

Françoise POULET, « L'asile dans le théâtre : la folie comme miroir tendu  
au spectateur dans *Les illustres fous* de Charles Beys (1653) »,

*Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, 2010, p. 65-88,

mis en ligne en Mars 2010,

URL stable <<https://sceneuropeenne.univ-tours.fr/regards/metatheatre>>.

**Collection : Regards croisés sur la scène européenne**

est publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance

Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

**Responsable de la publication**

Philippe VENDRIX

**Responsable scientifique**

Juan Carlos GARROT ZAMBRANA

**Mentions légales**

Copyright © 2010 - CESR. Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

**Date de création**

Mars 2010





# L'asile dans le théâtre : la folie comme miroir tendu au spectateur dans *les illustres fous* de Charles Beys (1653)

Françoise Poulet  
Université de Poitiers, FORELL B2

## Introduction

Et l'on vient en ce lieu comme à la comédie. (I, 4, v. 320)<sup>1</sup>

C'est ainsi que le Philosophe, dans le premier acte des *Illustres fous* de Charles Beys, décrit l'asile dans lequel il loge, à l'attention de Dom Alfrede et Dom Gomez, qui sont précisément entrés dans ce lieu pour « [se] divertir ». La réflexion particulièrement sensée de ce personnage pourtant peu raisonnable hisse ses interlocuteurs au statut de spectateurs intérieurs d'une folle comédie se déroulant sous leurs yeux. Le cadre de l'asile, et non le choix d'un lieu plus propice au déroulement d'une représentation théâtrale, introduit dans *Les Illustres fous* une variation originale sur la structure du théâtre dans le théâtre. S'il n'y a pas, à première vue, de spectacle théâtral intérieur clairement désigné comme tel et mettant en scène des personnages de la pièce-cadre qui prendraient alors consciemment le statut de comédiens, Georges Forestier considère tout de même cette œuvre, dès sa première version, comme l'une des trois pièces fondatrices de cette structure sur la scène française, avec *Célinde* (1628) de Baro et *La Comédie des comédiens* (1633) de Gougenot (Forestier, 1996 : 71). C'est ici l'asile, comme le suggère le Philosophe, qui revêt les principaux attributs d'une salle de théâtre. Selon le principe de la galerie de fous, les pensionnaires de l'hôpital défilent tour à tour devant les personnages de l'intrigue amoureuse, devenus spectateurs intérieurs d'une comédie qui met en scène leurs folies.

1. Charles Beys, *Les Illustres fous*, 1635

Il convient ici de rappeler brièvement l'intrigue de la pièce : Dom Alfrede a enlevé Luciane, travestie en homme, hors de Tolède, mais les deux amants ont été séparés par une troupe de bandits. Errant à Valence à la recherche de sa bien-aimée, Dom Alfrede se confie à son ami Dom Gomez, qui l'enjoint à entrer dans l'hôpital des fous pour y distraire sa peine. Là, il retrouve Luciane, l'esprit égaré par la mort supposée de son amant, et, après lui avoir fait retrouver son bon sens, tente d'obtenir l'appui d'un grand (ce sera Dom Pedro) pour lui permettre de sortir de l'asile. Parallèlement, Dom Alfrede sauve la vie de Dom Alfonte, mais apprend que celui-ci, frère de Luciane, est aussi le ravisseur de sa propre sœur Julie, qu'il a abandonnée en France à la suite d'un duel malheureux. Julie se trouve également à Valence, accompagnée de Tirinte, gentilhomme français qui tente de gagner ses faveurs. Dom Alfrede simule la folie pour rejoindre Luciane, toujours travestie, mais celle-ci doit quitter l'asile pour suivre Tirinte ; elle retrouve ainsi Julie, découvre l'identité de celle-ci, et se réfugie avec elle dans l'hôpital. À l'acte V, les deux couples d'amants, après une série de quiproquos, se retrouvent au sein de l'asile et dévoilent leur véritable identité. La pièce se conclut par l'annonce d'un double mariage, accompagnée des folles prédictions du Concierge de l'hôpital. Au cours de cette intrigue, les différents personnages auront pu contempler les divagations des pensionnaires de l'asile au gré de leurs passages dans cet établissement.

La pièce-cadre s'ouvre ainsi sur les retrouvailles de Dom Gomez et Dom Alfrede à Valence et sur l'invitation de Dom Gomez à pénétrer dans l'asile :

Allons nous divertir dedans cet Hospital ;  
On m'a prié de voir un de ces misérables.  
Ils vous entretiendront de discours admirables ; (I, I, v. 118-120)

Mais cette dernière réplique invite à relire *a posteriori* la première scène comme un prologue, dont la fonction serait d'introduire le spectateur dans l'univers théâtral de l'asile ; commence alors la pièce intérieure, dans un autre lieu voisin, annoncé par une didascalie (« L'Hospital paraît »). Dès le seuil de la pièce, nous en percevons donc l'originalité : une relation très étroite est établie entre le théâtre et la folie, puisque les acteurs proposés au regard des spectateurs intérieurs (et extérieurs) sont des fous.

Au cours des années 1630-1640, période de grands bouleversements qui marque l'émergence d'une théorie théâtrale à la française, les représentations scéniques du fou se multiplient. Mais, tandis que le décor de l'asile se rencontre fréquemment

sur la scène anglaise ou espagnole dès le début du siècle, Beys<sup>2</sup> serait le premier à le représenter sur la scène française et surtout à le théâtraliser de la sorte. Georges Forestier, parmi la quarantaine de pièces de son corpus, ne classe que trois œuvres dans ce qu'il appelle les « pièces de fous » au XVII<sup>e</sup> siècle (Forestier, 1996 : 82-83). On ne peut même pas parler de tradition, puisque deux de ces pièces n'en forment en réalité qu'une seule (ce sont les deux versions de la pièce de Beys, la tragi-comédie *L'Hôpital des fous*, publiée en 1635, et la comédie des *Illustres fous*, publiée en 1653), tandis que la troisième, *Les Fous divertissants* (1680) de Raymond Poisson, est une simple adaptation en musique de la pièce de Beys. *Les Illustres fous* représentent néanmoins une façon spécifique d'interroger les rapports reliant l'illusion, la folie et le théâtre, à une époque où les règles et les normes s'édifient progressivement. Il s'agira donc d'étudier les rapports entre cette structure originale du théâtre dans le théâtre et ce qui nous est dit de la folie : comment la folie sert-elle de miroir heuristique pour penser le théâtre, mais aussi, plus généralement, la scène du monde ?

Le titre initial de la pièce, *L'Hôpital des fous*, s'inspire d'une comédie de Lope de Vega intitulée *Los Locos de Valencia* (v. 1590-1595). Quant à son intrigue, elle se rapproche davantage, selon Lancaster (Lancaster, 1935 : 75), d'un roman du même auteur, *El Peregrino en su patria* (1604)<sup>3</sup>. Toutefois, Beys, dans son travail d'adaptation, a considérablement enrichi les scènes consacrées aux fous de l'asile et a recentré l'intrigue dramatique sur eux, notamment dans la seconde version de sa pièce. Dans *Les Illustres fous*, le changement intervenu au niveau du titre masque la réalité de l'hôpital,

2. Charles Beys demeure de nos jours un auteur peu connu ; les quelques éléments de biographie que nous pouvons trouver à son sujet se révèlent parfois contradictoires. « Gai poète et libertin », selon le titre d'un article de René Pintard (Pintard, 1964 : 451-453), il aurait joui d'une réputation de grand buveur et aurait fréquenté les cabarets du Marais en compagnie de poètes burlesques comme Saint-Amant ou Scarron, dont il est l'exact contemporain (1610-1659). Il nous reste de lui un certain nombre de poèmes de circonstance ou burlesques, rassemblés dans ses *Œuvres poétiques*, ainsi que trois tragi-comédies (*L'Hôpital des fous*, 1635 ; *Le Jaloux sans sujet*, 1636 ; *Céline ou les Frères rivaux*, 1637), une comédie (*Les Illustres fous*), une pastorale chantée (*Le Triomphe de l'Amour*, 1655). Sa position dans le champ littéraire nous paraît ambiguë : vers 1635-1639, il semble qu'il ait fait un court séjour à la Bastille, car on lui attribuait (à tort ?) la *Milliade*, satire contre Richelieu. Mais c'est vers lui que se tournent la régente Anne d'Autriche et Mazarin lorsque sont entrepris les *Triumphes de Louis le Juste*, poèmes à la gloire de Louis XIII, parus en 1649, ouvrage auquel participera également Corneille.
3. Ce roman a été traduit et adapté en français par Vital d'Audiguier en 1614 sous le titre *Les Diverses fortunes de Panfile et de Nise*.

mais la remplace par une allusion explicite au monde du théâtre. Comment ne pas entendre en effet une référence à l'Illustre Théâtre de Molière, chez celui que l'on assimile parfois à Denis Beys, figurant parmi les tout premiers membres de la troupe ? Mais l'adjectif « illustre » est polysémique : il fait référence à une tradition, celle des fous savants, les habitants de l'asile étant avant tout des fous d'élite. On peut également y lire une parodie des récits narrant les hauts faits de personnages héroïques, comme la *Vie des hommes illustres* de Plutarque.

Il convient de revenir dans un premier temps sur la métamorphose du théâtre en asile de fous : comment l'hôpital devient-il miroir du théâtre dans cette pièce ?

### Une variation sur le théâtre dans le théâtre : l'asile de fous comme espace scénique

#### *L'hôpital dans le théâtre*

L'asile dans lequel se déroule une partie de la pièce possède un référent historique : il s'agit de l'hôpital de Valencia, en Espagne, fondé au début du xv<sup>e</sup> siècle (v. 1409-1410)<sup>4</sup>. La pièce de Beys pourrait ainsi nous inviter à en effectuer une lecture socio-historique. On possède quelques éléments de description : la présence du Concierge, soumis aux ordres d'un « conseil des maîtres », assemblée des grands de la ville qui prend la décision d'enfermer ou au contraire de relâcher un fou, ou encore l'enchaînement des « furieux », *etc.* Toutefois, le choix de l'asile de Valence, que Beys n'avait très probablement pas visité, est plus vraisemblablement directement lié à Lope de Vega. Il est avant tout une construction littéraire, de même que ses pensionnaires forment un savant mélange de stéréotypes conventionnels et de figures plus originales (le Poète, l'Alchimiste, l'Astrologue, *etc.*). Beys ne s'intéresse quasiment pas à l'aspect médical de la folie. Non curable, celle-ci est d'abord dotée d'une fonction critique. Dans sa représentation de l'asile, le dramaturge s'inscrit également dans la lignée de *L'Hospitale de' pazzi incurabili*, traité composé par le chanoine italien Tomaso Garzoni en 1586<sup>5</sup>, dans lequel l'asile est présenté explicitement comme un théâtre. Garzoni, bien qu'il ne compose pas une œuvre dramatique, s'adresse aux lecteurs dans sa préface par le terme de « spectateurs » (« Prologo dell'auttore a'spettatori »). Chez Beys, il n'y a pas de scène de théâtre concrètement installée dans l'asile ; pourtant, le regard des per-

4. Voir sur ce point Hélène Tropé (1994).

5. Tomaso Garzoni, *L'Hospitale de' pazzi incurabili* (2001) [1586].

sonnages de l'intrigue amoureuse suffit à détacher une scène de théâtre virtuelle et à donner aux fous le statut de comédiens. Selon le principe de la galerie, que l'on trouve à la même époque dans *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (1637), les fous multiplient les entrées et sorties, s'avancent sur la scène, déclament leurs logorrhées insensées le plus souvent sous la forme d'une prise de parole monologique, puis s'en vont, croisant d'autres fous qui les remplacent, échangeant avec eux quelques répliques sur le mode de la querelle comique : comme chez Desmarets, on peut rapprocher leur mode d'intervention scénique du principe du ballet. Les spectateurs intérieurs, sitôt qu'ils découvrent leur folie, cessent de dialoguer avec eux, ce qui montre bien qu'ils se placent sur deux plans dramatiques différents ; ils commentent, à la manière d'un chœur, le plaisir qu'ils prennent à les entendre et relaient ainsi les pensées du public réel.

[...] La plaisante folie ! (III, 1, v. 831)

Certaines de leurs interventions sont clairement des invitations à se taire lancées au public réel :

Il le faut écouter. [...] (III, 2, v. 843)

Ce sont eux qui désignent, par leur simple regard et leurs commentaires métalinguistiques, les interventions des fous comme spectacles intérieurs. Les visites qu'ils rendent à l'asile valent moins comme traits de réalité socio-historique en France à cette époque-là que comme preuve supplémentaire que l'asile est un théâtre dans lequel on se rend comme spectateur pour se divertir. L'assimilation des fous à des comédiens se trouve par ailleurs renforcée lorsque l'hôpital accueille, à la fin de l'acte IV, une véritable troupe de comédiens devenus fous.

Le Concierge, dont l'importance scénique est accrue dans *Les Illustres fous*, tient le rôle du metteur en scène de cet étrange théâtre. Il est le meneur de jeu : il règle les entrées et sorties des fous, les introduit devant les visiteurs, intervient lorsqu'ils sortent de leur rôle et se battent. Mais il est aussi un poète qui peut fournir une troupe en pièces. Par un procédé de « réduplication spéculaire » (Forestier, 1996 : 198), il se déclare l'auteur de la pièce même que nous sommes en train de lire : dès la scène 2 de la pièce, il annonce au Valet son désir de faire représenter lors du carnaval une pièce intitulée, presque comme la nôtre, *L'Hospital des Savants ou les Illustres Fous*. Il porte un intérêt parodique, car exclusivement financier, au monde du théâtre : il compte bien faire « débiter [sa pièce] au Libraire » (I, 2, v. 227).

Une autre façon de s'enrichir serait pour lui d'occuper la fonction du portier de la troupe de comédiens que l'asile accueille par la suite (IV, 5, v. 1525). Enfin, le Concierge joue également le rôle d'un comédien, au même titre que ses pensionnaires, lorsque son discours bascule dans la folie. À l'acte V, c'est presque le seul personnage de fou qui permet au spectacle intérieur de s'insérer dans la pièce-cadre. Le Concierge cumule donc toutes les fonctions dans le monde du théâtre : comédien, portier, metteur en scène et poète, et même spectateur de ses propres fous, il incarne une troupe à lui seul et rattache par ce biais notre pièce à la catégorie des « comédies des comédiens » (Forestier, 1996 : 76-78), elles aussi caractérisées par la structure du théâtre dans le théâtre. Un jeu sur la polysémie lexicale renforce la métamorphose de l'asile en théâtre. Dom Alfrede, lorsqu'il entre pour la première fois dans l'hôpital, demande ainsi au Concierge :

Peut-on voir une troupe, et plus grande et plus folle ? (I, 3, v. 267).

Toutefois, le rapprochement que l'on a pu faire entre les entrées et sorties des fous et le principe du ballet de cour pourrait nous donner à penser que leurs interventions ne constituent que des « intermèdes théâtralisés » (Forestier, 1996 : 119), autonomes et non reliés à l'intrigue amoureuse.

#### *De simples « intermèdes théâtralisés » ?*

Dans un ballet dansé vers 1646, *La Boutade des comédiens*, la VII<sup>e</sup> entrée, intitulée *L'Hospital des fous*, est exécutée par « un qui croist estre le Soleil », un « chimiste » et un musicien : comme dans ce ballet, qui reprend certains des personnages de notre pièce, ou bien encore comme dans les intermèdes dansés des futures comédies-ballets, les fous de Beys semblent entrer en scène et repartir en coulisse sans que leurs interventions soient liées à l'action et la fassent progresser. Le spectacle offert par les pensionnaires de l'asile n'est pas joué d'un seul tenant : leurs apparitions se succèdent selon un rythme variable au fil des actes et elles interrompent le cours de l'intrigue à la manière de brefs divertissements offerts aux visiteurs du lieu<sup>6</sup>. On a donc affaire à une structure par « intermèdes enchâssés » (voir Forestier, 1996 : 126).

6. Leurs interventions constituent par exemple l'intégralité de l'acte III (dont les cinq scènes se déroulent à l'intérieur de l'hôpital), mais, dans l'acte suivant, seules les deux dernières scènes se passent dans l'asile et on ne voit aucun fou, à l'exception du Concierge.



Fait plus important encore, le spectacle joué par les fous ne repose sur aucune action dramatique. Chaque fou est prisonnier de sa propre monomanie ; chacune de ses entrées en scène est l'occasion de proférer sa *persona*, un moi extravagant et fantasmé, pure création de son imaginaire. Ses prises de parole, presque exclusivement monologiques, comme on a pu le voir, ne sont l'occasion que de répéter, comme un thème suivi de variations, cette identité verbale, sous la forme de prouesses lexicales et stylistiques qui divertissent ses auditeurs<sup>7</sup>. Ainsi, les fous n'agissent pas ; ils changent selon les actes et les scènes, réapparaissent et disparaissent sans motivation dramatique : un Musicien, un Philosophe à l'acte I, ces deux fous accompagnés d'un Alchimiste, d'un Astrologue, d'un Plaideur, d'un Joueur à l'acte III, un Comédien et un Poète à l'acte V. Seul le Concierge opère un lien entre tous les actes, puisqu'il apparaît dans chacun d'entre eux. D'autres fous sont mentionnés, sans présence scénique : des courtisans, des critiques, des gens d'affaires, etc. La « pièce intérieure » n'a pas davantage de dénouement. Les principaux fous disparaissent à la fin de l'acte IV et ne seront même plus mentionnés par la suite.

Si les « comédiens » de la pièce enchâssée varient, il en est de même des spectateurs intérieurs. Les personnages de l'intrigue amoureuse semblent se passer le relais pour assumer ce rôle. Selon leurs allées et venues dans l'hôpital, ils s'arrêtent pour regarder les fous, et c'est alors que leur regard théâtralise la folie et en fait un spectacle intérieur. Tous jouent ce rôle de la même manière : ils forment le plaisir qu'ils éprouvent à écouter ces fous dans des répliques semblables. Peu importe quelle est l'identité du regard qui théâtralise le spectacle intérieur, pourvu qu'il existe, signe qu'à première vue, l'action de la pièce cadre n'est pas liée aux spectacles joués par les fous. Les personnages de l'intrigue amoureuse parviennent à Valence pour tenter de retrouver l'être aimé avec qui ils ont fui. Ils se réfugient à l'asile dans ce but. Aucun rapport n'unit les fous internés à ces héros. Tandis que la pièce-cadre se caractérise par une véritable action (la double séparation entre Dom Alfrede et Luciane, Julie et Dom Alfonte) et un dénouement (le double mariage), les interventions des fous apparaissent comme des passages comiques et divertissants qui interrompent et mettent en suspens le déroulement de la pièce enchâssante. À l'exception du fait que Dom Alfrede feint la folie pour se réfugier dans l'asile et y retrouver Luciane, le spectacle intérieur ne fait aucunement progresser le déroulement de l'intrigue principale. *A priori*, Beys

7. Voir sur ce sujet Christophe Triau (2003).

aurait donc tout aussi bien pu séparer les deux « spectacles » et ménager, comme le fera par la suite Molière, des intermèdes ludiques mettant en scène des fous pendant les entractes. Est-ce à dire que les intermèdes ont une fonction purement ornementale et décorative ?

Il serait en fait inexact de croire qu'il existe un « degré zéro de structuration » (Forestier, 1996 : 128) entre les deux plans. Un maillage très serré de liens se tisse, non tant au niveau de l'enchâssement des deux « spectacles », qu'au niveau thématique. La folie des pensionnaires de l'asile ne fait que refléter, sur le mode paroxystique, les troubles dont sont l'objet les héros de la pièce-cadre, la passion amoureuse étant clairement désignée, dès la première scène de la pièce, comme une fureur pathologique qui donne à celui qu'elle atteint une place légitime dans l'asile. C'est d'ailleurs ce que subit Luciane, lorsque, désespérée par la mort supposée de son amant, elle devient insensée. Une sorte de phénomène de contagion s'opère entre les fous et les autres personnages, comme le souligne par exemple Dom Pedro :

Retirons-nous ; je crains ce mal contagieux ; (II, 5, v. 778)

Tous les personnages, héros de l'intrigue amoureuse comme pensionnaires de l'asile, sont atteints des mêmes symptômes : troubles d'identité (voir Forestier, 1988), incapacité à distinguer la réalité de la fiction, la vérité de l'illusion, le déguisement de l'être. Ces grands thèmes sont en fait ceux du monde théâtral. Le lien entre les deux pièces se fait donc autour du discours que le dramaturge tient sur le monde de la comédie. La pièce enchâssée est dotée d'une fonction spéculaire et métathéâtrale : l'illusion dont les fous sont victimes n'est que le reflet hyperbolique de celle dans laquelle se trouve plongé le spectateur de théâtre.

### Le dédoublement du théâtre comme éloge de l'illusion

Beys, en faisant évoluer le genre de sa pièce de la tragi-comédie vers la comédie, tient compte des changements survenus au cours de la période d'effervescence théâtrale que les deux versions de son œuvre encadrent. Dans *Les Illustres fous*, le dédoublement du théâtre s'accompagne d'une réflexion sur ce genre, d'autant plus difficile à déchiffrer pour le public qu'elle est tenue par des fous. On voit ainsi, au début de l'acte V, un Poète et un Comédien aborder la question des « règles sévères » (scène 2). L'hôpital s'apprête également à accueillir une

troupe de censeurs, qui ruinent le succès d'une pièce par méconnaissance du théâtre (acte V, scène dernière). Mais le théâtre n'est pas lié à la folie par le seul fait que ceux qui le régissent mériteraient tous une place à l'asile. Théâtre et folie sont dotés d'un même fonctionnement : tous deux reposent sur l'illusion, volontaire ou au contraire non maîtrisée, sur la feinte et l'usurpation d'identité.

### *La « feinte » : le comédien et le fou*

Un terme opère un lien direct entre le monde du théâtre et celui de la folie, au moins simulée : celui de « feinte ». Le comédien « feint » d'être le personnage qu'il représente, de même que celui qui simule la folie (comme c'est le cas de Dom Alfrede à l'acte II) « feint » d'être fou. Mais celui qui est véritablement fou adopte lui aussi une autre identité. L'ensemble de la pièce s'attache ainsi à démontrer la proximité qui existe entre l'imagination dévoyée du fou et le jeu du comédien. Le Musicien qui se prend pour Orphée, le Philosophe qui se dit Jupiter, l'Astrologue qui se proclame Soleil, sont tous les trois des acteurs qui n'ont plus conscience de l'être : ils jouent un rôle sans le savoir. Ainsi, ce n'est pas un hasard si des comédiens fous pénètrent dans l'asile. Jouer un rôle fait prendre le risque de basculer dans la folie, une « folie par identification théâtrale » (Forestier, 1996 : 280). Le Valet décrit des comédiens qui ne savent plus faire la distinction entre le jeu et la réalité de ce qu'ils sont, qui ne sont plus à même d'ôter leur masque. Le Concierge prend autant de plaisir à les entendre divaguer que s'il assistait à une véritable représentation :

Je me plais avec eux, ces fous sont bien privés ;  
On dirait que sans cesse ils sont sur le théâtre ;  
L'un se croit être Antoine et l'autre Cléopâtre ;  
Et pensent dans le monde être autant respectés  
Que tous les empereurs qu'ils ont représentés ; (IV, 5, v. 1454-1458)

Ils continuent de réciter les rôles tragiques qu'ils ont appris, même s'ils sont descendus de scène. L'art du comédien suppose la mémoire ; mais si l'imagination n'est plus tempérée par le jugement, comme c'est le cas pour ces nouveaux pensionnaires de l'asile, le comédien devient réellement persuadé qu'il *est* le rôle qu'il joue. Selon une certaine pratique du jeu théâtral, pour entrer dans son rôle, le comédien doit se persuader qu'il *est* la personne qu'il représente, pour pouvoir ensuite mieux persuader le public. Mais son jeu doit cesser avec la fin de

la représentation et la rupture de l'illusion. L'illusion théâtrale peut donc apparaître comme une plongée éphémère dans le monde de la folie.

Les personnages de l'intrigue amoureuse font eux aussi l'expérience des dangers du jeu théâtral en masquant leur identité. Lorsque Dom Alfrede décide de feindre la folie pour être admis dans l'asile auprès de Luciane, travestie en Dom Fernand, les deux amants s'encouragent à bien jouer leur rôle, tels deux comédiens au moment d'entrer en scène :

<i>Dom Alfrede</i> (bas)	[...] Il faut bien feindre ici Jusqu'à notre départ.
<i>Luciane</i>	Mais feignez bien aussi. (III, 5, v. 1041-1042)

Dans un premier temps, tous deux se divertissent beaucoup à jouer. Mais ce plaisir est redoublé par l'absence de frontière séparant la feinte de la vérité : les deux amants feignent de feindre, puisqu'ils ne font que dire ce qu'ils ressentent réellement. L'idée selon laquelle la vérité n'est jamais mieux cachée que lorsqu'elle est révélée sous le masque de la folie était par ailleurs déjà illustrée dans *Los Locos de Valencia*. Dom Alfrede aime véritablement Luciane, qui est véritablement de sexe féminin. Le jeu sur l'illusion devient ici très complexe : leur rôle consiste seulement à transformer leur propre identité en masque théâtral. On a ici une variation comique sur un thème que Rotrou exploite sous son versant tragique dans le *Véritable Saint-Genest* : le comédien *devient* ou *est* son propre rôle.

<i>Luciane</i> (bas)	Que tu feins à propos !
<i>Dom Alfrede</i> (bas)	Je dis la vérité. (v. 1066)

Cette fois, Tirinte, en tant que spectateur intérieur, ne relaie plus la pensée du public réel, puisqu'il les prend pour fous, alors que le public sait que les deux amants disent la vérité. C'est au contraire lui qui est fou de projeter la folie sur autrui. Mais la confusion entre jeu théâtral et vérité subit un renversement supplémentaire, créant un sentiment de vertige chez le spectateur réel. Celui-ci reste en effet conscient que l'illusion théâtrale n'est pas le réel, d'autant plus que le jeu de ces prétendus fous est désigné comme spectacle intérieur, grâce à la présence des spectateurs internes : Luciane et Dom Alfrede demeurent des personnages de fiction eux-mêmes représentés par des comédiens ! Rôle et réalité, illusion et désillusion deviennent finalement indistincts. On n'a donc pas un simple jeu sur le renversement entre feinte et vérité, mais un enchâssement à l'infini des différents niveaux de fiction et de réalité.

Les personnages profitent dans un premier temps de cette confusion. Mais très vite, le piège de la folie se referme sur eux. À la fin de cette scène, tandis que Tirinte choisit d'emmener le faux Dom Fernand avec lui pour le divertir lors de son voyage vers Madrid, Dom Alfrede cherche en vain à rétablir la vérité en démêlant ce qui était jeu de ce qui ne l'était pas, pour demeurer auprès de Luciane. Ironie suprême, il ne parvient pas à convaincre de la vérité du rôle qu'il jouait, à savoir que Fernand est vraiment une fille, digne objet de ses feux. La frontière entre feinte et vérité est définitivement brouillée. Son jeu théâtral se retourne contre lui. Le discours du jeu et celui du réel ne peuvent être démêlés, car ils ne forment qu'un seul et même discours. Comme les comédiens fous de l'asile, Dom Alfrede et Luciane se sont retrouvés enfermés malgré eux par l'identité qu'ils ont usurpée. Tirinte et le Concierge, mauvais spectateurs, refusent de sortir de l'illusion théâtrale.

Au début des années 1650, Beys s'inscrit dans un contexte où théoriciens et dramaturges interrogent particulièrement les moyens de créer cette illusion. La structure du théâtre dans le théâtre est déjà un procédé qui permet de la déplacer : puisque les personnages de la pièce-cadre deviennent les doubles scéniques du public réel, celui-ci a tendance à prendre l'action dramatique de la pièce enchâssante pour la réalité et à reporter la conscience d'assister à un spectacle sur la pièce intérieure, selon ce que l'on nomme un processus de « dénégation » (Forestier, 1996 : 138). Mais Beys joue à déplacer à l'infini les rapports entre illusion et réalité. Par effet de miroir, le public pourrait en venir à douter de sa propre réalité. L'histoire romanesque et spectaculaire de Dom Alfrede et Luciane est-elle une véritable histoire, comme le héros tente de le démontrer au Concierge (acte IV, scène 4) ? C'est tout l'effet de vertige que produit d'ordinaire ce que l'on nomme la métalepse « narrative » (Genette, 2004) : nous pourrions nous-mêmes être les personnages d'une fiction. La pièce de Beys, par son caractère déréalisant, conduit le spectateur (intérieur et réel) à hésiter entre sa réalité et celle que le spectacle lui propose.

### *La magie de l'illusion théâtrale*

Toutefois, par ce jeu sur le dédoublement, Beys insiste particulièrement sur le plaisir engendré par l'illusion. La structure du théâtre dans le théâtre permet à celui-ci de se valoriser en faisant preuve de ses pouvoirs extraordinaires. Ceux-ci peuvent même se traduire par une force performative. Affirmer une *persona* au théâtre revient à être cette *persona*. Ainsi, le fou devenu comédien parvient à

faire advenir, par la force de son délire, un monde autre, dans lequel il devient réellement ce qu'il dit être. Le Musicien se prend pour Orphée allant chercher Eurydice aux Enfers. Ses auditeurs le jugent fou, et pourtant, la beauté poétique de son chant agit sur leur esprit comme un charme :

À ces charmants accords, mon esprit s'est rendu. (I, 4, v. 301)

Il devient véritablement Orphée charmant tous ceux qui l'écoutent. La magie du théâtre est ici clairement désignée. Le bref séjour à l'asile des personnages de l'intrigue amoureuse vaut donc comme expérience initiatique : ils découvrent les plaisirs de l'illusion comme le fera Pridamant dans *L'Illusion comique* (la première version de Beys est publiée l'année auparavant). Tandis que Corneille développera un éloge explicite du théâtre dans la dernière scène de sa pièce, celui-ci est ici contenu en creux. Mais il est aussi plus complexe. Si l'illusion théâtrale est désignée, notamment grâce aux spectateurs intérieurs, qui renforcent par leur présence l'idée que ce qui est représenté dans l'asile est un spectacle, dans un même mouvement, elle est aussi niée puisque les fous ne sont pas censés jouer. Beys se plaît davantage à brouiller les limites entre ce qui est jeu et ce qui ne l'est pas, qu'à exhiber l'illusion théâtrale pour elle-même, comme pourra le faire Corneille. Ainsi, par la représentation de la folie, qui est masque, et de la folie feinte, qui est « le masque d'un masque, un surdéguisement », « le comble du jeu » (Rousset, 1954 : 57), Beys montre que tout est jeu. L'« illusion », au sens large du terme, n'est pas seulement l'apanage du comédien, ou bien du fou.

Mais l'illusion dramatique n'est pas qu'un pur spectacle gratuit, fier de lui-même et de ses pouvoirs. Le théâtre mis en scène par Beys est un théâtre-miroir qui révèle, en passant par le détour de l'illusion. L'apparence n'est que le reflet déformé de ce qui est véritablement.

### Le monde comme scène investie par la folie : où l'on apprend que l'on est un fou parmi d'autres fous

Beys conjugue ici deux miroirs qu'il tend aux hommes : celui du théâtre qui se dédouble et celui de la folie, théâtralisée. Ce miroir déformant, dans la tradition des auteurs de la première moitié du siècle, est une *imago mundi*. Si l'asile est un théâtre, il est aussi une miniature allégorique du monde. La théâtralisation de la folie, miroir édifiant, permet l'élaboration d'une vision anthropologique.

*Une « pièce morale » : l'asile comme lieu de folie et de savoir*

La fonction critique attribuée ici à la folie s'éclaire par l'étiologie de la pathologie dont sont atteints les membres de l'hôpital, développée au début de la pièce par le Concierge :

Il est vrai qu'aussitôt qu'ils ont fait leurs études,  
Leurs esprits sont troublés de mille inquiétudes,  
Et voulant pénétrer les plus rares secrets,  
Dans un champ inconnu ne font plus de progrès ;  
De sorte qu'ils s'en vont par les espaces vides,  
Et leur cerveau manquant de qualités humides,  
Presque insensiblement se laisse évaporer,  
Comme le flambeau s'use à force d'éclairer. (I, 2, v. 139-146)

Les savants suivent un trajet tout tracé depuis Salamanque, lieu de la prestigieuse université, jusqu'à l'hôpital de Valence. Ces doctes fous sont punis pour leur *hybris* ; en tentant de dépasser leur condition de mortels, en voulant accéder à des secrets hiératiques, ils ont défié les Dieux et en ont récolté la folie. Cette pathologie se traduit ici par des symptômes physiologiques et a pour origine un dérèglement humoral. Leur cerveau devient sec, caractéristique de la mélancolie ; il s'atrophie, laissant au fou une tête vide et éventée. On passe de la lumière, celle des connaissances, à l'obscurité, selon une thématique raison-lumière vs folie-obscurité récurrente dans la pièce. La folie naît donc d'une démesure, d'un excès d'études et de curiosité. Don Quichotte avait lui aussi eu le cerveau « desséché » à force de lectures excessives, si bien qu'il en avait perdu l'esprit<sup>8</sup>. Mais cette démesure est engendrée ici par des passions mauvaises, et notamment la Philautie, l'amour excessif de soi. Tous sont atteints de ce que Michel Foucault nomme une « folie de vaine présomption » (Foucault, 1972 : 57-58), comme nous l'indique l'avis « Au lecteur » de *L'Hôpital des fous* :

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, & dans cette opinion ils parlent d'eux, comme tu voudrois parler des choses qu'ils s'imaginent estre.

8. « [...] ainsi, à force de dormir peu et de lire beaucoup, son cerveau se dessécha, de sorte qu'il finit par perdre la raison » (Cervantes, 2008 : 147).

Ce sont des monomaniaques, atteints exclusivement dans le domaine de leur propre passion. D'où le fait que, dans la pièce, ils soient désignés par leur « profession », et non par un patronyme. Par cette estime excessive d'eux-mêmes, s'ensuit une confusion entre leur imaginaire (l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes) et ce qu'ils sont réellement. Nous nous situons ici au cœur de la tradition érasmienne, qui donne comme première compagne à la Folie, dans *L'Éloge de la Folie*, Philautie. Erasme range parmi les élus de celle-ci les philosophes qui « [...] ne savent rien du tout, [...] prétendent tout savoir », et qui « [...] s'ignorent eux-mêmes [...] » (Érasme, 1992 : 63). Les fous de Beys ne répondent pas à cette définition : ce sont les plus grands savants d'Espagne (on pense ici au génie de la mélancolie aristotélicienne) ; mais leur vanité excessive leur fait oublier l'adage humaniste, hérité de Socrate : le « connais-toi toi-même ». Assez lucides pour juger autrui et se moquer de sa folie, ils sont en revanche incapables de prendre conscience de leurs propres travers. Mais, toujours dans la tradition humaniste, cet aveuglement caractérise le genre humain dans son ensemble. Ces fous savants ne sont que nos « illustres » représentants. C'est bien ce que comprend Tirinte lorsqu'il assiste à une dispute entre l'Astrologue et le Philosophe :

L'agréable entretien ! et les plaisants débats !  
 Celui-ci connaît l'autre, et ne se connaît pas,  
 Nous voyons clairement les misères des autres  
 Et sommes bien souvent aveugles dans les nôtres. (III, 3, v. 965-968)

Comme le montre la maxime formulée par Tirinte (caractérisée par un présent à valeur de vérité générale et le pronom « nous », qui inclut le locuteur mais également le public, à qui cette réplique est indirectement adressée), les fous ne sont que le reflet déformé de l'humanité tout entière. En riant de leur folie et de leur amour-propre démesuré, le public réel ne doit pas oublier de s'inclure et de rire de sa propre folie. Contrairement à ce que l'on peut voir chez Garzoni et Lope de Vega, Beys n'invite pas son public à se distancier des fous représentés. Chez Garzoni, les fous de l'hôpital étaient nettement séparés des hommes raisonnables : la folie était le strict contraire de la raison, et non son double ou son envers. Les fous étaient soigneusement enfermés et ne disposaient d'aucune liberté comme c'est le cas dans notre pièce. Voilà pourquoi, chez Beys, leur folie n'est pas curable et leurs séjours dans l'asile temporaires. Puisqu'il n'y a pas de rupture nette entre raison et folie, on ne peut séparer l'humanité en deux groupes, les fous et les hommes raisonnables. Le Concierge, en reprenant le *topos*



de la folie universelle, explique ainsi à Dom Alfrede qu'il faudrait enfermer (ou libérer) l'humanité tout entière :

Consolez-vous. Tout homme a l'esprit de travers,  
Ce n'est qu'un hôpital 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 ; (IV, 4, v. 1405-1408)

Valence polarise toute l'Espagne, et même le monde dans son ensemble. Tout le monde s'y rend, de manière plus ou moins consciente : les fous, les savants, qui font un crochet par Salamanque, mais aussi les amants désespérés. Selon le Concierge, il faudrait construire une nouvelle Valence sur l'ancienne, qui ne serait qu'un vaste hôpital, en transformant les belles et riches demeures en loges pour les fous. La folie n'est que l'envers de la raison, sa face cachée. L'asile fait figure de microcosme, reflet déformé mais véritable du macrocosme que constitue le monde. Ce n'est pas simplement Valence, mais le monde tout entier qui forme un vaste hôpital voué à la folie. L'asile est un lieu d'introspection où le miroir de nos folies nous renvoie le reflet de notre humble condition de mortels :

Tout le monde en ce lieu peut trouver son exemple ;  
C'est un miroir vivant où chacun se contemple [...]. (V, 3, v. 1671-1672)

L'hôpital est certes une scène de théâtre, mais il est avant tout la scène du monde : l'on s'y voit représenté dans notre propre rôle. Le fou n'est qu'une image de l'homme déchu et de la chute entraînée par le péché originel. Rire de lui revient à se moquer de sa propre déchéance<sup>9</sup>. La comédie de Beys appelle donc, de la part de son public, un rire prudent, fondé sur une raison toujours en éveil, qui sait qu'elle pourra tomber dans les mêmes erreurs que celles qu'elle fustige. Le public réel ne doit pas oublier qu'il est peut-être encore plus fou que les insensés dont il se moque.

Le relais représenté par les spectateurs intérieurs permet de mettre efficacement en valeur le balancement possible entre folie et raison. Au premier acte, Dom Alfrede et Dom Gomez découvrent à leur grande surprise que le Philosophe,

9. Voir les propos du Philosophe (I, 4, v. 313-324). Si le fou est blâmable du fait de sa trop grande présomption, il demeure une créature de Dieu. « Tout insensé qu'il est, il mérite qu'on l'aime », affirme ainsi Dom Gomez à propos du Musicien (I, 4, v. 312).

qui leur parlait si sagement, n'est autre qu'un pensionnaire de l'hôpital. Son discours, d'abord sensé, bascule brutalement dans la folie la plus profonde :

Un certain astrologue est un fou sans pareil,  
Il s'est imaginé qu'il était le Soleil,  
Moi qui créai jadis le ciel, la terre et l'onde,  
Je ne le créai point pour éclairer le monde. (I, 4, v. 353-356)

Nous partageons son diagnostic : l'Astrologue est fou de se prendre pour le Soleil. Mais nous ne sommes pas d'accord sur le raisonnement qui aboutit à cette conclusion ! Selon le Philosophe, l'Astrologue ne peut être le Soleil, non pas parce qu'il s'agit d'un être humain ordinaire, mais plutôt parce qu'étant lui-même Jupiter, il ne se souvient pas de l'avoir créé ainsi. Un bref *quiproquo* aboutit à un effet de surprise comique : on a affaire à un personnage qui raisonne, mais de façon dévoyée.

Dom Gomez, peut-on voir un plus sage insensé ? (I, 4, v. 357)

Les deux hommes ne peuvent plus poser de séparation nette entre sagesse et folie :

Dieux ! que je suis confus parmi ces changements,  
Que ce fou paraît sage en de certains moments ; (v. 377-378)

Dom Alfrede l'avait même pris pour l'administrateur de l'établissement. Or il se trouve que, dans ce monde renversé, le Concierge est lui aussi atteint de folie, par jalousie excessive. Lors de ses crises, il adopte tour à tour le langage de tous les fous que son établissement enferme : il devient Alchimiste, Musicien, Plaideur, Astrologue, puis Philosophe, ou, plus exactement, il adopte l'identité imaginaire que ces fous revendiquent.

Puisque ces insensés se trouvent tous en vous,  
Je dis que votre tête est l'Hospital des fous. (I, 2, v. 257-258)

Le maître des fous est donc le plus fou de tous. Paradoxalement, il est même devenu savant à leur contact. Au début de la pièce, il affirme ainsi que les fous de l'asile peuvent composer, durant leurs « bonnes périodes », des « pièces morales ». Ils se transforment en moralistes et en censeurs du genre humain<sup>10</sup>. La pièce

10. Le Philosophe : « [...] Mortels, que faites-vous ? / Ce monde qui vous voit vous prendra pour des fous » (III, 4, v. 1021-1022).

même que nous lisons, composée par le Concierge fou, peut se définir comme une « pièce morale », empruntant les voies / voix ironiques de la folie. L'hôpital est moins un asile accueillant de véritables pathologies mentales qu'un lieu où défilent les défauts communs de l'humanité, le premier et le plus grave étant l'amour démesuré de soi. On y retrouve, simplement mentionnés, les types que l'on relève chez les moralistes (on pense ici aux futurs *Caractères* de La Bruyère) : des fleuristes, coquilliers, médaillistes, « une troupe qui montre à siffler aux oiseaux » (V, 2, v. 1655-1657), toutes catégories qui ne sont pas folles en elles-mêmes, mais qui peuvent le devenir lorsque leur passion devient monomanie. L'adresse au public se fait explicite à la fin de la pièce, lorsque le Concierge et son Valet se tournent vers les spectateurs, dans la tradition farcesque :

Sans en mentir, Messieurs, quelques-uns d'entre vous  
Sont les originaux des illustres folies  
Dont nous n'avons été que les simples copies. (V, 10, v. 1962-1964)

Tous les spectateurs, et surtout ceux qui sont certains de leur bon sens, ont leur place dans l'asile. Par un nouveau retournement, l'enfermement parmi les fous devient même signe d'élection, puisque l'hôpital de Beys est réservé aux illustres. L'hôpital, espace fondé sur la folie et l'illusion, est paradoxalement un lieu de vérité et d'apprentissage de la connaissance de soi. C'est dans ce lieu que l'identité des personnages de l'intrigue amoureuse se dévoile. Comme Panurge s'en allait demander la vérité au fou Triboulet dans *Le Tiers Livre*, le fou de Beys est un « morosophe » dont les accès de lucidité livrent des paroles sensées.

Le raisonnement est alors simple : si l'asile est un théâtre, mais si l'asile est aussi le reflet miniature du monde dans son ensemble, alors, par syllogisme, le monde est un théâtre. Le *topos* du *theatrum mundi* est ainsi abondamment exploité dans la pièce. Mais cette prise de conscience des pleins pouvoirs de l'illusion n'aboutit pas à une conception tragique du monde, où tout ne serait qu'erreurs et mensonges. On est bien dans une comédie. Comme dans *L'Éloge de la Folie*, la folie universelle est source de gaieté. L'insistance que marquent les personnages de l'intrigue amoureuse à rester à Valence et même à se réfugier dans l'hôpital peut être lue symboliquement comme la volonté de ne pas quitter la douceur paisible et joyeuse de la folie. Beys joue sur l'ambivalence de la déraison, dans la tradition humaniste et érasmienne. Elle doit donner lieu à une introspection pour se corriger de notre propre vanité. Le dramaturge lui-même montre l'exemple en se

mettant en scène sous les traits autodérisoires du Concierge, metteur en scène et poète fou<sup>11</sup>. Comme lui, nous avons tous notre double de folie dans la pièce. Il s'agit de guérir l'illusion par l'illusion.

### *Une dernière illustration d'une conception théâtrale vouée à disparaître ?*

Or, malgré son succès, la pièce de Beys n'a pas donné lieu à une tradition des « pièces de fous » (Forestier, 1996 : 82-83), sans doute parce qu'elle met en œuvre un fonctionnement théâtral problématique, propre à toute galerie de fous. Comme dans *Les Visionnaires*, le fou se présente comme un personnage a-dramatique : il entre en scène et quitte le plateau sans que son apparition revête une quelconque utilité sur le plan de l'action. *Les Illustres fous* marquent donc tout le paradoxe d'une pièce consacrée au théâtre, qui le décrit, qui le loue et en démontre les effets, qui dévoile ses mécanismes par la mise en abyme, mais qui ne fonctionne pas sur le plan dramaturgique : comme la comédie de Desmarests, il s'agit d'une « anti-pièce » (enchâssée) où les fous ne dialoguent pas, ni entre eux, ni avec les personnages de la pièce-cadre. Chaque fou est enfermé dans son propre discours. Mais si le fou n'est pas un personnage dramatique, il demeure néanmoins un personnage éminemment théâtral, car spectaculaire ; ainsi, la force comique de ces deux pièces s'explique en partie par leurs élucubrations ridicules.

## Conclusion

Dans *Los Locos de Valencia* de Lope de Vega, la folie carnavalesque qui se manifeste au cours de la pièce aboutit lors du dénouement à un net retour à l'ordre et au rétablissement des hiérarchies : la « fête des fous » est terminée et les personnages de l'intrigue amoureuse quittent sains et saufs le monde vertigineux de la folie. De même, chez Garzoni, les lecteurs-spectateurs ne subissaient aucun phénomène de contagion. Beys a donc opéré un travail intéressant à partir de ses sources : tout en conservant la théâtralisation de la folie qu'elles mettent en œuvre, il en a inversé la portée idéologique en plaçant résolument sa pièce dans le sillage d'Érasme et des humanistes. Dans le domaine français, sa comédie fait figure de cas à part, d'abord parce qu'elle prend pour cadre le décor de l'asile,

11. Il faut préciser toutefois que Beys reprend ce trait à Lope de Vega, qui s'était lui aussi mis en scène dans *Los Locos de Valencia* sous le pseudonyme de Belardo.

comme on l'a vu, mais aussi parce qu'elle constitue une survivance des conceptions humanistes, à une époque où les représentations du fou servent davantage à stigmatiser un mode de conduite perçu négativement<sup>12</sup> ; mais elle annonce aussi le fou-sage post-érasmien du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette conception de la folie nous invite donc à nuancer la dichotomie radicale que pose Michel Foucault entre la folie humaniste et le « Grand Renfermement » (Foucault, 1972). Il est nécessaire de reconsidérer les dates, à l'échelle française et européenne. Les réalités historiques transnationales ne sont pas identiques aux mêmes moments : tandis que l'Espagne se couvre d'hôpitaux de fous au XV<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>, à Paris, il faut attendre 1656 et la fondation de l'Hôpital général pour que les fous commencent d'être systématiquement enfermés, même si Saint-Lazare, refondé par Vincent de Paul à partir de 1632, constitue une préfiguration de ce mouvement (Clerget, 1991 : 24-25). D'une version à l'autre de sa pièce, Beys s'inspire davantage de l'évolution spectaculaire que connaît le théâtre dans les décennies 1630-1640.

Ainsi, si l'on veut étudier les manifestations socio-historiques de la folie en France au tournant du XVII<sup>e</sup> siècle, on n'aura peu à gagner à consulter *Les Illustres fous*. Dans ce détour heuristique par le lieu spectaculaire et allégorique de l'asile, nous n'apprendrons pas vraiment comment les fous étaient alors traités. Nous découvrirons plutôt notre propre folie et le sort qui nous attend si nous étudions trop.

12. Dans l'argument des *Visionnaires*, si Desmarets constate que nous croisons tous les jours des « esprits semblables » aux extravagants qu'il met en scène, il n'opère aucun rapprochement entre ses personnages et son public. De même, nous ne retrouvons pas cette conception ambivalente de la folie comme revers de la sagesse dans *L'Hypochondriaque* (1628) de Rotrou, *Mélie* (1630) de Corneille, la *Marianne* (1636) de Tristan L'Hermite, ou encore *Dom Japhet d'Arménie* (1653) de Scarron, pour citer quelques-unes des pièces qui représentent la folie dans les mêmes décennies que Beys. Dans *La Folie du Sage* (1645) de Tristan L'Hermite, Ariste bascule de la sagesse à la folie, avant de retrouver son bon sens à la fin de la pièce ; mais, même s'il y a renversement possible, la folie n'est pas ici le double de la raison.
13. Valence en possède un en 1409, Saragosse en 1425, Séville et Valladolid en 1436, Palma de Majorque en 1456, Tolède en 1480, Barcelone en 1481, Grenade en 1527, etc. (Tropé, 2007 : 99).



## Bibliographie

### *Bibliographie selective*

- BEYS Charles, *L'Hospital des fous*, tragi-comédie (Paris, Toussaint Quinet, 1636).  
—, *Les Illustres fous*, comédie (Paris, Olivier de Varennes, 1653 ; éd. M. I. Protzman, the John Hopkins Press, 1942).
- CERVANTES, Miguel (de), *Don Quichotte* (1605-1615) (éd. et trad. de Jean-Raymond Fanlo, Paris : Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 2008).
- CLERGET, Stéphane, *Aspects de la folie dans le théâtre de Charles Beys (1610-1659)*, thèse établie sous la direction de Jean Adès, Université de Paris VII, 1991.
- ELMARSIFY, Ziad, « Actors, lovers and madmen : theatricality and identity in Charles Beys' *Les Illustres Fous* », *PFSC*, vol. 21, n° 40, (1994), p. 81-94.
- ERASME, *Éloge de la folie* (1511) (éd. et trad. de Claude Blum, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1992).
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle* (Genève : Droz, « Titre courant », 1996), 2<sup>e</sup> édition augmentée [1981].  
—, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680) : le déguisement et ses avatars* (Genève : Droz, 1988).
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1964) (Paris : Gallimard, « Tel », 1972).
- GARZONI, Tomaso, *L'Hospitale de' pazzi incurabili* (1586), (éd. Adelin C. Fiorato, trad. François de Clarier, *L'Hospital des fols incurables*, Paris : H. Champion, 2001).
- GENETTE, Gérard, *Métalepse* (Paris : Seuil, 2004).
- LANCASTER, H. Carrington, « Lope's *Peregrino*, Hardy, Rotrou, and Beys », *Modern Language Notes*, vol. L, (1935), p. 75-77.
- MALLINSON, J., « *L'Hospital des fous* of Charles Beys : the madman and the actor », *French Studies*, XXXVI, (1982), p. 12-25.
- PINTARD, René, « Charles Beys, gai poète et libertin », *RHLF*, juillet-septembre (1964), p. 451-453.
- POMPEJANO, Valeria, « La folia "ospitalizzata". Dal trattato di Tommaso Garzoni al teatro di Charles Beys », dans *Studi di Letteratura francese (Biblioteca dell'Archivum Romanicum)*, Serie I, Storia Lett., (1992), 19 (249), p. 229-245.
- PROTZMAN, Merle I. (éd.), *Les Illustres fous* (Baltimore : the John Hopkins Press, 1942).

- ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et la paon* (Paris : Corti, 1954).
- TRIAU, Christophe, *Dramaturgies du monologue dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse, Université Paris X-Nanterre, 2003.
- TROPÉ, Hélène, *Folie et société à Valence (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) : les fous de l'hôpital des Innocents (1409-1512) et de l'hôpital Général (1512-1699)* (Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 1994).
- , « Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles : de Lope de Vega à Charles Beys », *Bulletin Hispanique*, 109, n<sup>o</sup> 1, (juin 2007), p. 97-135.