

Françoise POULET

« PUISQUE TU AS DE LA CURIOSITÉ, TU AS DE L'ESPRIT » :
CURIOSITÉ ET FOLIE AU XVII^E SIECLE (1620-1660).

Au début du *Berger extravagant* de Charles Sorel, Lysis, revêtu de son costume de berger, expose dans les pâturages de Saint-Cloud les reliques qu'il conserve soigneusement en hommage à sa maîtresse Charite : un peu d'herbe sèche, un œillet fané, du papier sale et un petit morceau de cuir tout usé. Intrigué, le jeune seigneur Anselme s'approche et lui demande quels sont ces objets :

J'adore ton humeur, repartit le Berger, puis que tu as de la curiosité, tu as de l'esprit ; assis-toy pres de moy¹ ?

La satisfaction du faux berger naît de son désir d'imiter en tout point les aventures des héros de romans pastoraux, fréquemment conduits à narrer leur histoire à des étrangers de passage. Mais, à l'encontre de cette situation topique², la curiosité exprimée par Anselme n'est pas liée à un mouvement de compassion qui serait suscité par les signes de tristesse du berger. Le spectacle produit par les discours et le comportement extraordinaire de Lysis, qu'Anselme prend tout d'abord pour un comédien en répétition, soulève une curiosité d'une autre nature, celle qu'éprouve l'homme raisonnable à l'égard du fou :

Anselme oyant toutes ces choses si peu communes, eut un estonnement nonpareil, & connut qu'il avoit trouvé un homme malade de la plus estrange folie du monde, si bien que sçachant qu'il n'y a que des coups à gagner avec ces gens là, lors que l'on leur contrarie, & rien que du plaisir à recevoir, quand l'on leur accorde tout, il se mit aussi tost auprès de luy. Il résolut de se mordre les lèvres toutes les fois qu'il diroit quelque chose de plaisant de peur d'en rire, & prit une contenance si modeste, que le berger croyant qu'il luy préparoit une audience favorable, commença ainsi de parler³.

Éveillée par « la plus estrange folie du monde » – l'adjectif pouvant avoir le sens de « rare », « exceptionnel », « extraordinaire » –, la curiosité d'Anselme le pousse à dissimuler ses émotions derrière le masque de l'auditeur sérieux et attentif, afin de se divertir autant que possible d'un spectacle présenté comme réjouissant.

Comme on le sait, les liens qui unissent les notions de curiosité et de folie, ou encore de savoir, relèvent d'une tradition très ancienne dans la culture occidentale, régulièrement convoquée tout au long du Moyen Âge et du XVI^e siècle. Le discours théologico-moral oppose deux types de science, celle qui édifie et reste mesurée à l'amour du Créateur, et celle qui, trompeuse, conduit vers l'amour de soi et la vaine curiosité. Érasme, dans son *Éloge de la Folie*, démasque, notamment chez les grammairiens orgueilleux de leur prétendu

¹ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, Paris, Toussaint du Bray, 1627-1628, I, 1, p. 8.

² Sur les rapports entre curiosité et sentiment amoureux dans la pastorale, voir l'article de L. Giavarini, « Le sentiment ordinaire de ceux qui aiment. 'Locus amoenus, curiosité, ethos endeuillé dans l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé (1607-1628) », *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, éd. N. Jacques-Chaquin et S. Houdard, ENS Éditions, Fontenay-aux-Roses, 1998, t. II, p. 283-303.

³ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, p. 8-9.

savoir, ou encore chez les Philosophes inconscients de leur ignorance, une soif de connaissances excessive, qui perturbe l'entendement et ne fait que dissimuler un désir de gloire et de renommée¹. Les représentations littéraires et iconographiques du curieux lui donnent traditionnellement pour figures le voyageur, le collectionneur et le fou – le collectionneur pouvant lui-même être un avatar du fou². La curiosité est condamnée comme vaine lorsqu'elle a partie liée avec l'*hybris*, la fausse croyance que l'homme peut parvenir à dépasser sa faible condition de mortel afin de conquérir un savoir qui lui est interdit et de traverser des territoires inconnus (les *arcana naturae* et les *arcana dei*). C'est alors un péché qui conduit la créature à se détourner de son salut, à se détacher de l'amour de Dieu et de son prochain. Icare et Prométhée avaient été punis par la mort et le supplice éternel. La folie est une autre forme de châtement possible réservé au curieux.

La première moitié du XVII^e siècle est marquée par une forte vogue des représentations littéraires de la folie, qui touche tous les genres (comédies, tragi-comédies et tragédies, mais aussi ballets de cour, romans pastoraux, sentimentaux, histoires comiques, etc.). Ces représentations rapprochent-elles toujours les deux figures de l'insensé et du curieux ? Arrive-t-il encore que l'on devienne fou par excès de curiosité ? En nous référant aux œuvres que nous avons retenues pour corpus – des comédies et des histoires comiques composées au cours des années 1620-1660 –, nous sommes tentée de répondre par la négative à ces interrogations, dans la mesure où le terme de *curiosité* n'apparaît quasiment jamais dans l'étiologie qui est donnée de la folie des personnages. Toutefois, replacée dans une tradition humaniste – et, par son intermédiaire, antique – du trouble d'esprit, cette absence apparaît problématique en elle-même : est-ce à dire que la curiosité aurait perdu les liens privilégiés qui la rattachaient à la folie ?

À l'étude de nos textes, l'on constate que la question de la curiosité se trouve en réalité déplacée vers une autre figure que celle du fou : celle de son observateur. L'insensé, autrefois sujet du mouvement curieux, devient l'objet passif de la curiosité d'autrui. Au cours de cet article, nous nous proposerons d'analyser les termes mêmes de ce renversement. Le désir de voir et de connaître qui pousse l'homme raisonnable vers le fou se définit-il comme une louable volonté de découvrir les curiosités de la création divine, dans ce qu'elles peuvent avoir d'extraordinaire, ou bien, au contraire, comme un désir blâmable de satisfaire ses propres passions ? Ne risque-t-il pas alors de dégénérer en intérêt stérile et vain, sentiment étranger à toute forme de bonne curiosité ?

ÉTILOGIES DE LA FOLIE : UNE PRESOMPTION SANS CURIOSITE.

« *Les soins curieux* » : Les *Illustres fous* de Charles Beys (1653).

Si, parmi les causes internes ayant troublé l'esprit du fou, la mention de la curiosité se fait rare dans la première moitié du XVII^e siècle, elle occupe toutefois une place privilégiée au sein d'une œuvre exceptionnelle à plus d'un titre : la tragi-comédie *L'Hospital des fous*, publiée par Charles Beys en 1636, puis remaniée en 1653 sous la forme d'une comédie intitulée *Les Illustres fous*. Adaptées d'un roman de Lope de Vega, *El Peregrino en su patria*, les deux versions de la pièce prennent pour cadre l'asile de fous de Valence, l'un des premiers hôpitaux réservés aux insensés sur le sol européen, dont la fondation remonte à 1409³. Au début des *Illustres fous*, le principal valet du Concierge de l'asile constate que les savants de la

¹ Érasme, *Éloge de la folie*, éd. Cl. Blum, A. Godin, J.-Cl. Margolin et D. Ménager, Paris, Robert Laffont [Bouquins], 1992, chap. XLIX et LII, p. 58-60 et 63-64.

² N. Jacques-Chaquin, « La curiosité, ou les espaces du savoir », *Curiosité et libido sciendi*, t. I, p. 14.

³ Voir H. Tropé, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*, València, Diputació de València, 1994.

prestigieuse Université de Salamanque semblent suivre un itinéraire tout tracé depuis ce lieu consacré au savoir jusqu'à l'hôpital de Valence. Le Concierge commente alors leur passage de l'excès d'étude à la folie en ces termes :

Il est vray qu'aussi-tost qu'ils ont fait leurs estudes,
Leurs esprits sont troublez de mille inquietudes,
Et voulants pénétrer les plus rares secrets,
Dans un champ inconnu ne font plus de progres,
De sorte qu'ils s'en vont par les espaces vuides,
Et leur cerveau manquant de qualitez humides,
Presque insensiblement se laisse evaporer,
Comme le flambeau s'use à force d'éclairer¹.

La mélancolie des pensionnaires de l'asile, qui se laisse diagnostiquer dans l'assèchement perturbant leur esprit, puise ici ses sources dans l'héritage du *Problème XXX, 1* du pseudo-Aristote : les esprits les plus prompts sont aussi ceux qui courent le plus grand risque de devenir mélancoliques. Mais ces fous-savants tombent dans la folie pour avoir voulu « pénétrer les plus rares secrets » : tous, qu'ils soient historiens, médecins, mathématiciens, poètes, représentants des arts libéraux ou des beaux-arts², sont donc punis pour leur *hybris* et leur vaine curiosité. À la scène 4 de l'acte I, alors qu'ils visitent l'établissement, Dom Alfrede et Dom Gomez rencontrent un mystérieux personnage, qu'ils prennent tout d'abord pour le concierge du lieu, et qui complète l'étiologie du mal dont ces savants sont frappés :

De vray la passion dont une ame est saisie,
Fait d'estranges efforts dessus la fantaisie,
La hayne, la fureur, l'amour, la vanité,
L'avarice, la peur, & la temerité
Sont causes bien souvent de la melancolie,
Qui donne à ces esprits ces accez de folie ;
Bien souvent, quand quelqu'un par des soins curieux
Penetre trop avant dans les secrets des Dieux,
Leur puissance aussi-tost de ce crime offensée,
Destourne leurs objets, & confond leur pensée,
Cache d'un voile obscur ces hautes veritez³.

Mais, par un renversement comique, aussitôt après avoir prononcé ces sages propos, celui qui s'exprime ici révèle sa propre folie. Ce personnage n'est autre qu'un Philosophe qui se prend pour Jupiter :

Un certain Astrologue, est un fou sans pareil,
Il s'est imaginé qu'il estoit le Soleil,
Moy qui creay jadis le Ciel, la terre, & l'onde,
Je ne le creay point, pour esclairer le monde⁴.

¹ Ch. Beys, *Les Illustres fous*, Paris, Olivier de Varennes, 1653, I, 2, p. 8.

² Leur fréquentation a même rendu le Concierge savant : « [...] Je tiens des beaux Esprits la grande Academie / Où j'entends des discours, qu'on ne peut oublier ; / Je suis leur dernier Maistre, & suis leur Escolier [...] » (*ibidem*, p. 9).

³ *Ibidem*, I, 4, p. 19. Dans *L'Hospital des fous*, on trouvait « L'esperance, la peur, la curiosité » à la place du vers « L'avarice, la peur, & la temerité » (Paris, Toussaint Quinet, 1636, I, 3, p. 11).

⁴ Ch. Beys, *Les Illustres fous*, p. 20.

Le *topos* du fou-sage ou du sage-fou, qui dévoile son égarement au moment où l'on s'y attend le moins, intervient fréquemment dans la littérature du XVI^e et du début du XVII^e siècle¹. Les paroles du Philosophe attribuent l'origine du trouble qui affaiblit l'esprit des savants de Salamanque à la passion ; plus précisément, c'est pour leur curiosité² que les fous de l'asile de Valence ont été châtiés, car elle les a poussés à tenter d'accéder à des sphères de savoir inaccessibles aux simples mortels. Mais ces « soins curieux » sont étroitement liés à une autre passion, la « vanité ». Ainsi, le Philosophe, lucide sur la folie de ses camarades et aveugle sur la sienne, comme le sont tous les fous, affirme que le Musicien, qui se prend pour Orphée, a perdu l'esprit pour s'être montré encore plus « vain³ » que talentueux. Curiosité démesurée – *impia curiositas* – et présomption sont donc les deux causes indissociables de leur mélancolie. En 1653, la comédie de Beys constitue à ce titre un prolongement singulier de l'héritage humaniste, et notamment érasmien : l'asile de Valence est explicitement présenté au cours de la pièce comme un microcosme reflétant en miniature l'universelle folie⁴.

Une autre source capitale apparaît dans l'œuvre : celle de Cervantès. Dans « Le Licencié de Verre », l'une des *Nouvelles exemplaires*, Tomás Rodaja, étudiant de Salamanque doté d'une intelligence exceptionnelle, sombre dans la déraison après avoir absorbé un charme dissimulé dans un coing de Tolède, que lui a donné une dame amoureuse de lui. Sous l'effet du poison, son savoir démesuré le soumet au pouvoir de son imagination mélancolique : l'étudiant se persuade que son corps est fait de verre et, comme s'il en possédait effectivement les propriétés, telles la clarté et la transparence, il se met à répondre à toutes les questions qu'on lui pose avec une pertinence prodigieuse⁵. Le théologien et médecin Timothy Bright, dans son *Traité de la mélancolie* (1586), met en effet en cause l'excès de curiosité dans l'abondance d'humeur noire⁶ : naturellement enclin à la crainte et au doute, le mélancolique ne cesse de s'interroger et se trouve tenté par des mystères interdits aux mortels, ce qui fait de lui une proie facile pour le Diable. Si la curiosité des fous de l'asile de

¹ Voir l'anecdote contée par le barbier, au début de la seconde partie de *Don Quichotte*, à propos d'un fou de l'hôpital de Séville (M. de Cervantès, *Don Quichotte de la Manche*, trad. C. Oudin et Fr. Rosset, éd. J. Cassou, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1940, II, 1, p. 436-438). Voir M. Bombart, « Visites à l'hôpital des enfermez'. Pratiques curieuses, religieuses et littéraires de l'hôpital des fous au tournant des XVI^e et XVII^e siècles », *Écriture et prison au début de l'âge moderne*, éd. J.-P. Cavaillé, *Cahiers du Centre de Recherches historiques*, 39, avril 2007, p. 161-182.

² À l'acte III, le Philosophe évoquera également la « curiosité extrême » qui est à l'origine de la folie de l'Astrologue : « La curiosité de ce fou, fut extreme, / Et porta son esprit au delà de luy mesme [...] » (Ch. Beys, *Les Illustres fous*, III, 3, p. 58).

³ *Ibidem*, I, 4, p. 18.

⁴ « [...] Ce n'est qu'un Hospital que tout cet Univers » (*ibidem*, IV, 4, p. 78). Cette appropriation tardive de l'héritage humaniste est d'autant plus remarquable qu'elle était absente du roman de Lope de Vega (voir H. 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 Carpio à Charles Beys », *Bulletin Hispanique*, 109, 1, juin 2007, p. 97-135). Elle ne se rencontre pas davantage dans l'adaptation française du *Peregrino*, publiée par Vital d'Audiguier en 1614 chez Toussaint du Bray sous le titre *Les Diverses fortunes de Panfile et de Nise*.

⁵ Sur la fortune du fou qui se croit de verre, voir G. Speak, « *El Licenciado Vidriera* and the Glass Men of early modern Europe », *Modern Language Review*, 85, 4, octobre 1990, p. 850-865 et P. Dandrey, *Les Tréteaux de Saturne : scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003. Le personnage du Concierge de l'asile de Valence rappelle également la nouvelle du « Curieux impertinent », insérée dans la première partie de *Don Quichotte* (chapitres XXXIII-XXXV) : frappé de passion jalouse à l'égard de sa femme, qu'il soupçonne d'être éprise de ses fous, il est à son tour contaminé par leurs fantaisies, ce qui contraint son valet à l'enfermer régulièrement, lorsque de tels accès s'emparent de lui (Ch. Beys, *Les Illustres fous*, I, 2, p. 14-15).

⁶ T. Bright, *Treatise of Melancholy*, éd. et trad. É. Cuvelier, *Traité de la mélancolie*, Grenoble, J. Millon, 1996, « Introduction », p. 21.

Valence est clairement désignée comme une passion négative, la condamnation de ces personnages comiques est loin d'être radicale¹ : dans un monde entièrement peuplé de fous, ces savants doivent être respectés comme nos « illustres » représentants. La fin de la comédie va même jusqu'à présenter le fait de figurer parmi eux comme un privilège que l'on se dispute². L'œuvre de Beys fait donc figure d'exception : les représentations contemporaines de l'insensé coupent au contraire la mélancolie, notamment lorsqu'elle a trait aux romans, de ses liens avec la soif de connaître.

La folie livresque : philautie et miroir de soi.

Dans la typologie des différentes formes de déraison qu'il établit pour l'âge classique, Michel Foucault évoque la « folie de vaine présomption », « innombrable folie, qui a autant de visages qu'il y a au monde de caractères, d'ambitions, de nécessaires illusions », et qui « est, au cœur de tout homme, le rapport imaginaire qu'il entretient avec soi³ ». Dans les œuvres comiques du premier XVII^e siècle, ce type de folie, très représenté, semble bel et bien avoir perdu ses liens privilégiés avec la curiosité. L'appétit de savoir n'est plus ce qui anime le fou ; la présomption seule le domine. Cette passion se retrouve également dans un autre type d'égarement mentionné par Foucault : « la folie par identification romanesque⁴ ». L'influence de *Don Quichotte* dans la littérature française entraîne une multiplication de cas de folie livresque : au théâtre, Pichou compose une tragi-comédie intitulée *Les Folies de Cardenio* (1630), tandis que Guérin de Bouscal fait représenter une trilogie comprenant *Dom Quixote de la Manche* (1639), *Dom Quichot de la Manche* (1640) et *Le Gouvernement de Sancho Pansa* (1642). Dans le genre romanesque, *Le Berger extravagant* de Sorel sert de relais à la diffusion de l'œuvre : *Le Dom Quixote Gascon*, publié dans *Les Jeux de l'Inconnu* (1630), recueil attribué à Adrien de Montluc, comte de Cramail, *Le Chevalier hypocondriaque* de Du Verdier (1632), *Le Gascon extravagant* de Claireville (1637), s'inspirent à sa suite de la matière quichottesque.

Dès le premier chapitre du *Quichotte*, la curiosité extrême que le personnage nourrit à l'égard des romans de chevalerie est présentée comme étroitement liée à la folie qui va s'emparer de son esprit :

Il faut donc savoir que le temps que notre susdit gentilhomme était oisif (qui était la plupart de l'année), il s'adonnait à lire des livres de chevalerie avec tant d'affection et de goût qu'il oublia quasi entièrement l'exercice de la chasse et même l'administration de ses biens, et passa si avant sa *curiosité et folie* en cela qu'il vendit plusieurs minots de terre de froment pour acheter des livres de chevalerie, et ainsi en porta à la maison autant qu'il en put trouver [...]⁵.

¹ L'asile accueille également des « fleuristes », des « coquilliers » et « medalistes », ainsi qu'une « troupe qui montre à siffler aux oiseaux » (Ch. Beys, *Les Illustres fous*, V, 2, p. 103). On pense ici aux *Caractères* de La Bruyère, dans lesquels la condamnation des collectionneurs curieux sera présentée sous un jour beaucoup plus radical : « La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a, et ce que les autres n'ont point. Ce n'est pas un attachement à ce qui est parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode. Ce n'est pas un amusement, mais une passion, et souvent si violente, qu'elle ne cède à l'amour et à l'ambition que par la petitesse de son objet » (J. de La Bruyère, *Les Caractères*, éd. E. Bury, Paris, Le Livre de Poche, 1995, « De la Mode », 2, p. 502).

² « Mais j'en entends aussi qui murmurent là bas / Non pas d'estre logez, mais de ne l'estre pas » (Ch. Beys, *Les Illustres fous*, V, 10, p. 125).

³ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard [Tel], 1972, p. 57-58.

⁴ *Ibidem*, p. 57.

⁵ M. de Cervantès, *Don Quichotte*, I, 1, p. 27-28. C'est nous qui soulignons.

L'original espagnol utilisait pour sa part les termes « curiosidad y desatino » – le second pouvant être traduit par *bêtise* ou *folie*. Doté à l'origine d'un tempérament dominé par la bile jaune¹, comme en témoignent sa sécheresse physiologique, sa force, ses fréquentes colères, son goût pour la société, de même que ses ardeurs amoureuses, Don Quichotte bascule dans la mélancolie à force d'oisiveté, de veilles, de mauvais repas, mais aussi et surtout de lectures excessives de romans de chevalerie, qui l'obligent de surcroît à déployer des efforts intellectuels prodigieux afin de tenter d'en comprendre le style alambiqué, plein d'antithèses oiseuses.

Or, chez les héritiers français du personnage, il n'est plus fait mention de cette passion curieuse. Contrairement à Don Quichotte, chez qui la naissance de la folie précédait l'élection d'un objet amoureux, Dulcinée du Toboso, chez Don Clarazel, héros du *Chevalier hypocondriaque*, ou encore chez Lysis, l'amour est premier dans l'engendrement de l'extravagance. C'est la frustration du désir éprouvé par les deux personnages – Don Clarazel se heurte aux refus et aux brimades de Sylviane, tandis que Lysis, par timidité, n'ose se déclarer à la servante Catherine – qui les conduit à s'enfermer dans leur chambre et à se réfugier dans la lecture des romans d'*Amadis*, pour le héros de Du Verdier, et des fictions pastorales et sentimentales, pour le héros de Sorel. L'intérêt qui les pousse vers ces lectures est donc secondaire : il s'agit, plus que d'une curiosité d'ordre intellectuel, d'un désir de retrouver dans les livres une description des effets de la passion amoureuse qu'ils éprouvent déjà eux-mêmes. Les romans jouent donc, en la renforçant, un rôle confortatif dans la maladie qui saisit les deux personnages.

Tandis que Don Quichotte se faisait chevalier errant « tant pour l'accroissement de son honneur que pour le service de la république² », Clarazel et Lysis quittent leur demeure avec pour seule visée d'imiter servilement les aventures des héros qu'ils vénèrent : le premier souhaite se retirer, comme Amadis, dans l'ermitage de la Roche Pauvre ; le second suit Catherine, sous le nom de Charite, qui s'en va elle-même servir sa maîtresse Angélique dans sa demeure de Saint-Cloud. À l'origine de ce projet, nulle ambition de connaître le monde, ni de découvrir les merveilles de la création. Chacun des deux personnages parcourt un espace géographique très réduit : Clarazel erre le long d'une ligne tracée par les villes de Lyon, Mâcon et Chalon-sur-Saône, tandis que Lysis est conduit par Anselme dans la Brie, qu'on lui fait prendre un temps pour le Forez. Au lieu d'apprendre à vivre à l'école du monde, les deux héros se contentent de plaquer un pseudo-savoir livresque sur la réalité, qui se résorbe dans le psittacisme stérile d'aventures stéréotypées.

De même, aucune curiosité ne pousse les personnages à consulter d'autres ouvrages que les romans qui constituent leurs lectures premières. Au début du deuxième livre du *Berger extravagant*, alors qu'Anselme a laissé Lysis seul chez lui avec des traités de philosophie et de morale, antiques et modernes, le héros les délaisse bien vite pour se réfugier dans ses rêveries amoureuses, qui puisent à volonté dans les souvenirs de ses lectures sentimentales :

Lysis fut quelque temps à feuilleter les livres qu'Anselme luy avoit baillez, mais enfin s'imaginant qu'il n'y avoit point de pensees qui vallussent les siennes, il ne se voulut plus laisser entretenir que par elles, & s'en alla promener dans le jardin parmy ses resveries. Aussi n'avoit-il rien treuvé que des livres qui ne luy plaisoient pas, comme Senecque, Plutarque, Du Vair, Montagne & Charon, qui ne parlent point en Roman. Il asseuroit que tout cela ne valoit rien, & qu'il n'y avoit que le seul Plutarque qu'il ayroit un peu, à cause qu'il disoit que

¹ J.-R. Fanlo, « L'ingéniosité mélancolique du *Quichotte* : une fécondité sans emploi », *La Poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, éd. Fr. Lecercle et S. Perrier, Champion, Paris, 2001, p. 280-281.

² M. de Cervantès, *Don Quichotte*, I, 1, p. 29.

Romulus avoit esté berger en sa jeunesse¹.

L'esprit fragile de Lysis est particulièrement sensible aux fausses impressions diffusées par les romans pastoraux et sentimentaux : en découle une fascination passive, qui tourne en monomanie obsessionnelle et mortifère, et qui aboutit à couper le personnage du monde qui l'entoure. C'est ce pouvoir néfaste d'un certain type de fiction que Sorel dénonce dans son œuvre. Fait révélateur, au moment de sa guérison, dans le quatorzième et dernier livre du *Berger*, Clarimond apprendra à Lysis à trier les bons livres des mauvais, afin de fonder sa bibliothèque sur des principes de sélection bénéfiques pour la santé de son esprit².

En analysant les rapports entre curiosité et roman à partir du *Traité de la concupiscence* de Bossuet, Michèle Rosellini constate que le prédicateur désigne l'attrait nocif que la fiction exerce sur l'âme du lecteur par le terme d'*intérêt*, plutôt que par celui de *curiosité*³. Cet intérêt n'est pas assimilable à l'*impia curiositas*. En multipliant la lecture de fictions fabuleuses, le fou n'a plus pour ambition d'accéder à un savoir interdit : il cherche avant tout à se contempler dans un miroir reflétant sa propre obsession, à nourrir la passion amoureuse qu'il cultive par la description de celles des personnages. Le lien entre la folie (notamment livresque) et la curiosité s'est défait, du moins si l'on considère l'insensé comme le sujet actif de celle-ci : l'élan curieux se reporte sur les personnes qui l'observent.

LE FOU COMME OBJET DE CURIOSITE : DU PLAISIR AU SPECTACULAIRE.

Le mouvement qui pousse Anselme à s'approcher de Lysis est désigné dès leur première rencontre comme un élan de curiosité :

Tandis qu'il songeoit s'il se découvriroit ou s'il attendroit que sa curiosité fust contentee par d'autres evenemens, le Berger se mit en plus de postures differentes qu'un Peintre n'en fait prendre à ses valets quand il veut représenter en un tableau quelque grande histoire⁴.

L'insensé constitue une source de divertissements extraordinaires et sans cesse renouvelés : à ce titre, il satisfait le goût du spectaculaire que nourrissent les hommes raisonnables, qui viennent lui rendre visite au sein des asiles, ou bien le recueillent chez eux, comme le fera Anselme avec le berger.

Voir les fous : les visites d'asile.

La fin du XVI^e siècle et les premières décennies du XVII^e siècle sont marquées par l'essor, dans l'ensemble de la littérature européenne, des « pièces d'asile » – pièces qui situent leur intrigue au sein d'un hôpital de fous⁵. Le théâtre anglais se montre particulièrement fertile en ce type d'œuvres, qui prennent pour cadre, le plus souvent en lui donnant un autre nom, l'asile de Bethlehem, ou Bedlam, fondé en 1247 dans les faubourgs du nord-est de Londres

¹ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, I, 2, p. 135-136.

² « Ainsi il luy fit connoistre clairement les erreurs qu'il commettoit en toute sorte de sciences, lors qu'il prenoit les Poètes à garand de tout ce qu'il disoit. Pour l'instruire encore davantage, il luy permit d'entrer dans son estude, & d'y prendre quelques bons livres » (*ibidem*, III, 14, p. 236-237). Sorel a lui-même composé des ouvrages ayant pour visée d'aider à effectuer cette sélection : *La Bibliothèque française* (1664) et *De la connaissance des bons livres* (1671).

³ M. Rosellini, « Curiosité et théorie du roman dans le dernier tiers du XVII^e siècle : entre éthique et esthétique », *Curiosité et libido sciendi*, t. I, p. 144.

⁴ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, I, 1, p. 5.

⁵ J. Fuzier, « L'Hôpital des Fous : variations européennes sur un thème socio-littéraire de la fin de la Renaissance », *Mélanges J.-L. Fleckniakoska*, Université P. Valéry, Montpellier, 1980, t. I, p. 157-184.

et définitivement spécialisé comme asile d'insensés au milieu du XVI^e siècle¹. Parmi les sources littéraires de cette vogue, *L'Hospitale de' pazzi incurabili*, traité du chanoine italien Tommaso Garzoni (1586), joue un rôle essentiel : même s'il ne s'agit pas d'une pièce de théâtre, l'œuvre invite son lecteur, apostrophé comme « spectateur » dans le « Prologue »², à passer devant chacune des cellules d'un asile fictif. Protégé par les barreaux des cages, le visiteur assiste à une succession de petites saynètes comiques dont les fous sont les acteurs. Contrairement à *L'Hospital des fous* et aux *Illustres fous* de Beys, la frontière entre les hommes raisonnables et les pensionnaires de l'hôpital demeure toujours soigneusement tracée : ceux-ci, loin de nous renvoyer notre reflet inversé, sont présentés comme des objets de curiosité tantôt ridicules, tantôt pitoyables, généralement blâmables, que le visiteur observe depuis l'extérieur, sans risque de contagion.

Dans la littérature française, les œuvres qui prennent pour décor, ne serait-ce que dans un bref passage seulement, un hôpital de fous, sont moins nombreuses que dans les littératures anglaise et espagnole. À ce titre, les deux versions de la pièce de Beys que nous avons mentionnées ne semblent pas s'inscrire dans une véritable tradition des « pièces d'asile »³. La fin du XVII^e siècle et le début du siècle suivant seront beaucoup plus féconds en ce type d'œuvres, et notamment en courtes comédies, appartenant souvent au répertoire du théâtre italien et au théâtre forain, qui mêlent théâtre déclamé et chanté, musique et danse, et dont l'intrigue se déroule à l'intérieur des Petites-Maisons, sans que ce décor soit adopté à de quelconques fins réalistes⁴. Ces spécificités européennes montrent à quel point il est délicat de mettre systématiquement en lien le développement des asiles sur les différents territoires nationaux et les représentations artistiques de ces institutions⁵.

Dans les œuvres que nous étudions, quelles sont les motivations qui conduisent les visiteurs à pénétrer dans les hôpitaux d'insensés ? Au début des *Illustres fous*, alors que Dom Alfrede, désespéré d'avoir été séparé de sa maîtresse par une troupe de bandits, retrouve par hasard son ami Dom Gomez à Valence, celui-ci l'enjoint à l'accompagner dans l'asile pour le « divertir » de sa peine et lui faire oublier ses souffrances :

¹ Voir entre autres *The Spanish Tragedy* de Kyd, *Northward Ho !* de Webster et Dekker, *The Duchess of Malfi* de Webster, *The Pilgrim* de Fletcher, *The Changeling* de Middleton et Rowley, etc. Pour ce qui concerne la littérature espagnole, on peut également citer *El Hospital des los locos* de Valdivieso, *Los Locos de Valencia* et *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega.

² T. Garzoni, *L'Hospitale de' pazzi incurabili / L'Hospital des fols incurables*, trad. Fr. de Clarier, éd. A. C. Fiorato, Paris, Champion, 2001, « Prologo dell'auttore a spettatori / Préface au lecteur », p. 72-81.

³ Voir G. Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 1996.

⁴ *Les Fous divertissants* de R. Poisson (1681), *L'Hôpital des fous ou le deuil d'Arlequin* de D. Biancolleli (1667), *Le Divertissement comique* (1727) et *Les Petites Maisons* (1732) de D. Carolet, *Arlequin juge et concierge des Petites Maisons*, comédie anonyme de 1731, *Arlequin aux Petites Maisons* de Francis (1800), etc.

⁵ La question des visites d'asile nous amène inmanquablement à faire référence à la célèbre thèse foucauldienne du Grand Renfermement, exposée dans *L'Histoire de la folie à l'âge classique*. Depuis déjà plusieurs décennies, de nombreux ouvrages ont nuancé l'idée selon laquelle un vaste processus de réclusion des fous se serait produit, à l'échelle européenne, à partir de l'âge classique : nous pensons notamment aux travaux de Cl. Quérel (*Histoire de la folie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009), de C. Jones et R. Porter (*Reassessing Foucault : Power, Medicine and the Body*, London-New York, Routledge, 1994) et K. S. Jackson (*Separate Theaters, Bethlem ['Bedlam'] Hospital and the Shakespearean Stage*, Newark, University of Delaware Press, 2005). Dans les œuvres que nous étudions, la réalité de l'enfermement des fous est bel et bien présente. Adrian, le tuteur de Lysis, menace par exemple celui-ci de le mettre en prison à Saint-Martin-des-Champs, lieu de réclusion des fils prodiges dilapidateurs de biens, pour qu'il y soit fouetté, ou bien de le faire enfermer dans la maladrerie Saint-Germain, connue sous le nom de Petites-Maisons (Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, I, 1, p. 126-127). Toutefois, Anselme, qui défend quant à lui un traitement moral de la folie, fait de divertissements, de promenades, de changement d'environnement, condamne ce traitement physique brutal et parvient à convaincre Adrian de lui confier la garde du malade. Le fou apparaît ici davantage comme un objet de passe-temps que comme un criminel à reclure.

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 enfermez¹.

Si nous ne saurons jamais qui a prié Dom Gomez de rendre visite à un fou en particulier, ni pour quelles raisons, c'est le motif du passe-temps plaisant qui est ici avancé : les deux personnages, face aux pensionnaires de l'asile, seront effectivement ravis par le spectacle qui s'offrira à eux. Dans cette réplique, l'idée de compassion contenue dans le terme « misérables », qui, comme le syntagme « mauvais destin », sous-entend que les fous ne sont pas responsables du malheur qui s'est abattu sur eux, s'efface donc rapidement derrière la mention d'un divertissement de haute qualité. Même si les personnages éprouveront par la suite une pitié certaine à l'égard des pensionnaires de l'asile, ce n'est pas par charité qu'ils s'attarderont à observer leur défilé².

Les pensionnaires de l'asile de Valence – le Philosophe, l'Alchimiste, le Musicien, l'Astrologue, le Plaideur, le Joueur, etc. – appartiennent, comme on le voit, à une longue tradition littéraire comique. Loin d'être des monstres inhumains, anormaux et suscitant l'effroi par leur caractère contre-nature, ce sont bien souvent des artistes qui émerveillent par leur talent : Dom Alfrede et Dom Gomez, entendant la voix du Musicien qui se met à chanter, sont captivés par ce spectacle, qui révèle à quel point le fou connaît *Les Métamorphoses* d'Ovide³. L'élan qui pousse le visiteur à pénétrer dans l'asile se rapproche donc fortement de celui qui motive le spectateur de théâtre : loin de terrifier, le fou offre le spectacle d'un comédien qui aurait oublié les limites de son rôle. Il suscite l'admiration pour son talent et provoque le rire par son manque de lucidité. Les courtes pièces de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle mettant en scène les Petites-Maisons accentueront cette assimilation de l'asile à un théâtre, où des fous-artistes donnent des vaudevilles. Dans *Les Fous divertissants*, comédie de Raymond Poisson (1681), on croise ainsi un Vieux Poète, un Jeune Poète et trois Musiciens fous, ainsi qu'un Machiniste capable de créer des décors grandioses : les trois actes se concluent par des intermèdes musicaux, animés par les danses des insensés. La « curiosité », qui conduisait Anselme à s'approcher de Lysis, ne renvoie donc pas à un appétit intellectuel, visant l'acquisition de nouveaux savoirs : il s'agit dans ce cas d'une soif de se divertir à la vue d'un spectacle plaisant.

Le goût du spectaculaire.

François Lecercle, dans un article portant sur la vogue des scènes d'hallucinations dans le théâtre européen du XVI^e au XVIII^e siècle⁴, a montré comment ces passages offrent aux comédiens des morceaux de bravoure qui leur permettent de s'illustrer et qui constituent des scènes attendues de la part du public, que ce soit dans le théâtre tragique ou comique. L'égarément qui s'empare du personnage – frappé par le remords, par un deuil (effectif ou

¹ Ch. Beys, *Les Illustres fous*, I, 1, p. 6-7. « Trouve-t-on pas icy dequoy se divertir ? » demande également Dom Pedro à la scène 5 de l'acte II (p. 47).

² « Tout insensé qu'il est, il merite qu'on l'ayme », affirme Dom Gomez à propos du Musicien (*ibidem*, I, 4, p. 18).

³ « Il chante, ô Dieux voila des accords bien charmans » (*ibidem*, I, 3, p. 17).

⁴ Fr. Lecercle, « 'Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez'. La fortune de la scène d'hallucination au théâtre (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Visible/Invisible au théâtre*, éd. Fr. Lecercle, *Textuel*, 36, 1999, p. 207-235.

supposé), par la frustration amoureuse, etc. – le conduit à succomber à des fausses imaginations qui se traduisent sous la forme de visions, généralement infernales.

Au cours de ces scènes, est mise en valeur la curiosité qui anime les observateurs internes du fou, présents avec lui sur la scène – à l'exception des cas de folie tragique, où le délire qui s'empare de l'insensé peut constituer un danger mortel pour qui s'attarderait trop près de lui. Dans *Mélite*, première comédie de Corneille, Éraste sombre dans la folie car il croit avoir provoqué, par jalousie, la mort de Mélite et de Tircis. Se croyant descendu aux enfers, il décrit le paysage qu'il croit voir et prend les personnages qui s'adressent à lui pour des divinités liées à ce lieu. La Nourrice de Mélite exprime alors le désir de « voir » le spectacle de son flot verbal délirant, ce qui est la définition même de l'hypotypose :

LA NOURRICE

Et moi, quand je devrais passer pour Proserpine,
Je veux voir à quel point sa fureur le domine.

CLITON

Adieu, saoule à ton dam ton curieux désir.

LA NOURRICE

Quoi qu'il puisse arriver j'en aurai le plaisir¹.

Le trouble qui s'est emparé d'Éraste n'est pas envisagé comme un événement funeste, mais bien au contraire comme une source de divertissement : le personnage sortira par ailleurs indemne de son égarement en apprenant que les deux amants ne sont pas morts. Par sa curiosité amusée, la Nourrice se pose donc comme le relais des spectateurs réels de la pièce. De même, le récit du *Chevalier hypocondriaque* s'ouvre et se ferme sur l'évocation, par le narrateur, de la curiosité que l'on peut éprouver pour le héros. Le début du premier chapitre met ainsi davantage l'accent sur le *delectare* que sur le *docere* :

VOICY des exploits guerriers tout nouveaux, des aventures toutes crottesques & des rencontres merveilleuses : Belles ames qui voulez sçavoir toutes choses vous en devez cognoistre l'auteur, il faut que vous voyez ce chevalier Hypocondriaque qui a fait tant de belles choses & que vous ayez la curiosité de sçavoir ses extravagances ; J'ose dire qu'elles chasseront vos soucis, qu'elles vous donneront des sujets de rire souvent, & qu'elles vous raviront au delà du plaisir commun².

Cette curiosité prend fin avec le retour à la raison de celui-ci, après sa guérison, lorsque tous deux reprennent le chemin des îles Baléares :

N'ayans pas eu la curiosité de sçavoir desquels discours ils s'entretindrent pendant ce voyage je n'ay pas aussi resolu de les dire. Belles ames il vous suffira de sçavoir qu'ils furent espousés avec beaucoup de magnificences quatre jours apres qu'ils furent arrivez. Laissons les parmy leurs plaisirs & cherchons les nostres³.

Comme le rideau de scène retombe à la fin d'une pièce de théâtre, le narrateur clôt l'ouvrage une fois le spectacle achevé. C'est ce même élan vers le plaisir du jeu théâtral qui

¹ P. Corneille, *Mélite*, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1980, V, 1, v. 1611-1614, p. 74. Voir le témoignage livré par Corneille, dans l'« Examen » de la pièce : « La folie d'Éraste n'est pas de meilleure trempe. Je la condamrais dès lors en mon âme ; mais comme c'était un ornement de Théâtre qui ne manquait jamais de plaire, et se faisait souvent admirer, j'affectai volontiers ces grands égarements [...] » (*ibidem*, « Examen », p. 6).

² G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, chap. I, p. 1-2.

³ *Ibidem*, chap. XXX, p. 708-709.

pousse Anselme à recueillir Lysis auprès de lui, à la fin du premier livre du *Berger*. Même si, pour convaincre Adrian de lui confier la garde de son pupille, le jeune seigneur met en avant son désir de favoriser sa guérison, il souhaite en réalité profiter autant que possible du divertissement offert par le personnage. S'il promet de ramener Lysis à la raison au moyen d'un traitement conforme aux prescriptions des ouvrages médicaux consultés à cette époque sur la mélancolie – comprenant des divertissements visant à détourner le malade de ses obsessions, la pratique d'une alternance de phases où l'on abonde dans le sens du malade, afin de ne pas l'échauffer par la contradiction, et de phases où l'on s'oppose à lui, le retour à un régime de vie plus sain, à base de nourriture, d'air frais et de repos, etc. –, c'est avant tout pour favoriser son propre plaisir qu'il accueille le faux berger dans sa demeure et invite ses amis, à Paris, puis dans la Brie, à le rejoindre. Action charitable, intérêt médical, désir intellectuel de connaître et d'explorer la nature humaine passent donc au second plan. Pour ce faire, Anselme, Hircan et les autres seigneurs de la région, à force de renforcer les fausses illusions de Lysis, courront même le risque de rendre sa folie à jamais incurable :

Toutefois Anselme emporté par les fougues de la jeunesse, qui n'aime qu'à passer son temps joyeusement, n'avait pas envie de s'employer si tost à luy oster ses fantaisies, & accusoit en soy mesme Adrian d'une grande injustice, de vouloir priver le monde du plus excellent fou qui fut jamais, croyant que s'il l'eust remis en son bon sens, l'on eust esté bien fondé à le faire adjourner pour luy rendre sa folie. Il s'en vouloit donner du plaisir tandis qu'il seroit aux champs, estant assez riche pour faire la despence de sa nourriture, & comme nostre contentement n'est jamais parfait si nos amis ne sçavent que nous le recevons & n'y participent, il s'estoit resolu de faire voir à tous les siens ce gentil personnage, quand il le trouveroit à propos [...]¹.

Les séjours effectués par le « chevalier hypocondriaque » chez différents seigneurs de la Bourgogne et de la région lyonnaise auront le même effet sur son esprit : l'intérêt du malade s'efface derrière le plaisir éprouvé par son entourage. Quittant leur statut d'observateurs, les seigneurs et dames qui entourent les fous entrent dans leur délire et déguisent à leur tour leur identité, à tel point qu'ils courent eux aussi le risque de ne plus percevoir la limite qui sépare la réalité de la fiction. Pour ces personnages raisonnables, il ne s'agit pas davantage de s'émerveiller devant un type d'égarement inouï et inédit. Ceux qui rencontrent Don Clarazel diagnostiquent immédiatement la nature de son mal et l'inscrivent sans difficulté dans la catégorie des « lecteurs extravagants ». C'est notamment le cas au chapitre III, lorsque le chevalier, entré en conflit avec les soldats qui gardent les portes de Lyon, déclenche l'intervention d'un caporal, « lequel cognoissant en ce peu de mots le mal duquel il estoit frappé eust bien désiré quelques heures de passe-temps [...]² ». L'identifiant aussitôt comme un avatar de Don Quichotte, il l'invite à entrer chez lui, en prétendant accueillir fréquemment des chevaliers errants.

Cette soif de divertissement théâtral, désignée par le terme de *curiosité* dans les œuvres que nous avons citées, en est-elle vraiment une ? Ne s'agit-il pas plutôt d'un intérêt égoïste, d'une passion vaine, non charitable, voire impie, qui pourrait être assimilée à un élan voyeuriste ? Cet intérêt doit être distingué de toute forme de « bonne curiosité », renvoyant quant à elle à un désir intellectuel de connaître.

¹ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, I, 1, p. 129-130.

² G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, chap. III, p. 48.

DESIR DE CONNAISSANCE DE L'AUTRE OU *IMPLA CURIOSITAS* ?

Un passe-temps dépourvu de toute visée charitable ?

Le Gouvernement de Sancho Pansa de Guérin de Bouscal s'ouvre sur un dialogue entre le duc et la duchesse qui ont accueilli, comme dans la seconde partie de l'œuvre de Cervantès, Don Quichotte et Sancho Pansa à leur cour. La duchesse reproche à son époux de vouloir se divertir aux dépens des deux fous, en les ridiculisant, à l'encontre des lois de la charité :

Je confesse pourtant qu'en cette occasion
La pitié l'emportoit sur mon affection,
Et que je desirois que Don Quichot et Sanche
Fussent par leurs amis ramenez à la Manche,
Ou qu'on les destrompast tandis qu'ils sont chez nous
Du ridicule espoir qui les a rendus fous¹.

Mais le duc l'exhorte à ne pas les priver d'une existence agréable, d'autant plus que le retour à la raison des deux personnages leur enlèverait à eux aussi le bonheur de se croire couverts de gloire (pour Don Quichotte) et de richesses (pour Sancho) :

Non, non, il vaut bien mieux fomenteur leurs caprices,
Ainsi nous accroistrans leurs biens et nos delices,
Ainsi nous apprendrons à reverer la main
Qui nous a partagez d'un jugement bien sain².

La volonté divine, qui a séparé l'humanité en deux ensembles, les hommes sains et les hommes déraisonnables, doit être respectée. Toutefois, la suite de la pièce donnera tort au duc, dans la mesure où Sancho préférera renoncer à son poste de gouverneur et redevenir un humble et pauvre laboureur, plutôt que de conserver son prestigieux titre et de continuer à être la cible de mauvais traitements. La bonne curiosité de l'observateur du fou, fondée sur le souhait de connaître sa maladie et de la soigner, doit donc être distinguée de ce pur intérêt pour son propre plaisir, signe d'une conscience tout entière dominée par l'amour de soi.

À ce titre, le narrateur du *Chevalier hypocondriaque* souligne à plusieurs reprises que le divertissement procuré par la présence de Don Clarazel détourne les seigneurs qui l'ont recueilli de leurs devoirs religieux. Lorsque le comte d'Oran, qui se fait passer pour le chevalier à la Rose Verte, promet au héros de le faire armer chevalier, il le conduit, avec toute l'assemblée des spectateurs, à la messe, afin que cet office lui tienne lieu de veillée d'armes :

Imaginez vous un peu je vous prie si le conte & tous ceux qui l'accompagnoient estoient alors poussés d'un esprit de devotion ? Certes je pense bien que non, car ils prenoient si grand plaisir à regarder les grimaces de ce malheureux, lequel estant à genoux à deux pas du prestre demandoit d'une voix assez haute pour estre entendu que dieu lui fist la grace d'estre aussi bon chevalier qu'Amadis de Gaule ou que le chevalier de l'ardente espee, qu'ils ne pouvoient porter leurs pensees au ciel. Ainsi l'on ne fist que rire pendant que le saint sacrifice dura [...]³.

¹ D. Guérin de Bouscal, *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, éd. C.E.J. Caldicott, Genève, Droz [Textes littéraires français], 1981, v. 21-26, p. 62.

² *Ibidem*, v. 59-62, p. 64.

³ G. S. Du Verdier, *Le Chevalier hypocondriaque*, chap. VII, p. 122.

En entrant dans le jeu du fou, en feignant l'égaré d'esprit pour prolonger la comédie, les personnages raisonnables se différencient des spectateurs de théâtre dans la mesure où ils se privent des effets bénéfiques de la *catharsis* : leur implication dans le spectacle exclut la distance nécessaire à la purgation des passions. Au lieu de se prévenir contre les dangers de la folie, ils courent sérieusement le risque de passer à leur tour pour insensés. C'est ainsi que, dans le dernier livre du *Berger*, Clarimond, qui a montré de la répugnance, tout au long de l'œuvre, face aux seigneurs qui se plaisaient à entretenir le héros dans son délire, marque le signal que la comédie doit cesser, en rappelant ses compagnons à leur devoir de charité chrétienne :

Mes chers amis, leur dit-il, nous avons assez pris notre passe-temps de Lysis. Ses folies nous seroient desormais plustost importunes qu'agreables, si nous luy permettions de les continuer ; outre cela, il y a de la conscience à entretenir tousjours un homme dedans ses extravagances qui repugnent à la vraie raison¹.

À Méliante qui ne voit pas pourquoi leur divertissement devrait prendre fin, étant donné que l'extravagance de Lysis ne fait de mal à personne, Clarimond oppose le risque d'engager à tout jamais Lysis sur la voie de la folie et assure que le processus de sa guérison apportera également du plaisir à l'assemblée. En définitive, le narrateur précise que les seigneurs auraient eu le cœur bien « barbare » de refuser cette bonne action envers celui qui les a tant divertis :

Ils creurent que ce seroit une tres-bonne œuvre de rendre le bon sens à leur berger, & l'espoir qu'ils eurent d'en venir à bout ne fut pas petit, lors qu'ils se représenterent que Lysis avoit l'esprit beau naturellement, & qu'il ne se pouvoit empescher de le faire voir dans sa plus grande extravagance².

Clarimond prend donc en charge la cure de Lysis, qui s'étendra tout au long du dernier livre. Pourtant, le genre de l'histoire comique se révèle bien loin de blâmer l'intégralité des liens rapprochant la curiosité de la folie : si l'élan qui pousse les seigneurs vers l'extravagant dissimule le souci de leur propre plaisir, il existe une autre forme de curiosité, critique et prudente, dont les enjeux, du point de vue théologique, apparaissent bien plus dangereux.

Curiosité crédule vs curiosité critique.

Dans son *Dictionnaire*, Furetière appelle *sciences curieuses* :

[...] celles qui sont connües de peu de personnes, qui ont des secrets particuliers, comme la Chymie, une partie de l'Optique, qui fait voir des choses extraordinaires avec des miroirs & des lunettes ; & plusieurs vaines sciences où l'on pense voir l'advenir, comme l'Astrologie Judiciaire, la Chiromance, la Geomance, & même on y joint la Cabale, la Magie, &c.³

Le lexicographe reprend ici une acception chrétienne du terme *curiositas*, renvoyant à la pratique des sciences occultes. Dans les œuvres théâtrales et romanesques de notre corpus, apparaît fréquemment, comme le montraient déjà *Les Illustres fous*, la figure de l'alchimiste, représentant d'une discipline inclassable, tantôt considérée comme une science, un art, une

¹ Ch. Sorel, *Le Berger extravagant*, III, 14, p. 163.

² *Ibidem*, p. 165-166.

³ A. Furetière, *Dictionnaire universel*, La Haye & Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, art. « Curieux ».

pratique magique, voire une branche de la métaphysique¹. On lui prête généralement deux visages, qui peuvent être associés ou bien opposés : chez Beys, l'Alchimiste est devenu insensé du fait de sa volonté démesurée d'égaliser, voire de surpasser, la puissance de Dieu ; au contraire, dans l'histoire comique, et notamment chez Sorel, cette figure apparaît comme celle d'un pur imposteur, d'un charlatan qui fait semblant d'exercer son art et construit son atelier comme un décor de théâtre. Sa seule visée est d'extorquer de l'argent à ses victimes, en leur obscurcissant l'esprit à force d'histoires de Phénix, d'immortalité, de santé et de jeunesse éternelles. Le livre IV de *Polyandre* est ainsi presque exclusivement consacré au récit à la fois comique et effrayant des agissements d'un duo d'alchimistes, nommés Artéphius et Héliodore, alors que ce dernier, sous le nouveau patronyme de Théophraste, vient de se réinstaller à Paris².

Face à de tels charlatans, l'histoire comique met en avant deux formes de curiosité : l'une, mauvaise, là encore fondée sur l'amour de soi, pousse celui qu'elle possède à rechercher la beauté et la vie éternelles, et traduit en cela une grande crédulité. C'est cette passion qui anime le bas peuple, toujours prompt à se rassembler autour d'un charlatan qui harangue la foule du haut de ses tréteaux³. Artéphius et Héliodore parcourent ainsi la France en puisant leurs subsides dans les superstitions populaires : ils ne quittent un lieu qu'après avoir « tiré la mouëlle de la bourse de tous les credules & curieux⁴ » qui le peuplent. S'oppose à cette curiosité-crédule une bonne curiosité, une curiosité-critique, toujours guidée par le bon jugement : cette disposition d'esprit, qui ne se laisse jamais aveuglée par la passion, est précisément celle de Mélinte, le narrateur de l'histoire d'Artéphius et d'Héliodore-Théophraste. Plusieurs années auparavant, alors que les deux alchimistes s'étaient installés dans l'un des faubourgs de la capitale, Mélinte a eu l'occasion de leur rendre visite, en compagnie de son père. Le personnage insiste sur la curiosité⁵ qui les pousse tous deux à s'entretenir avec Héliodore et à pénétrer dans son logis : il s'agit d'un désir fondé en raison de connaître leurs supercheries, de s'en divertir, mais aussi de voir jusqu'à quel point leurs abus peuvent aller. Mélinte et son père gardent toujours leurs distances, refusent absolument de convier les deux alchimistes chez eux et ne leur accordent pas la moindre pistole. Ces charlatans sont des fous, mais dont la folie n'est pas seulement comique : contrairement au délire de Clarazel et de Lysis, elle représente un véritable danger pour celui qui souhaite s'en approcher de trop près, sans garder le recul critique nécessaire.

Si Mélinte et son père parviennent à ne pas tomber dans le piège que leur tend Héliodore-Théophraste, la curiosité qui les anime appartient toutefois à une forme de

¹ Voir Fr. Greiner, *Les Métamorphoses d'Hermès. Tradition alchimique et esthétique littéraire dans la France de l'âge baroque (1583-1646)*, Paris, Champion, 2000.

² Ch. Sorel, *Polyandre*, éd. P. Dandrey et C. Toublet, Paris, Klincksieck, 2010, p. 208-259.

³ Dans *L'Histoire comique de Francion*, le héros, s'arrêtant par hasard dans un village près de Lyon, est pris pour un charlatan riche en drogues de toute sorte : « Proferant ces paroles d'une voix serieuse et grave, le Paysan crût qu'il disoit la verité, et mettant en oubly toutes ses affaires voulut avoir l'honneur de dire a tous ceux du village la nouvelle qu'il sçavoit du Charlatan qui faisoit toutes choses. Chacun eut la curiosité de le voir, et la Messe ne fut pas si tost achevée qu'il fut entouré de personnes a toutes âges » (Ch. Sorel, *Histoire comique de Francion, Romanciers du XVII^e siècle*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1958, L. X, p. 396).

⁴ Ch. Sorel, *Polyandre*, p. 213. À Paris, Héliodore-Théophraste abusera également de la crédulité d'un « melancholique curieux » nommé Philomire, en lui faisant espérer de la cendre du Phénix (p. 251).

⁵ « [...] j'eusse bien voulu les connoistre par curiosité » (*ibidem*, p. 219) ; « Il n'y avoit pas tant de peril à aller chez eux, & quelque chose qui en peust arriver, la curiosité nous y portoit pour voir quel serait l'effet de leurs grandes promesses » (p. 231) ; « Nous repassames par la rue des Alchymistes, non pas que ce fust nostre droit chemin, mais par curiosité de voir si le bruit n'y estoit point apaisé » (p. 237).

passion blâmée par les instances religieuses. Plus encore que l'attrait pour la magie et la sorcellerie, le fait de s'approcher des mystères de la foi peut passer pour un mouvement d'émancipation blâmable face au pouvoir divin : à ce titre, la folie ressurgit bel et bien, mais comme masque prudent et protecteur de la curiosité¹.

Folie feinte et impia curiositas.

Dans *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps*, en mentionnant l'ouvrage du P. Garasse, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels* (1623), pamphlet composé contre Théophile de Viau et les poètes de l'entourage de celui-ci, Hélène Merlin-Kajman montre comment la figure curieuse du libertin représente, du point de vue des dévots de la première moitié du siècle, un danger plus grand encore que celui des sorciers² : après les révolutions copernicienne et galiléenne, qui contribuent à lever une partie du mystère des *arcana naturae*, la fascination que les hommes entretiennent face à l'invisible change radicalement. Contrairement aux sorciers, qui prennent le parti du Diable sans renier l'existence de Dieu, les libertins relativisent en elle-même l'existence des secrets transcendants. C'est cette forme de curiosité critique et libertine qu'incarne le héros du *Gascon extravagant* de Claireville (1637), histoire comique qui aborde précisément la question de la possession démoniaque.

Au début du récit, le narrateur – un gentilhomme dont l'identité n'est pas précisée – rencontre successivement une jeune femme saisie de convulsions, un personnage fantasque qui mêle rodomontades et gasconnades, et un religieux subitement pris d'intérêt pour la possédée, qu'il entreprend d'exorciser. L'œuvre, attribuée à un auteur dont le père était pasteur à Loudun, suit de quelques années seulement l'affaire des possessions ayant abouti à l'exécution du sorcier Urbain Grandier. Ce narrateur anonyme garde tout au long de l'œuvre une distance prudente quant à ces trois personnages, se gardant bien de taxer la jeune femme de mensonge, mais se réservant tout autant sur le jugement qu'il s'agit de porter sur la santé psychique du Gascon :

J'advoue, certes, que je n'avois jamais esté surpris de la sorte, et ces deux objez rencontrez en divers lieux, me mirent dans une péne qui n'étoit pas petite : je conférois ensemble ces deux personnes, et leurs actions, et tâchois de découvrir quelque milieu pour appuyer mon jugement avec plus de raison : mais en vain, et quelque industrie dont je me pusse servir pour apprendre la verité de ces prodiges, je ne sceu jamais satisfaire à ma curiosité ; et les différentes extravagances que je voyois, ne tombèrent en aucune façon dessous mes sens³.

Malgré les reproches que lui adresse le religieux, le narrateur conserve la compagnie du Gascon pour son passe-temps⁴. En définitive, le récit se refermera abruptement sur une prudente convergence des positions : après avoir vu la jeune femme marcher au plafond, le narrateur et le Gascon se rangent tous deux à la thèse surnaturelle d'une possession démoniaque, pour la plus grande satisfaction du père.

¹ Francion, qui a appris à composer des « drogues dans des livres qu'il avoit leus par curiosité », passe pour un magicien ou encore un sorcier auprès des paysans superstitieux (Ch. Sorel, *Histoire comique de Francion*, L. XI, p. 404).

² H. Merlin-Kajman, *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000, p. 239-248.

³ O. de Claireville, *Le Gascon extravagant*, éd. F. Robello, Albano Terme, Piovan Editore, 1984, p. 58-59.

⁴ « J'advoue que ma curiosité fut bien plus grande apres l'avoir ouy discourir de la sorte : car quoy qu'il parlât en fort bon Gascon je ne laissois pas pourtant de l'entendre avec des raisons, qui me sembloient plus pertinentes, que ses premieres paroles ne m'avoient paru extravagantes » (*ibidem*, p. 63).

Toutefois, le personnage du Gascon, dont l'extravagance est désignée, dès la « Preface par un des amis de l'auteur », comme un masque dissimulant une sagesse authentique, apparaît comme la figure même du libertin curieux : les liens entre trouble d'esprit et curiosité se renouent donc dans le cadre de la folie feinte. Laissant délibérément planer le doute sur la santé de son esprit, le Gascon approche les mystères de la possession et de la présence du Diable au travers d'une démarche critique continuellement guidée par la suspicion et le désir de nouveauté. Le personnage du religieux entend précisément empêcher sa curiosité de percer le (faux) mystère du mal dont souffre la jeune femme, signe que son cas cache très certainement une mystification, telle la possédée mise en scène dans *La Première journée* de Théophile de Viau. Ainsi, lorsque celle qui a pour nom Segna raconte son séjour aux enfers, le Gascon souhaite apprendre d'elle les noms de ceux qui seront damnés. Mais le religieux intervient immédiatement pour le priver de ce savoir :

[...] <il> empescha que le cavalier n'eust le contentement que sa curiosité desiroit, depuis elle ne fit rien que des bouffonneries, et mille singeries, et les comtes qu'elle faisoit à plaisir, estoient capables d'endormir les mulots¹.

Masque prudent, la folie, associée à l'ethnotype comique du Gascon, permet au personnage de remettre en question la parole dogmatique du religieux, ainsi que les thèses possessionnistes, tout en gardant la possibilité de se retrancher subitement dans le délire verbal lorsque le danger devient trop grand. Ce n'est donc pas par curiosité excessive que le héros de Claireville en vient à passer pour fou : c'est précisément pour voiler une appréhension critique du monde qui ne peut avancer à visage découvert, surtout dans le climat de tensions entre les dévots et les libertins qui suit la grande affaire de Loudun, que le curieux adopte le comportement apparent de l'insensé.

Le XVII^e siècle, comme les époques antérieures, nourrit une conception ambivalente de la curiosité, tantôt présentée comme un désir louable de connaître le monde, tantôt blâmée comme une volonté sacrilège de s'attaquer aux mystères de la création divine. Les représentations théâtrales et romanesques du fou révèlent à quel point les liens qui unissent les deux figures du curieux et de l'insensé peuvent également se renverser aisément. En tant qu'objet de divertissement et de plaisir, le fou permet d'interroger le rapport que les hommes raisonnables entretiennent avec la notion de spectaculaire ; il remet en cause un certain type de jeu avec l'illusion, qui, au lieu de conduire vers une purgation bénéfique des passions, risque de dégénérer en passe-temps vain et pernicieux pour l'esprit. En regard, l'histoire comique définit une forme de curiosité critique et libertine, qui se caractérise par une appréhension distanciée du monde. Mais, lorsque cette curiosité touche au domaine des mystères sacrés, le curieux retrouve le chemin de la folie, non plus cette fois comme punition, mais au contraire comme protection.

¹ *Ibidem*, p. 151.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres étudiées

- BEYS, Ch., *L'Hospital des fous*, Paris, Toussaint Quinet, 1636.
- BEYS, Ch., *Les Illustres fous*, Paris, Olivier de Varennes, 1653.
- CERVANTES, M. (de), *Don Quichotte de la Manche*, trad. C. Oudin et Fr. Rosset, éd. J. Cassou, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1940.
- CLAIREVILLE, O. (de), *Le Gascon extravagant*, éd. F. Robello, Albano Terme, Piovan Editore, 1984.
- DU VERDIER, G. S., *Le Chevalier hypocondriaque*, Paris, Pierre Billaine, 1632.
- GARZONI, T., *L'Hospitale de' pazzi incurabili / L'Hospital des fols incurables*, trad. Fr. de Clarier, éd. A. C. Fiorato, Paris, Champion, 2001.
- GUERIN DE BOUSCAL, D., *Le Gouvernement de Sanche Pansa*, éd. C.E.J. Caldicott, Genève, Droz [Textes littéraires français], 1981.
- SOREL, Ch., *Le Berger extravagant. Où parmi des fantaisies amoureuses on void les impertinences des Romans et de la Poesie*, suivi de *Remarques sur les XIII Livres du Berger Extravagant*, Paris, Toussaint du Bray, 1627-1628.
- SOREL, Ch., *Polyandre, histoire comique*, éd. P. Dandrey et C. Toublet, Paris, Klincksieck, 2010.

Études critiques

- BOMBART, M., « Visites à 'l'hospital des enfermez'. Pratiques curieuses, religieuses et littéraires de l'hôpital des fous au tournant des XVI^e et XVII^e siècles », *Écriture et prison au début de l'âge moderne*, éd. J.-P. Cavallé, *Cahiers du Centre de Recherches historiques*, 39, avril 2007, p. 161-182.
- DANDREY, P., *Les Tréteaux de Saturne : scènes de la mélancolie à l'époque baroque*, Paris, Klincksieck, 2003.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard [Tel], 1972.
- FUZIER, J., « L'Hôpital des Fous : variations européennes sur un thème socio-littéraire de la fin de la Renaissance », *Mélanges J.-L. Flecniakoska*, Université P. Valéry, Montpellier, 1980, t. I, p. 157-184.
- JACQUES-CHAQUIN, N. et HOUDARD, S., *Curiosité et libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions, 1998, 2 t.
- LECERCLE, Fr., « 'Et vous ne voyez rien de ce que vous voyez'. La fortune de la scène d'hallucination au théâtre (XVI^e-XVIII^e siècles) », *Visible/Invisible au théâtre*, éd. Fr. Lecercle, *Textuel*, 36, 1999, p. 207-235.
- MERLIN-KAJMAN, H., *L'Absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Champion, 2000.