

la Tempête



**LA
VIE
EST
UN
SONGE**



de
Calderón
texte français
Céline Zins
mise en
scène
**Clément
Poirée**

DOSSIER POUR LES ENSEIGNANTS

Vie de Calderón

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) naît à Madrid au tout début d'un siècle qui voit la suprématie indiscutée de l'Espagne à son apogée et y meurt presque à la fin lors que le pays s'est abîmé dans une profonde décadence : aube et crépuscule d'un second Siècle d'Or.

Calderón symbolise bien un certain idéal de l'aristocratie espagnole de ce temps, maniant autant l'épée que la plume, poète et soldat, guerrier et théologien, embrassant l'état ecclésiastique à la maturité (1651), aspirant à une vie ascétique après les embrassements passionnels d'une jeunesse turbulente.

À 23 ans, sa première pièce, *Amour, honneur et pouvoir*, au Palais royal, semble donner le ton de toute sa production future : il y déploie les thèmes dont il se fera spécialité, du moins dans ses œuvres profanes.

Violent, passionné, tirant facilement l'épée, à moins de trente ans il défraie la chronique en poursuivant jusque dans un couvent, rapière au poing, un comédien qui aurait blessé son frère et l'affaire va jusqu'au roi. Soldat, il se distingue dans la guerre contre la France en Catalogne et au Pays Basque, tout en écrivant ses pièces, celles de « cape et d'épée » n'étant pas de simples abstractions pour cet homme d'action. En 1635, il devient le dramaturge officiel de la cour et obtiendra pratiquement le monopole enviable de la production d'autos sacramentales pour Madrid, ces fastueuses pièces allégoriques, théologiques et, par définition, eucharistiques qui se jouaient immuablement en juin pour le Corpus Christi, la Fête-Dieu.

Le désordre du monde

J.-M. Colard, *La Vie est un songe, Premières leçons*, Puf

Avec le XVII^e siècle, l'Espagne plonge progressivement dans la désillusion et le doute. Mais il faut insérer cette crise d'identité nationale dans un contexte plus large, celui d'un ébranlement des mentalités qui touche, entre 1570 et 1640, la totalité de l'Europe, et dont les causes multiples (déchirures religieuses, intensification des conflits, découvertes de nouvelles vérités scientifiques) font vaciller les certitudes. Plus qu'une vision radicalement différente de l'univers et de l'homme, cette époque troublée installe plutôt une hésitation, une absolue disparition des repères. On assiste d'une part à

En 1648, toujours devant le roi Philippe IV, au Palais de la Zarzuela, il s'illustre dans une pièce musicale et chantée qui deviendra un genre spécifique et prendra son nom du lieu où elle est représentée, *zarzuela* ; prémices de l'opéra espagnol...

Son œuvre considérable, l'équivalent dramatique, peut-être, de celle d'un Velazquez tant elle est représentative de l'Espagne de son temps, comprend donc des comédies de cape et d'épée, d'amour, d'un « marivaudage », galant que n'oubliera pas justement Marivaux, de sombres drames de l'honneur (*Le Médecin de son honneur*, *L'Alcade de Zalamea*) et des pièces grandioses, à la fois politiques, théologiques et philosophiques (*Le Magicien prodigieux*, *La Dévotion de la Croix*, *Le Prince constant*) qui, dans l'obédience stricte de la théologie des jésuites dont il est un brillant élève, illustrent avec éclat la supériorité du libre arbitre de l'homme sur toutes les prédestinations.

Auteur en outre de saynètes comiques, intermèdes théâtraux pour les entractes, il porte à leur point de perfection les fameux *autos sacramentales*, le plus célèbre étant son *Grand Théâtre du Monde*, thème par ailleurs obsédant de son œuvre qui à elle seule pourrait représenter le Baroque...

La Vie est un songe remonterait aux environs de 1630, mais parut en 1635 et fut suivie de la rédaction d'une version strictement allégorique et théologique sous forme d'*auto sacramental*, qu'il ne publiera cependant, modifiée mais sous ce même titre, qu'en 1673...

l'effondrement d'un monde ancien, et d'autre part on ne voit pas en advenir un nouveau ; seul s'impose le spectacle de la mutation, le tremblement indéfini des apparences : l'esthétique baroque naît tout entière de cette époque troublée.

Jusqu'au XVII^e siècle, le système du Monde était généralement perçu comme un univers clos, fini, hiérarchisé et ordonné. Héritée des stoïciens et de Ptolémée, cette vision de l'univers était géocentrique et anthropocentrique : elle place l'homme et la Terre au centre absolu d'un univers qui gravite autour d'eux. Tout

y est continu, sans rupture, et le mouvement général du Cosmos n'est pas différent de celui qui règne à l'intérieur même du corps humain : il existe une continuité absolue entre les sphères terrestre et céleste, entre le monde physique et le monde spirituel, métaphysique. Mais cela est aussi vrai de l'organisation politique des États : « de même que Dieu domine la Création, le roi domine la société fermée et immuable ».

Or, c'est dans cette belle structure que vont apparaître des fissures de plus en plus larges. Ainsi, pendant la Renaissance, la découverte des nouveaux continents semble soudain élargir l'espace physique imparti aux hommes. Mais on ne comprend que progressivement l'ampleur de cet élargissement des terres apporté à un monde autrefois fermé. On découvre en même temps de nouvelles mœurs, d'étranges comportements : où sont donc alors les lois naturelles qui régissaient le monde des Anciens ? Au lieu de la certitude de l'ordre universel s'instaurent le relativisme, le scepticisme, et plus largement l'inquiétude.

Du côté des sciences, le nouveau système mis en place par Copernic en 1543 (auquel Kepler et Galilée apporteront des preuves supplémentaires) effectuera une véritable révolution : ce n'est plus la Terre, mais le Soleil qui se trouve au centre du système planétaire. L'homme se trouve rabaissé dans les marges d'un univers désormais infini, dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Avec l'invention de nouveaux instruments d'optique, la lunette d'approche de Galilée par exemple, le regard repousse encore davantage les limites du monde, dans l'infiniment grand comme dans l'infiniment petit. Face à ce décentrement tragique, Pascal évoque la « misère de l'homme » et l'incite à s'en remettre à Dieu, un Dieu désormais plus lointain : la continuité entre le terrestre et le spirituel est devenue également le lieu d'une fracture.

Enfin, avec *Le Prince* (composé vers 1513), Machiavel sépare l'univers politique de la théologie : aucune puissance divine ne peut venir légitimer un pouvoir. Machiavel décrète ainsi l'autonomie absolue de la sphère politique. De toutes parts les fractures, les fissures apparaissent et ne laissent plus qu'un monde brisé et chaotique où l'homme se trouve au mieux minimisé, et au pire exclu.

Pour répliquer aux attaques du protestantisme,

l'Église catholique entreprend un ressaisissement et une réforme intérieure : c'est la Contre-Réforme, élaborée par le Concile de Trente (de 1545 à 1563).

Dans cette perspective, la Contre-Réforme s'intéresse vivement à l'art. Pour les calvinistes, qui rejettent tout signe d'idolâtrie, les représentations figurées de Dieu sont interdites. Au contraire, le Concile de Trente incite les artistes à « donner à voir » la puissance de Dieu, à instruire les masses par le biais d'un art visuel, religieux et passionné.

« La Contre-Réforme consista la plupart du temps à valoriser les caractères du catholicisme qui avaient été le plus contestés » : goût du monumental, volonté d'impressionner, expression des richesses de l'univers, superpositions décoratives, et enfin goût du singulier et de l'insolite. Des peintres comme le Tintoret ou le Greco par exemple s'inscrivent dans cet élan spirituel accordé aux œuvres d'art, et participeront au ressaisissement d'un art catholique que l'on trouve également dans la sculpture, dans la décoration des églises, et bien évidemment au théâtre.

L'esthétique baroque est née de cet appel à un nouvel art catholique. Mais il ne s'agit pas non plus d'un art exclusivement catholique : bien des artistes protestants partageront cette vision troublée, ce vertige face à un monde nouveau et profondément instable.

Mais en Espagne, véritable bastion de la catholicité, l'art de la Contre-Réforme a pénétré avec éclat. La Réforme protestante n'y a eu qu'une assez faible audience, et se trouvait fortement réprimée. De plus, la reconquête catholique y a été entreprise plus tôt, et avec un enthousiasme qui n'a pas toujours été celui, beaucoup plus réticent, de l'Église française. Enfin, l'Espagne connaît un courant extraordinairement fort de littérature mystique (avec en particulier saint Jean de la Croix ou sainte Thérèse d'Avila, dont *Le Livre de la vie* est publié de façon posthume en 1588). Dans ce contexte, on ne s'étonne pas de voir le théâtre de Calderón s'associer à l'entreprise de la Contre-Réforme : par sa pratique de l'auto sacramental et plus généralement par les thèmes religieux qui se trouvent engagés dans la plupart de ses comedias (la question du salut, de la grâce et de la liberté...), il participe sans aucun doute à cette instruction religieuse et morale des masses exigée par le Concile de Trente.

Être et paraître, l'esthétique baroque

L. Acolba, K. Durin, M. T. Coudert, O. Lasserre Dempure, H. Larose, *La Vie est un songe*, Profil d'une œuvre, Hatier

Le pouvoir, les passions, la démesure, les lumières éblouissantes... Le monde brille de tous ses feux et chasse l'individu hors de lui-même ; les limites entre les êtres et les choses, entre le rêve et la réalité se brouillent : *La Vie est un songe*, une métaphore baroque.

C'est une représentation de la tension entre l'être et le paraître qui, plastiquement, crée l'illusion grâce à une série de procédés qui traversent la culture européenne. Sigismond et Rosaura dans leur démesure et leur monstruosité s'érigent en parangons de l'esthétique baroque ; toutefois la perte de l'humain, la dislocation, le

délitement de l'être sont le tribut à verser au vertige des passions, des illusions.

L'importance du spectacle et des arts de la vue paraît fondamentale dans une réflexion sur la vie et met au premier plan les distorsions et les ambiguïtés qui vont s'opérer entre l'être et le paraître : l'apparence et ses dérivés (appareil, apparat, apparition) renvoyant simultanément, par une polyvalence de sens enrichissante et inquiétante, à la fois à la vue et à l'existence. La vie s'impose comme manifestation et comme spectacle.

La comedia

J.-M. Colard, *La Vie est un songe, Premières leçons*, Puf

C'est le dramaturge espagnol Lope de Vega (1562-1635) qui a précisé et fixé, en quelque sorte, les grandes lignes de la comedia. Divisée en trois journées, elle comporte communément une intrigue secondaire parallèle à l'intrigue centrale : ces deux actions doivent cependant se croiser. En général, elle met en scène un valet comique : le gracioso. D'autre part, la pièce ne se plie ni à l'unité de temps, ni à l'unité de lieu. Sur le plan métrique, enfin, la comedia se caractérise par la diversité des vers utilisés (on dit qu'elle est polymétrique).

Il est indéniable que *La Vie est un songe* correspond au schéma de la comedia selon Lope de Vega : divisée en trois journées, elle comporte une intrigue centrale (Sigismond, doit se montrer digne du trône de Pologne qui lui revient, mais dont il a été écarté par son père) et une intrigue secondaire (Rosaura, séduite et abandonnée

par Astolphe, doit retrouver son honneur perdu). Clairon correspond au gracioso, le valet bouffon, bavard, indiscret et insolent. D'ailleurs, le nom qu'il porte était traditionnellement attribué dans la comedia à ce type de personnage, fortement stéréotypé.

Mais, outre ces grandes lignes, la comedia se caractérise par le mélange constant des registres et des niveaux de langue : ainsi, il existait déjà chez Lope de Vega des comedias à forte dominante tragique, où les insolences du gracioso venaient néanmoins rompre, de manière particulièrement irrévérencieuse, la gravité de l'action. Si de nombreux aspects rapprochent en effet *La Vie est un songe* du genre tragique, on trouve dans la pièce d'indéniables éléments comiques, qui se manifestent en tout premier lieu dans la langue de Clairon.

Le récit d'une « expérience »

J.-M. Colard, *La Vie est un songe, Premières leçons*, Puf

Basile : « – J'ai décidé de placer dès demain, sans qu'il sache qu'il est mon fils et votre roi, Sigismond, sous mon baldaquin, sur mon trône, bref de lui donner ma place... »

Basile compte observer, et surtout vérifier s'il a, oui ou non, commis une erreur dans sa lecture des astres. Mais justement, c'est bien une erreur qui est le point de départ de cette grande expérience : Basile, par orgueil, a lu dans le ciel, mais il n'a pas su admettre que l'ordre

naturel est soumis à la volonté divine. Les desseins de Dieu sont impénétrables : Basile a cru pouvoir les pénétrer.

A partir de là, il s'est enfermé dans une logique tyrannique et impitoyable en condamnant son fils à la prison, en interrompant l'ordre naturel des monarchies héréditaires : son orgueil démesuré est à l'origine des désordres qui envahissent la cour de Pologne.

L'expérience peut donc vraiment commencer. Le laboratoire en sera le palais royal. « Voici venir Sigismond » : c'est lui qui va subir l'épreuve.

Pour accomplir cette expérience, Basile a recours à un outil : la potion qui permet d'endormir Sigismond. Mais la description qu'en fait Clothald montre tout le danger et surtout l'ambiguïté de cette boisson qui est à la fois potion et poison : les antithèses s'accroissent et nous montrent un breuvage apaisant au pouvoir tyrannique, une potion qui transforme l'homme en cadavre vivant, et le plonge dans une mort feinte. La potion vaut comme une image du songe, situé à la lisière du sommeil et de la mort. Non seulement l'issue de l'expérience paraît indécidable, mais de surcroît il nous est permis de nous attendre au pire : juste avant d'avaler la potion soporifique, Sigismond s'est encore montré furieux devant Clothald, plein d'ambition et de superbe : il y a donc peu de chances que l'expérience réussisse... Basile fait ramener Sigismond à la tour. Pour le consoler de son triste sort, Clothald lui fait croire qu'il ne s'agissait que d'un songe. Il utilise la solution de repli que s'était préparée Basile en cas de malheur. Tout a échoué : l'expérience est finie, elle nous ramène au point de départ.

La fin de la deuxième journée nous présente une sorte de premier et faux dénouement de *La Vie est un songe*. Mais Sigismond relance de lui-même une expérience que tout le monde croit achevée et malheureuse. Non seulement Basile a fait l'erreur d'interpréter les signes célestes et d'empêcher le sort de se réaliser, mais ici il fait encore l'erreur de croire que l'expérience qu'il a lui-même lancée s'arrête quand il le désire : il oublie, malgré sa sagesse, qu'on ne peut rien maîtriser en ce bas monde. L'expérience ne commence vraiment à bouleverser Sigismond qu'au moment où tous croient en avoir fini avec lui. Le deuxième réveil de Sigismond, à la fin de la deuxième journée, crée chez lui la conscience de l'aspect illusoire de la vie.

« – Combien de choses ai-je rêvées !

– Si toutes ces choses, en effet, solides et sûres, n'étaient que songe, ce que je vois doit être tout aussi incertain. »

Le doute dans lequel l'homme se voit plongé devient désormais la seule certitude possible : rien n'est sûr, rien n'est solide, tout est vain et fuyant. « Le thème de

l'illusion s'introduit dans le théâtre de Calderon à partir de l'expérience perturbante du rêve. » C'est lui qui fait apparaître la vérité baroque d'un monde entièrement illusoire.

La troisième journée commence à l'aube, Sigismond se réveille pour la troisième fois ; des soldats rebelles viennent le libérer et l'incitent à diriger la guerre contre Basile : c'est le moment pour lui de mettre à l'épreuve la résolution qu'il avait prise de réprimer sa furie « au cas où nous aurions un songe de nouveau. » Le cheminement qui fait accéder Sigismond à cette vérité du doute est sinueux, labyrinthique, et passe par une incapacité à maîtriser entièrement l'expérience du doute. Dans *La Vie est un songe*, on ne sortira plus du doute jeté sur la réalité environnante. L'incertitude, une fois révélée, demeure irrésolue.

Il faut saisir tout le paradoxe de ce désabusement, du fameux *desengaño* calderonien : la désillusion n'intervient pas quand on dissipe l'illusion pour revenir à la réalité, mais au contraire quand on découvre le caractère profondément illusoire de la vie. Le doute ne nous permet pas d'accéder à une autre vérité supérieure, il s'impose ici comme seule et unique réalité, comme vérité du Monde :

« – Et l'expérience m'apprend que l'homme qui vit, songe ce qu'il est... »

L'épreuve est terminée : mais là où Basile pense que tout a échoué, en réalité tout a réussi. Sigismond reconnaît que la vie est un songe, et se déclare prêt à jouer dans ce rêve le meilleur rôle possible. La désillusion ne signifie pas le renoncement à la vie terrestre, mais simplement l'acceptation de la part d'illusion accordée à l'homme.

La vraie vie est ailleurs, la plénitude de l'être, la réalité réelle ne sont pas de ce monde. Pourtant c'est dans ce monde-ci, et non dans celui de Dieu, qu'il faut tenir son rôle. La désillusion est « une sagesse mondaine douce-amère », elle est l'acceptation résignée d'un Monde dévalorisé, dénué de toute vérité. « Sa sagesse est peut-être d'avoir compris que la contradiction une fois découverte et prise en conscience n'est pas à résoudre par la pensée, mais à vivre comme aventure. »

Elle est à sa façon un contentement, dans les deux sens du terme : il faut savoir se satisfaire de la vie qui nous est donnée, jouer son rôle comme on peut dans cet univers d'apparences, sans en espérer davantage.

Le « desengaño », concept clef du siècle d'or

O. Diaz Feliú, *La Vie est un songe, parcours de lecture*, Bernard-Lacoste

Le *desengaño* est certainement le mot qui revient le plus souvent dans toute la littérature du Siècle d'Or; il est le moment où l'esprit désabusé se détache des illusions du monde. Les choses, parce qu'appartenant au temps et donc vouées à périr, ne peuvent être une fin en elles-mêmes, mais seulement un moyen en vue d'une

autre fin. La leçon du songe s'impose au réveil, l'aspect bénéfique de l'attachement aux choses se révèle lorsqu'on aperçoit enfin la nécessité de s'en écarter. Le désabusement du *desengaño* détermine l'esprit à s'éloigner du paraître pour partir en quête de l'essentiel, seul doué de réalité

Un jeu de rôles ?

J.-M. Colard, *La Vie est un songe, Premières leçons*, Puf

« Un nombre limité de déplacements possibles pour les pièces de l'échiquier : tout le théâtre de Calderón tient dans cette formule, sans rien perdre de sa prodigieuse richesse. » M. Sauvage,

De fait, comme sur un échiquier, on rencontre dans *La Vie est un songe* un Roi (Basile), une Dame (Étoile ou Rosaura), un cavalier (Astolphe, chevalier servant

d'Étoile, ou encore Rosaura, qui apparaît montée sur un superbe destrier, un Fou (Clairon), une Tour (Clothalde, qui surveille la tour où est enfermé Sigismond) et quelques pions (les gardes, les domestiques, les soldats rebelles...). La scène peut apparaître comme un immense échiquier, où les agissements des personnages semblent se faire selon des règles fixes.

Sigismond

L. Acolba, K. Durin, M. T. Coudert, O. Lasserre Dempure, H. Larose

Le portrait de Sigismond s'ébauche et se précise d'une scène à l'autre, limité néanmoins à sa dimension psychique et morale puisque nous ne disposons d'aucun détail physique le concernant, pas plus que nous ne connaissons son âge, par exemple. Évitant tout détail anecdotique, le dramaturge nous ramène sans cesse à la scène intérieure et mentale du prince. Celle-ci devient dès lors le théâtre où vont s'exprimer ses passions : égoïsme, sensualité irrépressible, violence extrême. C'est ce dernier trait qui semble dominer dans le portrait moral de Sigismond, auquel les autres passions sont subordonnées.

La violence du prince éclatera dès la première apparition, lorsqu'il exprime un désespoir dont l'intensité égale celle d'un « volcan déchaîné. »

Des éléments renvoyant à une nature sauvage et indomptable servent souvent à qualifier ce personnage qui relève à la fois de l'homme et de la bête. La première demeure de Sigismond (une tour sombre perdue entre des rochers in hospitaliers) évoque également, de manière symbolique, la rudesse de son caractère.

Sigismond se montrera encore particulièrement agressif au moment d'exprimer son désir amoureux

(éveillé par Étoile puis par Rosaura). On verra se manifester le comble de sa fureur lors de la deuxième journée, lorsqu'il défenestre le domestique qui ose s'opposer à l'assouvissement immédiat de ses pulsions sensuelles.

Sigismond est marqué par la démesure, tant dans son portrait moral que dans les soubresauts que connaît son évolution dramatique.

Concernant son statut, il passe par deux fois de l'état de prince héritier à celui de prisonnier, enfermé dans une tour, enchaîné et couvert de peaux de bêtes. La démesure se manifeste encore dans le domaine de ses aspirations profondes : lors de son séjour à la Cour, en effet, il dévoile une ambition et un orgueil extrêmes.

Or, ce désir de pouvoir semble aussi démesuré que l'absolu détachement vis-à-vis des honneurs qu'il aura l'occasion de manifester lors de la seconde scène du réveil.

Sigismond refuse spontanément toute forme d'autorité et particulièrement l'autorité paternelle, représentée tantôt par Basile, tantôt par Clothalde. Les emportements du prince ne connaissent, d'abord, aucune limite. Le désir de vengeance contre un père

cruel, qualifié par le prince de « tyran de ma liberté » trouve un écho dans les accès de colère de Sigismond contre Clothalde, double de la figure paternelle. Celui-ci lui inspire à deux reprises des pulsions meurtrières.

Il est intéressant de remarquer que si le prince ne va pas jusqu'à projeter le parricide contre son père biologique (Basile), il est pourtant par deux fois sur le point d'assassiner son père spirituel (Clothalde). Cependant, cet être à l'état sauvage, livré aux pulsions et à la fureur de la vengeance, va pouvoir, au terme d'une mise à l'épreuve répétée, se dominer et se vaincre lui-même.

La fin de la troisième journée sera marquée par la victoire du prince sur la fureur de la vengeance. La

sagesse, la mesure et l'acceptation de l'Ordre et de la Loi finiront par l'emporter. Une nouvelle fois, Sigismond se montre digne de son rang et des nouvelles fonctions qu'il n'usurpe pas, mais que le roi Basile, suivant la coutume, lui transmet. Cette maîtrise de soi tient lieu de seconde naissance.

Entièrement livré à la fureur et aux pulsions de la chair, Sigismond était aussi dépossédé de son être véritable ; la maîtrise des sens ainsi que le renoncement aux débordements de la colère apparaissent comme la clé de voûte de l'évolution du personnage. Peu à peu se précisent et se confirment l'identité et le rang de Sigismond : désormais, il est prince.

Rosaura L. Acolba, K. Durin, M. T. Coudert, O. Lasserre Dempure, H. Larose

Des deux femmes présentes dans la pièce, Rosaura est sans doute la plus active et la plus importante. C'est avec elle que s'ouvre la pièce et que s'anime le paysage hostile qui environne le lieu maudit où Sigismond est enfermé. Rosaura y introduit d'emblée un élément de vie et d'humanité, confirmé bientôt par la pitié qu'elle éprouve en entendant les plaintes de Sigismond. Cette première rencontre la rapproche davantage du héros Sigismond, mais également du drame politique qui se joue à la Cour. D'autre part, son histoire et son passé récent la lient à Astolphe. Le galant courtisan qui lui a promis de l'épouser n'est autre que le neveu du roi Basile auquel il espère succéder en épousant, en fait, Étoile. C'est donc en Pologne que Rosaura le suit pour venger son honneur.

Dans ce contexte, le personnage de Rosaura se définit donc à la fois par rapport à son aventure personnelle qui l'a conduite en Pologne et par rapport à Sigismond. Rosaura est un lien entre les deux intrigues. Sa dimension dramatique, comme son apparence, est double. Autrement dit, c'est dans cette double intrigue que Rosaura révèle sa véritable personnalité et se présente, du début à la fin de la pièce et au-delà des apparences, comme un personnage authentique en quête de vérité.

Rosaura apparaît d'abord, sous les traits d'un jeune homme, comme un être sensible, curieux et téméraire qui ne craint pas de s'aventurer dans un lieu interdit. Elle est

le premier témoin de la souffrance de Sigismond. Attentive, curieuse et courageuse (tout l'opposé de Clairon le valet poltron qui voudrait bien prendre la fuite au moindre bruit qui lui parvient de l'antre obscur), Rosaura est touchée par la douleur du malheureux qui réveille en elle ses propres tourments. Les deux personnages renvoient désormais l'un à l'autre. Sigismond, de son côté, gardera, une fois sa violence première retombée, le souvenir de l'émotion et du trouble qu'a causé en lui cette première apparition où le désir naissant se mêle à l'étonnement admiratif. La dimension humaine de cette figure féminine est ainsi renforcée par le sentiment d'amour et d'humanité qu'elle fait naître en Sigismond. Tel un contrepoids à la violence naturelle du personnage monstrueux, elle est un élément pacifique au milieu du conflit intérieur qui le déchire. Ainsi Rosaura est un être actif au sens fort du terme, un cœur noble, déterminé, volontaire, libre et un esprit élevé si l'on en juge par la sagesse qu'il illustrent ses propos. Son énergie héroïque, qui la poussera à envisager de tuer Astolphe, est suggérée encore symboliquement par son travestissement et son épée.

Cependant cette âme noble et généreuse se rapproche bientôt, sous les traits d'Astrée, d'une autre figure féminine, Étoile. Elle manifeste à son égard honnêteté et loyauté (lors de la scène du portrait), autant de qualités qui lui vaudront la confiance de la dame.

Le parti des femmes

L'œuvre de Calderón, réputée pour sa misogynie, n'échappe pas à la règle littéraire de l'époque qui oscille entre déification et diabolisation de la femme. Pourtant, en ce qui concerne la question de l'honneur, *La Vie est un songe* semble prendre le parti des femmes.

Soulignons d'abord que la faute de Rosaura renvoie à celle de son père ; son destin de femme bafouée est le prolongement de celui de sa mère abandonnée enceinte par Clothalde. La structure de la pièce, en révélant dans une même scène le déshonneur de la fille et celui de la mère, souligne la symétrie des deux situations : tout se passe comme si Clothalde, tout en subissant l'affront causé à son propre honneur par le déshonneur de sa fille, devait payer le prix de l'outrage causé à la mère.

De plus, il est à noter que Rosaura est une héroïne obligée de se venger seule parce qu'elle est confrontée à la lâcheté paternelle. Alors que la loi sociale de l'honneur

exige que pères, frères ou maris répondent de l'honneur féminin, Clothalde se dérobe à son devoir, en opposant à sa fille trois arguments. Le premier repose sur le fait qu'Astolphe soit promis à devenir roi, ce qui le place au-dessus de la loi de l'honneur. Le deuxième concerne sa volonté de ne pas aggraver la situation du royaume déchiré par la guerre. Quant au troisième, il se fonde sur la complexité du code de l'honneur : Astolphe a déshonoré la fille, mais il a sauvé la vie du père menacée par la fureur de Sigismond. Il a donc droit à la gratitude de Clothalde.

Décidément seule, Rosaura est obligée d'assumer elle-même la défense de son honneur et de renoncer pour cela à son statut à la cour. Elle reprend donc, pour se lancer à la poursuite du coupable, le déguisement masculin qui est signe de la défaillance masculine à laquelle il faut bien suppléer.

Basile

L. Acolba, K. Durin, M. T. Coudert, O. Lasserre Dempure, H. Larose

Homme et père avant que d'être Roi, Basile apparaît comme un personnage complexe et inquiet. Son avidité de savoir, qui relève d'un désir secret de maîtriser les êtres et le temps lui-même (le futur dans ce qu'il a d'imprévisible), est sans doute le signe de cette inquiétude. Il faut attendre, cependant, le renouement et l'évidence de sa défaite pour le voir renoncer aux fantômes de son imagination. Car il semble bien agir, avant tout, sous l'emprise de la peur à laquelle il a cédé. Comme il l'avoue, il craint à tout moment « que les cieux n'exécutent leur arrêt ». Dans la longue tirade de la première journée, c'est en roi qu'il parle pour justifier sa décision d'enfermer Sigismond.

Mais la mauvaise conscience le gagne ; elle sera d'ailleurs à l'origine de « l'expérience » qu'il va tenter au palais. « Roi, père, sage et vieillard », ainsi se présente Basile devant ses vassaux. Son rôle de père qui ne s'est accompli qu'en politique, s'exprime alors en un attachement sincère à la Pologne. Pour la voir prospérer dans la paix, il déclare avoir voulu écarter de son royaume le spectre de la tyrannie (Sigismond) qui menaçait de s'abattre sur lui. La tirade qu'il déclame, en forme de plaidoyer, est, sur ce point, essentielle pour

comprendre le sens qu'il donne à sa fonction.

A l'image du « roi-tyran » (qui renvoie à Sigismond), il oppose celle du « Seigneur bienveillant » qu'il s'attribue à lui-même. Prudent et prévoyant, Basile est mû par le souci de sauvegarder les intérêts de son pays, en même temps que l'exigence d'être en conformité avec la Loi (terme sur lequel repose son discours) et la charité chrétienne.

Basile est hanté par une image exemplaire de la royauté qui s'exprime à travers lui, dès le début de la pièce et que Sigismond lui-même réalisera à la fin. Sa vision transparaît dans les qualités qu'il aspire à découvrir chez Sigismond qui, pour régner, devra se montrer « prudent, sage et bienveillant ». S'il demeure « orgueilleux audacieux, violent et cruel », il sera de nouveau enchaîné. L'attitude de Basile en tant que père dépend donc des raisons politiques qui lui dictent ses choix. Mais est-t-il lui-même ce roi prudent ?

Basile incarne la puissance et la sagesse qui sont des attributs divins. Sa passion pour l'étude, pour l'astronomie et autres « subtiles mathématiques » lui ont valu, certes, le « surnom de docte », tel un Euclide ou un Thalès qui aurait percé les secrets du Ciel.

Mais cette sagesse absolue et démesurée qui entend décider du destin des hommes au mépris de leur liberté, ne fait-elle pas de lui un authentique tyran ? Basile affirme, certes, qu'il a le souci humble et légitime de veiller à assurer le bonheur de ses sujets. Cependant, en vertu de ce principe, louable à l'origine, ne s'est-il pas

laissé guider aveuglément par la hantise d'une tyrannie exercée dans le chaos ? Il a donc été, lui aussi, vaincu par la passion qu'il entendait combattre chez son fils. Le personnage, dont l'évolution reste assez lente dans la pièce, oscille entre une faiblesse trop humaine allant jusqu'au remords, et une prétention à l'infailibilité

Clothalde

L. Acolba, K. Durin, M. T. Coudert, O. Lasserre Dempure, H. Larose

Clothalde est l'autre père (celui de Rosaura), et une autre figure du pouvoir, présent dans sa dimension politique et morale, puisqu'il est le précepteur de Sigismond. Ce dernier aspect permet d'introduire dans la pièce le thème de l'éducation du prince. Clothalde est un personnage politiquement dépendant de Basile. En ce sens, il apparaît comme un vassal au sens féodal du terme. Le sens de l'honneur, la fidélité et la loyauté absolues, menant au sacrifice de soi, sont bien les valeurs qui définissent le personnage dans le rapport qu'il entretient avec le pouvoir.

Régi intérieurement et socialement par un code d'honneur des plus stricts, Clothalde accepte de se soumettre corps et âme à son roi, auquel il est lié par la « loi de l'hommage ». Mais il représente, en outre, celui qui est chargé de l'éducation morale du prince, celui qui tempère la rigueur de Basile et qui semble avoir pris en pitié Sigismond. Car entre les deux êtres s'établit une telle complicité que Sigismond en vient à l'appeler « père ». Clothalde est ainsi pour Sigismond la voix de la raison et de la morale, qui reflète aussi une conception du pouvoir et esquisse une image exemplaire du prince qui se révélera à l'heure du dénouement. Sa charge est importante.

N'est-ce pas lui qui a enseigné la politique à Sigismond ? Lui encore qui, porté par sa confiance, rappelle à son élève qu'il peut « vaincre les étoiles car un homme magnanime peut en être vainqueur » ? Clothalde semble porter en lui la foi humaniste du Jésuite qui croit en la force du libre arbitre. N'est-ce pas lui qui, après

avoir tenté de ramener Sigismond-le-Tyran à la raison et à la modération déclarera que même en songe la volonté de bien faire ne doit jamais être perdue ? Autant de paroles de sagesse chrétienne qui s'avèreront prémonitoires. Mais qu'en est-il de ces principes une fois appliqués à lui-même ?

Si, face à Sigismond, il représente une figure positive du pouvoir, il illustre par ailleurs un conflit d'honneur, né d'une considération politique et pragmatique de la réputation.

Déçiré au plus profond de lui-même entre la fidélité à la mémoire de Violante son épouse, son devoir de père (qu'une épée vient soudain lui rappeler), et sa loyauté envers le roi, Clothalde suspend... son jugement, et son pouvoir de décision, à celui de Basile. Dès lors, sa conception rigoureuse de l'honneur est entachée d'une certaine immoralité. Il avouera, mais trop tard, poussé par les circonstances, la vérité de sa paternité.

Basile et Clothalde sont deux figures du pouvoir accablées par le sentiment de leur culpabilité. Celle-ci est née d'un conflit entre la morale intérieure et celle qu'impose la société, c'est-à-dire la politique. Là où les êtres se laissent dominer par la « raison d'État », ils capitulent devant leurs devoirs moraux et humains les plus élémentaires. L'honneur, la gloire et la réputation imposent leur logique à l'ordre naturel de l'amour. La dénonciation de leur erreur de pères laisse transparaître que, pour Calderón, morale et politique restent indissociables

Clairon

L. Acolba, K. Durin, M. T. Coudert, O. Lasserre Dempure, H. Larose

Clairon tient le rôle traditionnel du gracioso par son impertinence et par la veine burlesque qu'il introduit dans le drame ; Calderón lui donne toutefois une tout autre dimension dès la deuxième journée en le fondant presque symbiotiquement avec Sigismond :

Sigismond «– Tu es bien le seul, en ce monde nouveau, qui ait réussi à me plaire.

Clairon – En effet je m'y entends pour plaire à tous les Sigismond qui existent sur terre. »

Clairon prend fait et cause pour lui en passant à son service au moment précis où celui-ci débride ses passions et il est dès lors étroitement associé à son animalité, à sa violence, et ce à tel point que la troisième journée s'ouvre sur Clairon enfermé dans la tour et, le temps d'un long quiproquo, joue le rôle de Sigismond face aux soldats venus délivrer Sigismond pour faire de lui le chef des rebelles. C'est Clairon de surcroît qui met en évidence cette symbiose par le biais d'un néologisme fort éclairant :

« Clairon – C'est vous qui m'avez ensigismondé ! »

Il devient porteur de l'inacceptable animalité de Sigismond : pour que celui-ci puisse accéder à la reconnaissance par ses pairs, cette coupable part de lui-même doit disparaître, car la logique de la conversion

du personnage l'exige. La mort de Clairon en effet dans la troisième journée est un rouage dans la parfaite machine dramatique qu'est *La vie* est un songe puisqu'elle se place juste avant l'ultime affrontement entre père et fils. Cette mort de Clairon vaut pour exorcisme de l'animalité de Sigismond qui, de la sorte, peut accéder à l'être.

Le Gracioso O. Díaz Feliú

C'est l'héritier du théâtre latin et du valet esclave, complice des jeunes gens ; il emprunte aussi des traits à la *Commedia dell'arte* : Lope de Vega en exil à Valence où florissait le théâtre italien s'en inspira ; mais il s'impose déjà depuis longtemps sur la scène espagnole, depuis La Célestine jusqu'à Lope de Vega, pour favoriser les amours plus ou moins légitimes et tirer profit de sa rouerie et de sa poltronnerie aux dépens de ses maîtres. Si le gracioso est porteur des instincts les plus bas, il est aussi investi du rôle de porte-parole de la sagesse que la pièce se doit d'enseigner à son public. Enfin par son impertinence, il s'octroie une liberté de parole qui, associée à des jeux de scène parodiques, isole le personnage et permet d'apprécier la dimension critique de l'œuvre.

L'œuvre de Calderón

M. Vitse, in J. Carnavaggio, *Histoire de la littérature espagnole*, Fayard

L'une des constantes de la vision tragique de l'auteur de *La Vie est un songe*, chef-d'œuvre universellement célébré, est l'échec multiforme de l'instance paternelle, ou, si l'on préfère, les carences répétées de ceux qui par leur fonction dramatique occupent la place de la génération adulte (pères, monarques...). La faille majeure de ces personnages tyrans réside en leur incapacité à affronter le risque de la vie, à accepter, dans sa contingence, une existence soumise aux menaces qui pèsent sur l'intégrité de l'être : possible destruction du corps ou atteinte à l'honneur. Aussi, dans leurs tentatives désespérées pour échapper à l'insécurité inhérente à leur condition d'homme et de personnage paternel, manifestent-ils diversement une commune détérioration de la plus haute vertu aristocratique, c'est-à-dire la

valeur : vient-elle à manquer qu'ils se retrouvent en proie à d'incontrôlables paniques qui traduisent la dégradation particulière que l'image royale connaît fréquemment dans le théâtre calderonien.

Leur sang noble, pourtant, leur commande de se reprendre, et une certaine volonté d'héroïsme engendre chez eux deux types de comportements antithétiques quoique étroitement reliés. Il y aura, d'un côté, les pseudo-héros de l'amour, ces pères très aimants tel Basile ; il y aura, de l'autre, les pseudo-héros de la rigueur...

Mais rien n'y fera : alibi de la compassion chez les uns ou masque d'intransigeance chez les autres ne sauraient cacher ni juguler les pulsions d'une sensibilité déréglée et, en définitive, meurtrière. C'est que nul, parmi

eux, ne parvient à régir sa conduite selon les normes supérieures de l'héroïsme aristocratique, qui vise, par-delà le contrôle extérieur de ses actes exigé par la morale « ordinaire », à une maîtrise intégrale de soi.

Tous échouent, en effet, dans cette reconquête de leur territoire intérieur, du fait de l'insuffisance notoire de leur faculté imaginative. Leur imagination n'est pas seulement envahie par des visions sanglantes ; elle révèle par-dessus tout son impuissance à élaborer ces métaphores qu'inventent ces personnages pour assurer leur domination. Tel est le cas de l'insidieuse mise en scène préparée par Basile pour mener à bien l'assassinat psychique de son fils...

Mais tel n'est pas le cas, en revanche, des véritables héros, que leur exceptionnelle maîtrise du verbe et de ses ressources met à même d'accomplir leur projet héroïque.

C'est ainsi que triomphe Sigismond, au terme d'une recherche systématique du sémantisme du mot sueño (sommeil et rêve), qui lui permet de découvrir la fausseté de l'adage paternel et de le réécrire plus justement (ce n'est pas la vie qui est rêve, mais seulement le souvenir, le bonheur remémoré)... Confronté, dans une atmosphère d'extrême violence, au silence, à l'abdication ou à l'agression du personnage paternel, Sigismond nous dit obstinément qu'il est possible de vaincre les fatalités originelles de la génération, de la naissance, du désir amoureux ou de la volonté de puissance. Véritable héros du crépuscule de la divinité, il formule ainsi pour nous l'une des premières réponses à notre tragédie moderne d'hommes coupés d'un Dieu trop lointain ou trop silencieux