraison, que Foucault a dénommée « Le Grand Renfermement », se traduise par la réclusion systématique des fous et autres marginaux indésirables dans cette institution. Auparavant, si le mouvement de réclusion des indigents

93. *Ibid.*, V, 10, p. 125 : « LE CONCIERGE : [...] Mais apres avoir vu dans nos Illustres cages / Tant d'admirables fous, croyez-vous estre sages ? / [...] / Sans en mentir, Messieurs, quelques-uns d'entre vous, / Sont les Originaux des Illustres folies / Dont *nous* n'avons esté que les simples copies ». C'est nous qui soulignons.

94. *Ibid.* : « LE VALET : Mais j'en entends aussi qui murmurent là bas, / Non pas d'estre logez, mais de ne l'estre pas. Ils disent qu'on les prend pour stupides ou rustres. ».

s'amorce, notamment à partir de 1544 avec la création du « Bureau des Pauvres » à Paris, les fous sont présents dans le tissu social. Certes, l'Église les prend partiellement en charge dans certaines institutions, par exemple, dans l'ancienne léproserie Saint-Lazare, réorganisée à partir de 1632 par Vincent de Paul pour y recevoir « les personnes détenues par ordre de sa majesté », dont des aliénés⁹⁵. Mais la réclusion des fous est loin d'être systématique avant 1656. Par conséquent, avant cette date, la folie est toujours présente dans la société qui n'a pas encore séparé les fous et les personnes raisonnables en enfermant tous les insensés derrière les murs de l'asile. En 1635 et même encore en 1653, Beys peut donc encore gommer la frontière entre la scène et la salle, entre les personnages de fous et les spectateurs, entre folie et sagesse et interroger très directement le public sur la réalité de sa prétendue sagesse.

Si dans la comédie de Beys, la folie est donnée à voir comme un spectacle, sa représentation vise avant tout à faire réfléchir le public sur les folies du monde. À cet égard, la pièce de Beys, composée avant la fondation de l'Hôpital général de Paris, peut être considérée comme une œuvre-charnière⁹⁶.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si dans la seconde pièce française qui a mis en scène un hôpital de fous, la folie est seulement donnée à voir comme

95. Sur l'enfermement des fous en France, en particulier à Paris, voir notamment, Jacques Vié, *Les aliénés et les correctionnaires à Saint-Lazare aux XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1930 ; Jacques Postel, Claude Quétel, *Nouvelle histoire de la psychiatrie*, Paris, Dunod, 1994, p. 108-111 ; Claude Quétel, Pierre Morel, *Les fous et leurs médecins de la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1979, notamment les p. 141-230.

96. Il est du reste très significatif que dans *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin, créés au théâtre du Marais entre le 15 février et le 6 mars 1637, pièce imprimée la même année et sur la conception de laquelle *L'Hospital des fous* de Beys semble avoir exercé une influence considérable, les esprits chimériques ou fous monomanes mis en scène ne soient pas représentés dans le cadre de l'asile et que le dramaturge fasse référence à la réalité contemporaine de l'enfermement des fous, tout en spécifiant qu'il a re présenté des folies pour lesquelles on ne renferme personne: voir Desmarets de Saint-Sorlin, *Les Visionnaires* [1637] (éd. de H. Gaston Hall), Paris, Librairie Marcel Didier, 1963. Il est également révélateur que dans *Sir Politick Would-be* de Saint-Evremond, « comédie à la manière des Anglois », écrite entre 1662 et 1665, à l'acte V, scène II, trois personnages de sénateurs débattent du châtiment qu'il convient d'appliquer à ceux qui « concertent avec le Turc la ruine de la République » et qu'ils assimilent à des fous. À cette occasion, ces mêmes personnages engagent un débat très général sur le traitement qu'il convient d'appliquer aux fous. Trois solutions sont envisagées : les mettre à mort, les enfermer ou, considérant qu'« il y a un si grand mélange de Sagesse et de Folie dans les personnes raisonnables », agir avec indulgence et humanité avec les fous, voire les laisser en liberté : voir Saint-Evremond, *Sir Politick Would-be* (éd. de Robert Finch et Eugène Joliat), Genève, Librairie Droz, 1978, p. 103-106.

un spectacle. Il s'agit de la comédie *Les fous divertissants* de Raymond Poisson, éditée en 1680⁹⁷. Dans cette œuvre, conformément à ce qu'indique le titre, les fous se produisent afin d'offrir des divertissements : ce sont des comédiens, musiciens, chanteurs et danseurs qui, dans le cadre pittoresque de l'asile, offrent un spectacle exclusivement distrayant. Rien dans cette œuvre ne permet ni n'invite jamais à une inversion de perspective entre folie des regardés et raison des regardants. En 1680, dans cette œuvre qui est du reste la dernière à porter le spectacle de la folie asilaire sur la scène du théâtre classique français, il n'est plus question de remettre en cause la frontière entre raison et déraison : les fous, dérisoires et risibles fantoches amoureux de leurs marottes, sont enfermés à l'intérieur de l'asile et on les montre pour amuser le monde extérieur des gens sensés, respectables. Entre la première représentation française d'un hôpital de fous (Beys, 1634) et la seconde (Poisson, 1680), on a procédé à Paris à la réclusion systématique des fous.

Aussi peut-on clore cette troisième partie en soulignant combien chacune de ces représentations littéraires espagnole et française de la folie asilaire est en prise directe sur la condition sociale et le sort que chacun des deux pays réservait à ses fous aux époques considérées.

En conclusion, la *comedia* de Lope et les deux pièces de Beys mettent en scène le même univers de l'hôpital des fous de Valence, avec un même personnage central (le Concierge) et des défilés de fous semblables, selon des procédés communs (le théâtre dans le théâtre). Elles offrent pourtant des représentations qui s'opposent du point de vue de leurs significations.

L'hôpital des fous selon Lope est bien comme dans les pièces de Beys et, comme précédemment, dans l'*Hospidale* de Garzoni, un espace scénique où la folie est donnée à voir en tant que spectacle de choix pour amateurs d'excentricités et de curiosités humaines. Cette caractéristique, qui est au fondement même des conventions de « la littérature de l'asile », n'est jamais du reste qu'un reflet littéraire de pratiques dont la réalité est attestée historiquement. Mais, contrairement à *L'Hospital* de Beys, l'hôpital des fous de Lope de Vega est aussi représenté, de même que l'*Hospidale* de Garzoni, comme un univers de ségrégation refermé sur lui-même. Dans la *comedia* de Lope, les frontières entre folie et normalité ne s'estompent qu'à l'intérieur d'un espace circonscrit et durant un temps limité. Certes, le monde est à

97. Raymond Poisson, *Les Fous divertissants*, Paris, Jean Ribou, 1681 (Bibliothèque de l'Arsenal : Rf. 6654 [2] et Rf. 6689).

l'envers à l'intérieur de l'asile. Cependant, l'intervention, à la fin de l'œuvre, d'une figure de l'autorité vient remettre le monde à l'endroit et réaffirmer avec force la stabilité des valeurs établies.

Tout comme les administrateurs de l'hôpital valencien de l'époque, le dramaturge espagnol s'est donc efforcé d'offrir l'image d'une folie exubérante et festive, certes, mais contrôlée et assujettie à l'ordre établi et qui, comme telle, ne fait que conforter la légitimité de la norme. À Valence, la folie avait des bornes, des frontières qui la séparaient de la raison. On pouvait donc la montrer sous un jour plaisant. De là ces processions festives auxquelles les administrateurs faisaient participer certains fous de l'asile, en les exhibant sur des chars dans des rôles déjà théâtralisés : la folle qui se prend pour une reine, le fou qui se croit femme et la folle virile. On pouvait donc aussi aller les voir à l'hôpital pour se rassurer sur sa propre santé mentale. De là aussi cette *comedia* de Lope où les fous se livrent à des jeux de rôle, et où la folie est feinte, jeu, folklore.

D'autre part, il est avéré que les scènes asilaires du *Peregrino* sont une source importante des deux pièces de Beys : leur intrigue romanesque est entièrement empruntée à celle de Lope. Il est probable aussi que la *comedia* du dramaturge espagnol a servi de point de départ au Français pour nombre d'aspects qui concernent directement la mise en scène des fous.

Nous voyons donc par l'exemple de ces variations espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous comment la représentation littéraire de l'asile a circulé depuis l'Italie vers l'Espagne et vers la France. De toute évidence, Beys connaissait les conventions de la « littérature de la folie asilaire », inaugurée en Italie par Garzoni et en Espagne par Lope de Vega. Puisant aux sources espagnoles principalement, il a tiré pleinement parti, à des fins comiques, du thème de l'asile. Mais il a enrichi la tradition littéraire du spectacle de l'hôpital à des fins philosophiques en insufflant à sa création la verve satirique de la *Moria* érasmiennne qui révèle l'omniprésence de la folie dans le monde et fait tomber les masques des faux sages. Il a écrit à une époque (1634) et dans un pays (la France) où les fous n'étaient pas encore tous enfermés. Dès lors, en étroite relation avec le *topos* du théâtre du monde, il a utilisé le thème de l'hôpital des fous à des fins éminemment satiriques à travers ce jeu de miroir édifiant qui, inversant les rapports entre sagesse et déraison, invite très directement les spectateurs à réfléchir sur leur propre folie et celle de leurs semblables.