

La Vie est un songe

de **Pedro Calderón de la Barca**

Mise en scène : **Guillaume Delaveau**

DOSSIER PEDAGOGIQUE

Réalisé par Célie Pauthé, Frédéric Picard et Nael Marandin

Du 7 au 25 janvier 2004

Théâtre Nanterre – Amandiers
7 avenue Pablo-Picasso, 92022 Nanterre Cedex
01 46 14 70 00

La Vie est un songe

de **Pedro Calderón de la Barca**

Mise en scène : **Guillaume Delaveau**

Texte français : **Céline Zins**

Scénographie : **Aurélie Thomas**

Lumières : **Cyrille Siffer**

Son : **Thomas Costerg**

Costumes : **Aurélie Thomas** et **Françoise Busolini**

Régie générale : **Yann Argenté**

Assistante à la mise en scène : **Célie Pauthe**

Maquillages, perruques : **Françoise Chaumayrac**

Conseiller littéraire : **Frédéric Picard**

Avec

Basile : **Thierry Bosc**

Clothalde : **Jean-Claude Jay**

Un serviteur, un soldat : **Laurent Joly**

Sigismond : **Régis Laroche**

Etoile : **Françoise Lebrun**

Un serviteur, un soldat : **Régis Lux**

Astolphe : **Fabrice Pierre**

Rosaure : **Agathe Rouillier**

Clairon : **Ismaël Ruggiero**

Coproduction

TNT-Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées / Espace des Arts-Chalon sur Saône / Théâtre Nanterre-Amandiers / Le Carreau-Scène nationale de Forbach et de l'est mosellan / Compagnie X ici
Avec le soutien du Ministère de la culture (DRAC – Midi-Pyrénées), le Conseil Général de la Haute-Garonne et la Ville de Toulouse

C'est en lisant Pier Paolo Pasolini que j'ai voulu relire Pedro Calderón de la Barca. Et, c'est en lisant *Calderón* de Pasolini que j'ai voulu relire ***La Vie est un songe*** de Calderón.

J'ai donc ouvert à nouveau le livre du dramaturge espagnol, et j'avoue ne pas avoir relu exactement la même histoire. Je n'ai pas reconnu tout à fait la pièce de théâtre que j'avais lue quelques années auparavant.

Les dernières saisons passées à travailler sur la tragédie grecque, et l'expérience toute proche du miroir déformant de Pasolini ont modifié mon point de vue.

Il n'est plus question de mêler cette œuvre au vieux débat théologique sur la prédestination ou le libre arbitre. Le projet n'est pas non plus de répondre à la question : « Est-ce que la vie est un songe ? ». L'affirmation, presque indécente, selon laquelle la vie le serait, est un mensonge. C'est une véritable doctrine fasciste qui vise à maintenir les fils en dehors de la réalité.

En proclamant que la vie est un songe, Basile - père et tyran - rend confuse la vision du monde à son fils. Il le brouille avec la vie réelle et brise en lui toute volonté d'action. En quelque sorte, il l'anesthésie pour mieux l'écarter du pouvoir. Car c'est là sa profonde angoisse : celle de voir un jour son fils lui prendre les prérogatives royales. « Le fouler au pied ». Pour continuer à régner sans partage, il doit détruire toutes menaces, et pour commencer, faire disparaître sa propre descendance. Comme Laïos ou Cronos avant lui, alerté comme eux par une sombre prophétie, Basile s'emploie à « dévorer » son fils dès la sortie du ventre maternel.

Calderón rend compte chez l'homme d'une fêlure qui le coupe de la réalité, qui l'encourage à refuser sa propre mort, et par conséquent la vie qui doit lui succéder.

Je relis aujourd'hui ***La Vie est un songe*** comme une tragédie sur le cycle de la vie, comme un Œdipe à l'envers, où la mère est morte en couche, où le père laisse libre cours à ses pulsions infanticides. Le fils, condamné par la sentence d'un oracle, n'a pas été sauvé par un berger. Il a grandi comme une bête dans la montagne. A l'inverse de la tragédie antique, ***La Vie est un songe*** permet la confrontation père-fils. Si chez Sophocle, Polybe et Laïos sont morts, ici, le père nourricier et le géniteur exercent toujours leur pouvoir. En revenant au palais, le fils héritier reconnaît son père. Leurs identités sont déclinées. Le meurtre à la fourche des deux routes n'existera pas. Le débat peut enfin avoir lieu, et il sera violent.

Les liens étroits que Calderón entretient avec la tragédie antique, m'encouragent à aborder ***La Vie est un songe*** comme un théâtre de figures. Les personnages y sont libérés des considérations psychologiques. La scène est débarrassée de son attirail baroque.

Si le XVII^e siècle est convoqué sur le plateau ce sera, comme nous le suggère Pasolini dans son ***Calderón***, sur le mode de la citation. Reconstituer par touches le monde de Velázquez est l'ultime mensonge de Basile pour maintenir son fils dans l'erreur et dans le carcan d'un monde voué à s'éteindre. Derrière les figures d'emprunt, les masques de circonstance, il s'agit de retrouver la dimension mythologique de l'œuvre, rendue à l'archaïsme du plateau.

Dans la période actuelle où règne la confusion, je crois que nous avons besoin d'entendre nos mythes, ces histoires qui interrogent nos comportements profonds, nos relations obscures au monde. ***La Vie est un songe*** fait partie de ces grandes fables. Elle relate l'irruption de nos angoisses et de nos violences. Elle place au centre du plateau cette « fêlure » qui nous pousserait même à renoncer au cycle de la vie. Dans ce conflit obsessionnel entre père et fils, Calderón nous rappelle que si l'homme renonce à la volonté de transmettre, il est condamné au chaos. Il ne peut alors susciter qu'appétit et désir despotique où règnent les ténèbres, les erreurs et les oracles.

Guillaume Delaveau

SOMMAIRE

I. CALDERON ET LE SIECLE D'OR ESPAGNOL

- Pedro Calderón de la Barca** *C. Richard, R. Meyer, M. Zeugin* page 7
L'Espagne au Siècle d'or *C. Richard, R. Meyer, M. Zeugin* page 9
Un royaume très catholique *C. Richard, R. Meyer, M. Zeugin* page 10
Le baroque *C. Richard, R. Meyer, M. Zeugin* page 11
Le héros baroque *C. Richard, R. Meyer, M. Zeugin* page 12
L'honneur en Espagne *C. Richard, R. Meyer, M. Zeugin* page 13
Le théâtre du Siècle d'or espagnol *C. Richard, R. Meyer, M. Zeugin* page 14
Siècle d'or et de misère *Micheline Sauvage* page 16
Chronologie page 17

II. DE PERE(S) EN FILS

- Saturne dévorant l'un de ses enfants** *Francisco de Goya* page 19
Uranus tué par son fils *Hésiode* page 20
La naissance de Zeus *Hésiode* page 21
Affabulazione *Pier Paolo Pasolini* page 22
Nouveau né dans des mains *Otto Dix* page 24
Phaéton *Ted hughes* page 25

III. LA VIE N'EST PAS UN SONGE

- Le Triomphe de la mort** *Bruegel* page 27
Allégorie de la caverne *Platon* page 28
Calderón : Stasimon 3 *Pier Paolo Pasolini* page 30
Calderón : épisode 16 *Pier Paolo Pasolini* page 31

IV. IMAGES ET IMPRESSIONS

- Calderón : Stasimon 2** *Pier Paolo Pasolini* page 35
Les Ménines *Diego Velázquez* page 36
Velázquez *Elie Faure* page 37
La mort de Philippe II *Paul Verlaine* page 39
Le Greco *Elie Faure* page 41
Vue de Tolède *Le Greco* page 43
L'enterrement du comte d'Orgaz *Le Greco* page 44

V. LECTURES DE L'ŒUVRE

- Lecture biographique** *Frédéric Picard* page 46
La lecture théologico-philosophique *Frédéric Picard* page 47
La lecture oedipienne *Frédéric Picard* page 57
La lecture politique *Frédéric Picard* page 60
Lecture baroque *Frédéric Picard* page 61

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE page 65

LA SAISON 2003-2004 page 67

I

CALDERON ET LE SIECLE D'OR ESPAGNOL

Pedro Calderón de la Barca

(1600 — 1681)

Issu d'une famille castillane anoblie depuis peu, élevé chez les jésuites, Calderón, nanti de charges officielles à la cour de Philippe IV, puis de Charles II, y exercera avec succès ses talents de dramaturge, sera brièvement tenté par la carrière militaire, et entrera tardivement dans les ordres. Bien enraciné par sa culture dans la tradition dramatique espagnole, il la renouvelle par une production théâtrale considérable et variée, riche de quelque deux cents pièces: *autos sacramentales*, comédies et intermèdes, pièces lyriques agrémentées de chorégraphies, drames historiques et moraux. Ses commandes pour les fêtes royales ou religieuses sont autant d'œuvres baroques, intensément poétiques, qui révèlent le génie d'un auteur profondément chrétien et font de lui l'un des maîtres du théâtre espagnol.

Un lettré de petite noblesse

Pedro Calderón naît à Madrid le 17 janvier 1600. Son père occupe une charge dans l'administration des finances et sa mère appartient à la petite noblesse. Il a trois sœurs et deux frères, qui deviendront l'un avocat, l'autre officier. Il perd ses parents tôt: sa mère en 1610, son père en 1615. Dans son testament, ce dernier l'engage à suivre la carrière ecclésiastique, ce que Calderón ne fera pas, du moins dans l'immédiat.

Entre 1608 et 1614, il reçoit une excellente éducation au collège impérial de la Compagnie de Jésus de Madrid, où il est initié au latin, à la rhétorique et à la lecture des classiques. Il entreprend ensuite des études de droit à Alcalá de Henares, puis à Salamanque, sans cependant les terminer. La rigueur et la logique de l'argumentation de ses textes, la vaste culture qu'ils révèlent sont la marque de l'empreinte profonde laissée par ces années de formation.

Entre plume et épée

De sa jeunesse, on ne connaît que quelques épisodes tumultueux. Ainsi, en 1621, impliqué avec ses frères dans une affaire d'homicide, il doit vendre la charge de son père pour indemniser la famille de la victime. En 1629, l'un de ses frères est blessé par un acteur qui cherche ensuite refuge dans le couvent des religieuses trinitaires, à l'intérieur

duquel Pedro, suivi de près par la police, le poursuit: il sera accusé d'avoir violé un lieu sacré.

Ces démêlés avec la justice et l'Église n'entament ni sa vocation poétique ni la faveur dont il jouit bientôt auprès de son souverain. Dès l'âge de vingt ans, il participe à des concours de poésie, puis il écrit ses premières œuvres dramatiques. *Amour, Honneur et Pouvoir*, sa première *comedia*, est représentée en 1623 au Palais royal, comme le seront par la suite la plupart de ses œuvres: Calderón ne tarde pas à devenir le dramaturge favori de la cour, surtout après la mort de Lope de Vega (1635).

Entre 1630 et 1640, il écrit ses œuvres majeures, dont une première partie est publiée dès 1636. L'année suivante, il devient chevalier de l'ordre de Saint-Jacques. En 1640 et 1641, délaissant la plume pour l'épée, il participe aux campagnes contre la rébellion des Catalans, et y est blessé à la main. Sa brève expérience militaire s'arrête là.

Retraite spirituelle

Quant à sa vie privée, elle demeure peu connue. On lui connaît un fils naturel, nommé comme lui Pedro, né vers 1647 d'une mère dont on ignore tout, et mort à peine dix ans plus tard. En 1651, Calderón entre dans les ordres et ce n'est qu'une fois ordonné prêtre qu'il reconnaîtra avoir eu ce fils, qu'il lui était arrivé auparavant de présenter comme son neveu. À partir de cette date commence pour le dramaturge une vie de retraite, sa «biographie du silence». Un temps chapelain à la cathédrale de Tolède, il s'en retourne à Madrid en raison de problèmes de santé. Cessant d'écrire directement pour les *corrales* populaires comme dans sa première époque, il se consacre dès lors exclusivement à la composition d'*autos sacramentales* et de divertissements pour la cour. Fait chapelain honoraire de Philippe IV en 1663, il jouit auprès du public d'une popularité durable, et des recueils de ses œuvres sont régulièrement édités. En 1680, la dernière pièce de Calderón est représentée au théâtre du Buen Retiro, devant le roi Charles II. Un an plus tard, le 25 mai, il expire à Madrid, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

.../...

L'honneur

Calderón a beaucoup écrit, qu'il s'agisse de comédies de cape et d'épée ou de pièces à caractère hagiographique (*le Magicien prodigieux*), historique (*le Siège de Breda*) ou mythologique (*Écho et Narcisse*). Il a également composé des poèmes et les livrets de courtes pièces musicales, les *zarzuelas*. On distingue dans cette œuvre foisonnante deux périodes. Avant 1640, ses drames présentent un conflit dont on suit l'évolution jusqu'à sa résolution finale. Dans la deuxième partie de sa carrière, le spectacle l'emporte sur l'intrigue et les *autos* destinés à l'édification religieuse prédominent alors dans sa production.

L'honneur, thème privilégié du Siècle d'or espagnol, est au cœur de son œuvre, qu'il s'agisse de celui de l'individu ou de celui de Dieu. En 1629, *Le Prince constant* est mis en scène à Madrid. Cette pièce s'inspire de l'histoire du prince Ferdinand de Portugal, qui périt en captivité chez les Maures au XV^e siècle. La vérité historique est quelque peu idéalisée pour faire du prince un héros exemplaire et un martyr chrétien. Alors que le roi de Portugal est prêt à livrer le port africain de Ceuta pour obtenir la libération du captif, Ferdinand préfère mourir héroïquement plutôt que de céder aux infidèles une ville chrétienne: «Elle ne m'appartient pas, elle est à Dieu.»



Dans *Le Médecin de son honneur*, un mari jaloux voit ses soupçons confortés par de faux indices que sa femme – pourtant innocente – multiplie malgré elle, par maladresse ou par imprudence. Le mari lave son honneur, qu'il croit bafoué, de façon barbare en faisant infliger à son épouse une saignée mortelle par un chirurgien masqué. Ici, le drame rend compte des conceptions des

contemporains: le protagoniste suit à la lettre le code de l'honneur en vigueur, qui permet de tuer une femme adultère.

La question de l'honneur acquiert une dimension sociale dans le célèbre *Alcade de Zalamea*. Les troupes du roi stationnent à Zalamea et des officiers sont hébergés par le riche laboureur Pedro Crespo. Le capitaine viole la fille de son hôte, puis refuse de la prendre pour épouse, en raison de son humble extraction. Élu alcade (maire), Crespo rend justice et fait exécuter le coupable: ainsi naît un conflit entre pouvoir civil et juridiction militaire, que Philippe II, apparu soudainement, tranche en faveur de l'alcade. Ce drame rustique reconnaît à l'homme du peuple, dont Crespo est devenu l'archétype, sa propre noblesse. Égal à tous par son âme et dans son essence, il peut défendre son honneur.

Un théâtre chrétien

Le théâtre de Calderón est marqué par son christianisme. *Le Magicien prodigieux*, met en scène la légende de saint Cyprien et de sainte Justine d'Antioche, martyrs chrétiens du III^{ème} siècle. Cyprien vend son âme au diable pour conquérir, par ses pouvoirs, la chrétienne Justine. Mais, grâce à Dieu, elle résiste à la tentation et Cyprien, qui croit l'étreindre, découvre... un squelette: «Les gloires humaines sont poussière, fumée, cendre et vent.» Il se convertit et meurt, décapité, avec Justine. L'idéal religieux s'exprime ici dans une pièce à grand spectacle, aux nombreux effets nécessitant l'emploi de machines, tels que les prodiges du diable ou l'apparition du squelette. La Dévotion à la Croix et l'Aurore à Copacabana (située dans le contexte de la conquête du Pérou et de l'évangélisation des Indiens) offrent des exemples de la diversité des drames spirituels.

Mais la forme privilégiée du théâtre de la foi est celle des *autos sacramentales*, dont le plus parfait est le Grand Théâtre du monde. Ces courtes pièces allégoriques – elles ne comportent qu'un acte tandis que la comedia en compte trois – sont représentées en plein air sur des scènes mobiles le jour de la Fête-Dieu. Calderón compose ce type de drame symbolique, d'inspiration biblique ou mythologique, pour la municipalité de Madrid et il devient le maître incontesté de ce genre très prisé. Les personnages sont des allégories du libre arbitre, de la vanité, de l'erreur, de la nature humaine, etc. Mais plus qu'à une sagesse du monde, à travers l'affrontement des vertus et des vices, ces conflits, qui matérialisent les débats théologiques, introduisent à la stratégie de la Providence et placent l'homme dans la perspective de l'éternité.

L'Espagne au Siècle d'or

Au début du XVII^e siècle, l'Europe est encore centrée sur la Méditerranée, fief des deux grands empires qui se la partagent : l'Empire ottoman à l'est et l'Empire espagnol, à l'ouest. Ce dernier vient d'atteindre son apogée et bénéficie de la grande richesse des trésors d'Amérique qui lui permet d'étendre l'ombre de sa puissance sur toute l'Europe.

Tout au long de ce siècle, au même moment que sa domination extérieure et son économie s'étiolent irrémédiablement l'Espagne vit un merveilleux Siècle d'or artistique. En effet, au siècle précédent, ce pays a connu son premier « Siècle d'or », au sens politique et financier, celui qui l'a véritablement enrichi, alors qu'il dominait un empire immense en Asie et dans le Nouveau Monde, et qu'il possédait en Europe une partie des Pays-Bas et de l'Italie, ainsi que le royaume du Portugal.

Cependant, après la mort de Philippe II, au début du XVII^e siècle, l'Espagne est entrée dans une période de décadence autant politique que sociale et économique. Cette situation perdure tout au long du siècle, avec un pouvoir royal affaibli par des souverains médiocres ou désintéressés.

L'or des Amériques, dont elle s'est enorgueillie et qui a fait sa gloire, continue à affluer dans le port de Séville, mais il enrichit surtout les autres pays européens auxquels les Espagnols achètent les produits agricoles et industriels qu'ils ne produisent pas eux-mêmes. Le pays dilapide ainsi peu à peu ses richesses en important des matières premières sans pour autant se doter d'une économie autonome et compétente.

L'État est très centralisé et l'Église catholique extrêmement puissante et rigide. La haute noblesse jouit encore de tous les privilèges et les grands propriétaires ne cessent d'infliger des impôts exorbitants à une population qui ne peut pas les payer.

Malgré l'effort de quelques favoris compétents et soucieux de maintenir ou redonner à l'Espagne sa splendeur et sa force passées, l'influence de la noblesse est telle que les réformes avortent systématiquement. À cela s'ajoute le refus des provinces autonomes de participer aux efforts de la Couronne. Refus qui aboutira à la séparation définitive du Portugal et à celle, momentanée, de la Catalogne. Enfin, la volonté de garder unies les deux branches de la famille des Habsbourg, celle d'Espagne et celle d'Autriche, ne favorise pas l'émergence de la péninsule ibérique en tant que nation. Elle oblige même à des dépenses et à des luttes en dehors du pays, pour pouvoir conserver à tout prix le territoire des Pays-Bas et les liaisons entre Vienne et Madrid *via* l'Italie.

Par ailleurs, la France, la Hollande et l'Angleterre sont en pleine expansion et souhaitent profiter également des richesses de l'Amérique, en talonnant l'Espagne dans ses colonies et en pillant ses galions, l'obligeant ainsi à utiliser ces dernières richesses dans la guerre et non dans la modernisation de l'économie.

Malgré ce déclin catastrophique, les arts et les lettres continuent la tradition du Siècle d'or de Philippe II. Le XVII^e siècle est le grand siècle du théâtre espagnol mais aussi des romans picaresques comme le très célèbre *Don Quichotte* de Cervantès. La littérature espagnole, tout comme la peinture et l'architecture, est fortement influencée par le mouvement baroque.

Ce siècle fournira à l'Espagne quelques-uns de ses peintres les plus inspirés tels Ribeira, Murillo, Zurbarán et Velázquez.

Un royaume très catholique

Pour comprendre l'importance de l'Église catholique en Espagne, au XVII^e siècle, il faut d'abord se souvenir de la longue lutte que le pays mène, pendant sept siècles, contre les Maures. Cette « guerre de reconquête » ou Reconquista s'achève vers la fin du XV^e siècle, avec l'unification du royaume par les rois catholiques. Le signe de la croix devient alors autant un symbole politique que religieux. Intimement associé au pouvoir en place, il est destiné à fédérer le pays autour d'une religion unique et à faire oublier la coexistence passée de plusieurs religions. Car, à côté des morisques, l'Espagne accueillait alors une importante population juive et cette diversité religieuse paraissait menaçante pour l'unité toute récente que les rois catholiques venait de mettre en place.

C'est la raison pour laquelle l'État intervient très tôt dans le domaine religieux afin que la foi catholique imprègne totalement la vie et l'âme espagnoles. La religion est partout, inscrite dans chaque instant de la vie quotidienne. Les églises, les chapelles et les couvents fleurissent dans chaque ville d'Espagne à tel point d'ailleurs que certains religieux eux-mêmes demandent au pape de ne plus accepter la création de nouveaux ordres monastiques. Au XVII^e siècle, la population religieuse est considérable et compte environ 200 000 individus.

Elle se compose de jeunes gens issus de l'aristocratie ne pouvant bénéficier de l'héritage familial, de femmes pour qui les familles n'ont pas les dots nécessaires ou encore de gens pauvres espérant subsistance ou possibilité de carrière. De plus, l'Église bénéficie de dons, de donations, ou d'héritage et elle accumule ainsi une telle richesse en argent ou en propriétés qu'au milieu du XVII^e siècle certaines villes comme Tolède ou Salamanque comptent plus de 50 couvents !

Cependant, au moment où la religion catholique semble régner en maître sur le territoire espagnol, un autre danger, venant cette fois-ci de l'Europe du Nord, menace à nouveau le pouvoir royal : la remise en cause du dogme catholique par les théories de Luther et d'Érasme. Comme elle l'a fait au siècle précédent, en chassant les juifs et les Maures, l'Église prête main forte au Roi dans sa lutte contre le protestantisme et utilise son arme

redoutable qu'est le tribunal de l'Inquisition[#]. De ce fait, l'Espagne demeure entièrement catholique, face à une Europe divisée sur la question religieuse.

Cette haine de l'hérétique explique un certain fanatisme de la religion espagnole. Mais elle justifie aussi, en contrepartie, la clémence relative de l'Église vis-à-vis de ses fidèles lorsque ceux-ci savent reconnaître leurs péchés. Car les péchés quotidiens restent toujours moins graves que l'hérésie. Ils ne sont plus que des faiblesses qui doivent pouvoir obtenir la miséricorde divine, du moment que le pécheur se met en règle avec le Ciel et en respecte les lois. L'Église utilise alors judicieusement le théâtre et les fêtes religieuses pour mettre en garde ses fidèles, et leur rappeler les limites à ne pas dépasser. Cette omniprésence de la foi a évidemment ses revers, car elle mélange si étroitement politique, religion et vie sociale que l'Espagne d'alors frise parfois la théocratie.

Claude Richard, Régis Meyer, Mathieu Zeugin
Don Juan ou l'Europe démasquée, www.don-juan.org

[#] C'est par une bulle papale du 1er novembre 1478, que les rois catholiques sont autorisés à nommer des inquisiteurs dans leurs royaumes. Le Saint-Siège délègue ainsi au pouvoir civil l'une de ses prérogatives : la défense de la foi et la lutte contre l'hérésie. Ce nouveau tribunal, nommé peu à peu " l'Inquisition ", veillera donc à la défense de l'orthodoxie catholique et à la chasse contre l'hérétique. Il s'en prendra d'abord aux judaïsants, puis, au XV^e siècle, il s'attaquera aux sectes et aux protestants. De plus, il sera chargé de réprimer l'homosexualité, la bigamie, la débauche des prêtres, la sorcellerie, les blasphèmes, etc. dans la mesure où ces différentes pratiques étaient considérées comme remettant en cause le dogme. L'Inquisition sera la seule institution de l'Ancien Régime à avoir compétence sur tous les ordres de la société et sur toute l'étendue du territoire de la monarchie. La procédure employée par l'Inquisition était simple et efficace. En arrivant dans une ville, les inquisiteurs publiaient un édit avec la liste des principales erreurs à combattre, des propositions hérétiques et des attitudes qui supposaient une foi suspecte. On invitait ensuite les fidèles à se dénoncer eux-mêmes ou à dénoncer les autres. Après avoir soumis le coupable à la torture pour lui arracher les aveux, les peines allaient de la simple abjuration à la mort sur le bûcher, en passant par la pénitence, la prison, les galères, la flagellation, l'exil.

Extrait de *Histoire de l'Espagne* de Joseph Pérez.

Le baroque

Chronologiquement, le baroque est un style artistique postérieur à celui de la Renaissance dont les expressions les plus vives se sont manifestées en Italie au XVII^e siècle. Art d'imagination, de contrastes, de somptuosité, il est aussi audaces (architecturales), surprises (musicales), contrastes (picturaux). Mais les termes peuvent s'échanger, car si le baroque aime le mouvement, il est lui-même en mouvement. Le baroque est un art complet, reflet des circonstances exceptionnelles qui ont marqué son temps, à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e. On parle aujourd'hui d'architecture baroque mais aussi de littérature, de musique et de peinture baroque. Ces différentes pratiques artistiques ont eu, en fonction de la culture, de l'histoire et des circonstances des fortunes différentes suivant les pays. En Italie, berceau du baroque, ce mouvement artistique est autant architectural que sculptural, pictural et musical.

Il sert dans un premier temps l'Église qui, à la suite des préceptes de la Contre-Réforme[#] souhaite imposer le catholicisme et son pouvoir ; c'est ainsi que les papes et les grands prélats font appel à Borromini ou au Bernin pour édifier de somptueuses églises, chapelles et autres monuments religieux, ainsi qu'à de nombreux peintres capables de magnifier le message religieux dans des fresques allégoriques somptueuses et touchantes. Le Caravage, bien qu'en marge du baroque exubérant, reste un des plus célèbres. Mais le baroque s'empare peu à peu de toute la société italienne et il trouve aussi des terrains de prédilection dans la musique dont l'opéra est la forme la plus achevée et dans le théâtre, que l'exubérance de la Commedia dell'Arte illustre parfaitement. En Espagne, l'influence italienne est manifeste mais les circonstances économiques, la régionalisation et l'effort de guerre ne permettent pas un élan architectural comparable à celui de l'Italie. L'art baroque va néanmoins se manifester dans d'autres domaines, tels la peinture et la littérature, qui sont alors d'une exceptionnelle richesse. Velázquez, Murillo, Ribeira ou Zurbaran sont les peintres du baroque espagnol le plus éclatant. L'architecture n'est cependant pas absente, surtout grâce à l'influence de la famille Churriguera qui donne naissance à la fin du XVII^e siècle à un baroque très typé, appelé « style churrigueresque ». Par ailleurs, dans les colonies espagnoles, le baroque devient l'expression de l'Église catholique qui impose ainsi sa religion aux Indiens d'Amérique latine. Elle fait

réaliser des Églises, des retables et des peintures en grand nombre qui aboutissent à une forme de baroque totalement exacerbé. En Angleterre, la situation politique et religieuse, associée à l'influence puritaine et à la retenue qu'elle prône, n'a pas permis l'émergence d'un important courant baroque. Cependant, l'architecte Christopher Wren, fortement influencé par ce mouvement artistique, rebâtit une grande partie de Londres après le tragique incendie de 1666, en apportant sa touche baroque comme en témoigne la cathédrale Saint-Paul, et de nombreuses églises où il laisse transparaître la fantaisie derrière une structure rigoriste de mathématicien. Côté musique, Henry Purcell, bien que très personnel dans son interprétation, est le seul véritable représentant anglais du courant baroque. La France est un peu à l'écart de ce mouvement artistique exubérant et désordonné, compte tenu du règne exceptionnellement long de Louis XIV. Sa volonté de créer un style unique et celle de soumettre l'État à un ordre précis ont amené les architectes vers la rigueur et la précision du classicisme. Par ailleurs, l'architecture classique de Louis XIV est avant tout civile et non religieuse. Pourtant le baroque se manifeste en province, dans des autels, des retables ou dans la sculpture, mais sans jamais atteindre la dimension des pays voisins. Seules les fêtes de Versailles et la musique de Lully sont somptueusement baroques. Dans les pays d'Europe centrale et d'Europe du Nord, le baroque s'exprime avec luxe et splendeur surtout dans l'architecture, la peinture et la sculpture. Des rives du Danube celles de la Neva, palais, églises, châteaux et monastères égrenent les réalisations les plus spectaculaires. Mais le baroque est aussi une expression de l'individu et donc de l'homme européen du XVII^e siècle. De ce fait, c'est peut-être la littérature qui, en inventant « le héros baroque », favorise la vision la plus homogène de l'époque. Art du mouvement mais aussi de la mort, le baroque trouve dans la littérature un moyen d'expression qui lui permet de transmettre toutes les impressions ressenties dans ce monde en mouvement, qui ne cesse d'inventer, de construire, de découvrir, de bousculer les certitudes ; le tout associé à un climat de guerres périodiques, d'épidémies et de famines parmi les plus importantes de l'histoire de la société occidentale. Le *picaro* espagnol qui donne naissance au roman « picaresque », incarne le mieux ce héros baroque qui doit survivre dans un monde où tout est changement, tromperie et alliances d'un jour. Ses atouts sont la ruse et l'intelligence, par opposition à la force et la droiture du chevalier du Moyen-Age. La nostalgie n'est plus de mise et si la Renaissance a replacé l'homme au centre de l'univers, le baroque lui donne la liberté d'agir suivant ses propres convictions.

Claude Richard, Régis Meyer, Mathieu Zeugin
Don Juan ou l'Europe démasquée, www.don-juan.org

[#] Réaction de l'Église catholique face à l'expansion du protestantisme. Au XVI^e siècle, la rapidité avec laquelle le protestantisme se répand en Europe, inquiète le Pape Paul II. Celui-ci convoque en Italie un concile extraordinaire, nommé le Concile de Trente qui s'ouvre en 1545 et s'achève en 1563, afin d'examiner et de redéfinir la doctrine catholique. Cette réforme de l'Église catholique prend ainsi le nom de Contre-Réforme.

Le héros baroque

Épris de mouvement et de liberté, excessif et instinctif, fait de sensualité et de révolte, telles sont les multiples manières de qualifier ou de décrire le héros baroque. Toutes s'appliquent au personnage de Don Juan créé par Tirso de Molina dans sa pièce *El Burlador de Sevilla*. Un héros baroque est d'abord un être en mouvement, poussé par un désir d'action. Don Juan évolue ainsi dans une intrigue qui se déroule sur trois journées seulement. En si peu de temps, il est à Naples, part en bateau pour Séville, fait une escapade à la campagne puis revient à Séville. Au-delà du déplacement géographique, il séduit quatre femmes, tue un homme et trompe deux de ses amis.

Un héros baroque vit dans l'instant et Don Juan ne vit que dans l'instant. Il n'a aucune angoisse du temps, car les heures passées ou celles à venir ne comptent pas pour lui. L'instant présent est ce qu'il y a de plus précieux et ce sont les autres personnages qui se chargent de lui rappeler l'écoulement du temps.

Don Juan y répond toujours par la phrase : « *bien lointaine est votre échéance* », marquant ainsi sa totale absence de préoccupation face à la durée et au temps écoulé. Lorsqu'il rencontre Tisbea, encore secoué par son naufrage, il ne pense plus, au moment même où il la voit, qu'il réchappe tout juste de la mort :

« *J'ai perdu toute la crainte que j'ai eue de me noyer, puisque du sombre enfer marin, j'émerge à votre ciel lumineux.* »

Ses pulsions sont d'ailleurs toujours instantanées et il le proclame à Aminta :

« *je t'ai vue, je t'ai adorée.* »

Tout en lui est rapidité de mouvement, soif de désir, faculté d'adaptation, et volonté de vivre comme s'il devait mourir demain.

Le héros baroque est également épris de liberté et Don Juan la revendique dans tous ses actes. Elle lui permet aussi de se jouer de toutes les barrières sociales qui entravent ses élans et son aspiration à vivre pleinement. C'est la raison pour laquelle il malmène l'honneur, cette valeur qui hiérarchise la société et qu'il raille d'ailleurs par révolte autant que par liberté. Enfin, pour « abuser » les femmes qui croisent son chemin, Don Juan se sert du masque et du déguisement. Cette tromperie dans la séduction n'est jamais préméditée et elle se réalise au moment même où elle sert au mieux son désir et son inconstance, autre caractéristique baroque.

Tous ces traits particuliers se retrouvent dans de nombreux héros baroques de l'époque. La littérature espagnole du Siècle d'or en regorge, mais elle n'est pas la seule, car ce type de héros incarne les relations nouvelles de l'individu avec le temps et le mouvement. Il est le complément de l'art baroque dans son ensemble. De l'Espagne avec Don Juan ou Sigismond, le héros de *La vie est un songe* de Calderón, à l'Angleterre avec le docteur Faust de Christopher Marlowe, en passant par Francion en France et à Simplicius Simplissimus en Allemagne, le héros baroque reflète les interrogations spirituelles, sociales et humaines du moment. Révolté, libertin, aventurier ou en quête d'absolu, il dénonce un monde d'apparence et d'hypocrisie et aspire à un idéal de liberté.

L'honneur en Espagne

La valeur de l'honneur, dans l'Espagne du XVII^e siècle, surpasse celle de la vie. En fait, justifiée ou non, la vengeance de l'honneur outragé reste un des thèmes favoris des plus hautes créations dramatiques de l'époque. Tirso de Molina dira d'ailleurs : « *Jamais un Espagnol ne fait attendre la mort à qui l'offense.* »

Mais s'agit-il d'honneur (*honra*) ou de réputation (*fama*) ? Il est parfois difficile de faire la distinction entre la valeur individuelle de la personne (*honra*), et celle, sociale, que l'on risque de perdre du fait d'autrui (*fama*).

Est-ce l'honneur d'un peuple fier et jaloux de ses libertés comme l'illustrait le *conquistador*, est-ce celui de l'homme qui affronte seul le taureau et la mort dans une *corrida* ou n'est-ce qu'une susceptibilité employée à tort ou à raison comme un réflexe social devenu mécanique ? Dans *El Burlador de Sevilla*, Don Juan va se régaler de cette ambiguïté et jouer de la complexité du sentiment chez ses contemporains.

Quand il proclame :

« *Je suis un Tenorio* »

comme le Commandeur dira :

« *Je suis un Ulloa* »

il marque sans hésiter l'honneur que lui vaut son nom, et donc son rang. De même, lorsqu'il dit :

« *Je suis homme d'honneur et je tiens mes serments, car je suis gentilhomme.* »

Mais il adore également braver l'honneur de parade, la *fama*, dans laquelle se drape la haute société de l'époque. C'est ainsi qu'il abuse les femmes, autant pour provoquer leur honneur que celui de leurs maris ou de leurs amants bafoués. Il ironise ainsi après avoir trompé Batricio, en disant :

« *Je l'ai vaincu par son honneur, car les vilains le portent toujours avec eux, et ne jurent que par lui.* »

Et la société qu'il dérange, lui donne raison car l'honneur passe avant tout autre considération. Ainsi, lorsque la duchesse Isabella n'hésite pas à dire, après avoir été abusée par Don Juan :

« *Ma faute, nulle excuse ne peut la réparer, mais le mal, après tout n'est pas si grave, s'il est réparé des mains du Duc Octavio.* »

Il faut comprendre que les apparences restent sauvées (et donc l'honneur) même si le coupable qu'elle a accueilli dans sa chambre, court toujours ! De même, dans le dépit des paroles du Commandeur avant sa mort, et après avoir surpris Don Juan sortant des appartements de sa fille :

Le Commandeur : « *Honneur défunt, a-t-elle dit... Malheur à moi ! Et sa langue si légère qui le carillonne !* »

On doit comprendre qu'il meurt en duel pour sauver l'honneur de sa fille mais sans avoir pu empêcher celle-ci, par ses cris, d'entacher sa réputation... Cet honneur qui protège de la honte et valorise la dignité de l'homme, est indissociable de la vertu des femmes, car elles en sont les garantes, par leur bonne conduite.

Le théâtre du Siècle d'or espagnol

Au XVII^e siècle, le théâtre occupe en Espagne une place fondamentale, et suscite un intérêt passionné dans toutes les classes de la société. L'enthousiasme populaire et aristocratique qu'il rencontre a été rarement égalé, à l'exception peut-être du théâtre élisabéthain à Londres au XVI^e siècle. L'Espagnol en est extrêmement friand. Par goût du divertissement, bien sur, mais aussi parce qu'il y retrouve l'expression de la démesure de son caractère : son sens de l'honneur et de la séduction, sa passion effrénée pour les causes mystiques, un mélange d'idéalisme et de réalisme, qui forment le fond même du tempérament national.

Le théâtre parle donc de l'amour et des femmes, de l'honneur et de Dieu avec des dialogues vifs et rapides dont le but n'est ni de prouver ni de raconter. Tout Espagnol connaît suffisamment les codes pour se contenter d'une allusion et sa pratique assidue du théâtre le rend très exigeant sur l'action et sur le rythme. Mais il œuvre aussi en faveur d'une unification du royaume qui comprend encore des particularismes régionaux importants. Comme la religion, il permet d'acquérir des références communes entre des personnes issues de villes, de provinces ou parfois de langues différentes. Face à un public composé en grande majorité d'illettrés, le théâtre a un rôle éducatif. À travers ses sujets empruntés autant à la vie religieuse qu'au quotidien, il dicte conduite, comportement et moralité à ses spectateurs. Comme le dit Charles Vincent Aubrun dans *La Comédie espagnole* : « *Par commodité autant que par nécessité spirituelle, le public madrilène veut se reconnaître dans sa comédie. Car elle lui offre une image fautive mais avantageuse de lui-même. Elle lui enseigne aussi, par le moyen d'exemples "fameux" ou "illustres", le bon ton, comment se vêtir, parler et se conduire décentement, comment faire sa cour et puis se marier, comment jeter sa gourme et rentrer dans le rang.* »

La Comedia espagnole

La Comedia est un genre théâtral particulier qui naît à Madrid lorsque cette petite bourgade devient la capitale de l'Espagne. Elle s'épanouit ensuite dans tout le pays durant le XVII^e siècle, servie par des auteurs de talent et un public pour qui l'amour du théâtre est proche de l'idolâtrie. La Comedia est structurée en trois actes, appelés des « journées »,

et chacune d'elle est longue d'un millier de vers. Elle n'est pas tenue au respect de l'unité de lieu ou d'action, à l'inverse des règles de la comédie classique française, car cette rigueur serait contraire à l'esprit baroque. De même, ce genre théâtral, sans équivalent, conjugue tragédie et comédie sans jamais être tout à fait l'un ou l'autre. Il est surtout, pour le public, un moule parfaitement reconnaissable dans lequel les auteurs déversent l'histoire de l'Espagne, de ses mœurs, de sa vie sociale et spirituelle en l'agrémentant de nombreux symboles immédiatement reconnaissables. Il propose même des modèles de conduite moraux ou vestimentaires tout en conservant généralement une fin moralisatrice. Le nombre considérable de Comedias qui sont produites durant tout le Siècle d'or espagnol permet ainsi une lecture chronologique du pays avec ses problèmes économiques, politiques et sociaux. Leur datation se fait d'ailleurs en référence aux modes et aux habitudes successives de l'époque. Pour être en parfait accord avec le tempérament de ses contemporains, la Comedia s'appuie sur trois ressorts moraux que le public reconnaît bien : l'intervention de la Grâce divine, tout d'abord, parce qu'il n'y a point de fatalité inexorable dans la vie, l'honneur ensuite car il est indissociable du caractère national, et l'amour enfin, moteur de l'histoire et porteur de chimères et d'excès. De plus, les Espagnols ont un goût affirmé pour la théâtralité et le fantastique allant jusqu'au miracle, qui peut toujours sauver les protagonistes des Comedias (comme il peut toujours changer le cours d'une corrida). De ce fait, on n'a jamais pu qualifier ces pièces de tragiques, même si elles sont parfois dramatiques. Rien n'y est désespéré ni perdu d'avance, car au-dessus de la mort se situe toujours la possibilité du miracle prodigué par la générosité divine. Mais cette description générique ne veut pas dire que la Comedia est un genre homogène. Elle revêt des formes diverses, et traite de sujets différents. Elle se fait héroïque ou philosophique autant qu'historique ou sentimentale. Celle qui remporte tous les succès est la Comedia d'intrigue, adroite combinaison entre la comédie de mœurs et celle d'amour, dans laquelle les femmes et les valets ont des rôles fondamentaux. Ces Comedias ont alors une influence déterminante sur le théâtre italien et sur le théâtre français du XVII^e siècle.

.../...

Leurs sujets deviennent des sources inépuisables d'inspiration pour les dramaturges de ces autres pays qui y découvrent aussi des procédés scéniques nouveaux, tels que l'usurpation d'identité, le déguisement, les doubles personnalités, le repentir et la confession, les actes de jalousie ou d'honneur et la valeur théâtrale du dénouement heureux.

Les corrales

Les Comedias étaient jouées dans les *corrales*. Ces lieux naissent vers le milieu du XVI^e siècle, lorsque le théâtre devient populaire en Espagne. Les confréries, qui sont responsables des hospices et des Maisons-Dieu prennent en main l'organisation des spectacles publics à des fins de charité et pour pourvoir aux besoins de leurs malades. Elles aménagent ainsi des cours intérieures, les *corrales*, dans les nouveaux quartiers des grandes villes. Ces lieux de théâtre se multiplient dans toute l'Espagne avec une étonnante rapidité et certains *corrales* deviennent de véritables institutions. En règle générale, le *corral* est donc un espace clos, pris dans la cour située entre des maisons. On installe, au fond, une scène et un dispositif scénique relativement réduit, fait de quelques toiles peintes pour les décors. Cette forme de théâtre à ciel ouvert permet aux troupes de jouer dans n'importe quelle ville ou village, d'adapter le lieu au nombre de spectateurs et d'accueillir toutes les classes sociales. Dans les *corrales* les plus importants, la disposition du public n'est pas laissée au hasard. C'est notamment le cas du corral de la Pacheca, à Madrid. Il est constitué d'un parterre où le peuple se tient debout, protégé du soleil par une bâche tendue entre les toits. Derrière le parterre, quelques bancs accueillent ceux qui ont payé un droit supplémentaire ; plus au fond, dans une sorte de loge, se retrouvent, ensemble, les femmes. Sur le côté droit s'ouvrent des balcons grillagés. Ces emplacements sont réservés à des amateurs éclairés qui louent, parfois pour toute la saison, la chambre attenante. Au-dessus de la scène, dans un espace préservé des regards par un treillis serré, se tiennent le roi et ses invités.

Le rôle de l'Église

L'Église entretient, avec le théâtre, des relations très ambiguës. Elle lui emprunte ses comédiens pour représenter les saints dans ses fêtes religieuses et ses *autosacramentales*. Les *autosacramentales* sont issus des drames liturgiques représentés dans les églises. Ils se développent à partir du XVI^e siècle, et donnent naissance à un nouveau genre théâtral, dont la signification religieuse répond au développement de la Contre-Réforme. Ils sont généralement donnés dans les rues et sur les places publiques à l'occasion de la Fête Dieu[#]. Les *autos* sont, en fait, les instruments populaires et scéniques de l'Église. Elle y met en scène ses préceptes religieux et moraux et les porte ainsi dans la rue, sous forme de procession, pour se rapprocher de ses fidèles et les sermonner à l'occasion. Rien n'est trop beau, ni trop cher pour

donner à ces *autos* un éclat digne de leur fonction spirituelle. C'est la procession du Saint-Sacrement, dans toute sa pompe, avec son accompagnement de travestis, de géants et de chars dont la fabrication est confiée aux meilleurs artisans et aux peintres les plus renommés. L'Église engage des troupes théâtrales pour assurer le professionnalisme de la représentation. Les *autos* vantent la foi à travers des textes originaux écrits par des hommes de théâtre, souvent les mêmes que ceux qui écrivent les Comedias. Le public suit ces représentations avec une attention fervente et Calderón lui-même les qualifie de : « *sermons mis en vers, de questions de théologie sacrée sous forme dramatique, que la raison ne peut ni expliquer ni comprendre, mais qui, en ce jour, disposent à la joie et aux applaudissements.* ».

Enfin et surtout, l'Église prête au théâtre espagnol du XVII^e siècle ses auteurs les plus talentueux (Tirso de Molina, Calderón, Lope de Vega, qui sont tous hommes d'Église) et tire financièrement partie de l'exploitation des lieux de théâtre : les *corrales*. En effet, nombre d'hôpitaux et d'hospices sont entretenus par les gains que retire l'église des représentations ; elle a donc tout intérêt à les voir se multiplier. En revanche, elle reproche aux comédiens leur vie dissolue, leur refuse le sacrement et condamne les Comedias d'intrigue qu'elle considère comme une école de l'immoralité.

La querelle sur le théâtre est permanente tout au long du siècle, mais elle n'empêche pas l'incroyable fécondité de ses auteurs. Le succès des Comedias est sans précédent tant par l'originalité des intrigues que par la fréquence des représentations et la faveur du public. Plus de 30 000 pièces sont produites dans l'Espagne du Siècle d'or.

Claude Richard, Régis Meyer, Mathieu Zeugin
Don Juan ou l'Europe démasquée, www.don-juan.org

[#] Fête instituée par le Pape Urbain IV, en 1264, pour glorifier la présence de Jésus dans l'hostie

Siècle d'or et de misère

Ce palais est un océan de fausses apparences,
de catastrophes,
un cercueil recouvert d'or,
un tombeau où la majesté n'est que poussière,
un sépulcre où l'on enterre les vivants.
CALDERON, *Le Schisme d'Angleterre*

La *edad de oro*, littéralement : l'âge d'or. Mots de rêve. S'il est vrai que l'âge d'or ce soit (ainsi le veut un de nos puissants mythes) l'ère de l'existence humaine pleinement heureuse et réconciliée avec elle-même, nous avons rêvé cet âge d'or de l'Espagne, comme nous avons rêvé les autres jusqu'à présent. Car il porte au cœur la contradiction comme un couteau. Il exulte et ne pense qu'à la souffrance, il est triomphant et les couleurs de son univers, ce sont les blancs et les noirs terribles de Ribera. On dit aussi *le siècle d'or*, avec plus de réalisme déjà et de prudence. Quel est donc l'or de ce siècle ? Quel est le siècle de cet or ?

L'or ? Un écolier sait cela. C'est l'or de la culture. L'or des armes aussi. Et celui des galions. L'Espagne de ce temps, le premier Etat d'Europe par ses possessions du continent et d'outremer (« quand l'Espagne remue, la terre tremble »), est aussi le maître à penser de cette Europe, et son maître de littérature (...) Quant à l'or des Indes, comment la superbe ne tournerait-elle pas une tête ibérique, au spectacle des navires qui le déchargent à Séville, avec l'argent, par barres et par caisses, jusqu'à ce qu'on ne sache plus où l'entreposer ?

Mais quoi ? Notre écolier ne sait-il pas aussi qu'au froid jugement d'un Anglais du temps cette Espagne n'était qu'une «fontaine d'orgueil dans une vallée de misère » ? Misère d'une prodigieuse gueusaille qui constitue un fait sociologique et artistique sans équivalent ailleurs. Misère d'une nuée d'hidalgos presque aussi nombreux que les puces, intraitables sur leurs prérogatives de fumée, et réduits, comme le Mendo de *L'Alcade de Zalamea*, à se curer les dents ostensiblement après les repas pour faire croire qu'ils ont mangé. Vide des caisses publiques : deux banqueroutes rien que pour la deuxième moitié du XVI^e siècle, le fastueux Philippe cessant le paiement des intérêts de sa dette – où donc passe l'or inépuisable des Amériques ? Et au début du XVII^e il y a, paraît-il, plus de doublons et de pistoles espagnols en France qu'en Espagne, du moins c'est Henri IV, roi de France, qui le dit. (...)

Les historiens de la civilisation sont gens habiles. Ils font bonne mesure dans leurs calculs des périodes, pour avoir à la fois le plus d'ors possible. Compter de 1559 à 1660 pour la prépondérance espagnole, c'est vraiment faire bonne mesure, si l'on pense que Philippe III est mort en 1621 : avec ce roi faible, faible d'être le fils de son trop puissant père Philippe II, la grande idée impériale de Charles-Quint n'est plus que l'ombre d'un rêve. Avec Philippe IV, plus débile encore, l'ombre de cette ombre. Le patriotisme espagnol, plus chatouilleux, préfère souvent arrêter le siècle d'or à la mort de Philippe II ; le siècle d'or, c'est alors le XVI^e. Mais ni Velázquez, ni le Cervantès du *Quichotte*, ni Calderón ne lui appartiennent plus.

Micheline Sauvage, *Calderón*, 1959

Chronologie

DATES	ESPAGNE	AUTRES PAYS
1562	Naissance de Lope de Vega	
1564		Mort de Michel-Ange
1571	Naissance de Tirso de Molina	
1574	Banqueroute de Philippe II	
1584	Achèvement de l'Escorial	
1588	Naissance du peintre Ribera	
1598	Mort de Philippe II	Edit de Nantes. <i>Le Marchand de Venise</i> , de Shakespeare
1599	Naissance de Velázquez	
1600	Naissance de Calderón	
1605	La première partie de <i>Don Quichotte</i> paraît à Madrid.	<i>Macbeth</i> , de Shakespeare
1606		Naissance de Corneille
1609–1610	Philippe III expulse les Maures du pays de Valence, puis de toute la péninsule.	
1610		Assassinat d'Henri IV
1616	Mort de Cervantes	Mort de Shakespeare
1618		Début de la guerre de Trente Ans
1621	Avènement de Philippe IV.	
1622	Velázquez devient le peintre officiel de Philippe IV	Naissance de Molière. <i>Traité de la peinture</i> , de Rubens
1633		Rétractation de Galilée
1635	<i>La Vie est un songe (comedia)</i>, de Calderón.	
1639	Début du conflit franco-espagnol	Naissance de Racine
1640	Soulèvement de Catalogne	
1641		<i>Méditations</i> , de Descartes
1648	Mort de Tirso de Molina Indépendance des Provinces-Unies	En France, début de la Fronde
1660	Mort de Velázquez	
1665	Avènement de Charles II	
1673		Mort de Molière
1680		Fondation de la Comédie Française
1681	25 mai : mort de Calderón	

II

DE PERE(S) EN FILS

Saturne dévorant ses enfants



Francisco de Goya, 1820 - 1823, Musée du Prado, Madrid

Uranus tué par son fils

Ceux qui naquirent ainsi du Ciel uni à la Terre,
Les plus terribles des fils, n'inspiraient à leur père que haine,
dés l'origine : sitôt que l'un d'eux venait à naître,
il le cachait, sans le laisser contempler la lumière,
dans les replis de la Terre : le Ciel se plaisait à l'horrible
tâche, et la Terre géante criait du dedans, sanglotante,
étranglée. Concevant une ruse horrible, perfide,
elle créa aussitôt l'acier, espèce blanchâtre,
fit une grande serpe, et dit à ses fils ces paroles,
pour les encourager, le cœur rempli d'amertume :
« O mes enfants d'un père insolent, faites-m'en la promesse,
obéissez et châtiez l'outrage funeste de votre
père, qui le premier trama ces actes infâmes. »
Elle se tut. Et tous frémirent de peur, et personne
ne dit mot, quand le grand Cronos aux ruses retorses,
s'enhardissant, répondit par ces mots à sa mère vaillante :
« Mère, c'est moi qui accomplirai – je t'en fais la promesse –
l'acte, sans respecter le nom ignoble de notre
père, qui le premier trama ces actes infâmes. »
A ces mots, la joie vint au cœur de la Terre géante.
Elle posta son fils, lui mit en main la terrible
Serpe à la dent acérée, et lui révéla tout le piège.
Vint le vaste Ciel, amenant la nuit. Sur la Terre
il s'allongea de tout son corps, désirant ses caresses,
ardemment. Son fils embusqué tendit la main gauche,
et saisit de la droite la gigantesque serpe,
longue, à la dent acérée : d'un coup, il tranche le sexe
de son père, le précipite aussitôt par derrière ;
il jaillit, ne fuse pas en vain de sa paume :
toutes les éclaboussures qui giclent, sanguinolentes,
sont reçues par la Terre, qui, l'année chassant l'autre,
enfanta le troupeau d'Erinyes, les Géants effroyables,
dont les armes brillent, qui brandissent leurs lances ,
et les Nymphes qu'on nomme Méliés sur la terre sans borne.
Lorsque le sexe fut tranché par l'acier de la serpe,
Précipité loin des terres dans l'onde tourbillonnante,
Il vogua longtemps par les flots.

Hésiode, *La Théogonie*, VIII^e et VII^e siècle av. J.-C.

La naissance de Zeus

Rhéa soumise   Cronos enfanta des enfants magnifiques,
Déméter, Histi , Héra aux sandales splendides,
l'impétueux Hadès, le dieu au cœur invincible,
d murant sous le sol, le puissant Ebranleur de la terre,
Zeus, le dieu de ruse, le père des dieux et des hommes,
qui secoue le vaste sol sous les coups de sa foudre.
Mais le grand Cronos d vora ses enfants, quand ils vinrent
sur ses genoux au sortir du ventre sacré de leur mère,
craignant qu'un autre fils des généreux Ouranides,
chez les dieux, ne lui prêt les prérogatives royales.
Il savait par la Terre et le Ciel aux étoiles nombreuses
qu'il serait dompté par son fils   l'heure fatale,
tout puissant qu'il était : par les ruses de Zeus l'immense.
Sans se laisser distraire, il  piait, restait sur ses gardes,
dévorait ses enfants. Et une douleur sans remède
prenait Rhéa. Mais lorsque le père des dieux et des hommes,
Zeus, allait naître, elle vint prier ses parents, suppliante,
ses parents   elle, la Terre et le Ciel peuplé d'astres,
de fomenter une ruse, pour qu'elle accouche en cachette,
pour que soient veng es les Erinyes de son père
et de ses fils dévorés par Cronos aux ruses retorses.
Ils  cout rent leur chère fille et lui obéirent,
lui révélant ce qui était impart  par avance
au roi Cronos ainsi qu'  son fils le Cronide farouche.
Ils l'envoyèrent   Lycte, au pays fertile de Cr te,
quand elle fut sur le point d'enfanter son fils ultime,
le grand Zeus. Et la Terre géante le prit avec elle,
pour le nourrir et l'élever dans la vaste Cr te.
Elle l'emporta dans la nuit rapide et noireude,
vers le Dictos tout d'abord. Ses bras le posèrent dans l'ombre
d'un repaire profond, dans les plis de la terre divine,
sur le mont Eg on couvert de forêts épaisses.
Elle remit une pierre emmaillot e de langes
au premier souverain des dieux, au prince ouranide,
qui s'en saisit goulûment et l'engloutit dans son ventre,
l'insensé ! Dans son cœur, il ignorait qu'  la place
de la pierre, un fils grandissait, insouciant, invincible,
qui, plus tard, viendrait le dompter par ses mains et sa force,
le dépouiller de tout, et régner sur la troupe immortelle !

H siodo, *La Théogonie*, VIII  et VII  siècle av. J.-C.

Affabulazione

PÈRE

Fils, sais-tu ce que c'est qu'un père ?
je te l'apprendrai pendant que tu embrasses...
en attendant que tu déboucles ta ceinture
et fasses ce que font les jeunes effrontés.
Les pères, sache-le, *sont tous impuissants* : quels
que soient leur expression et leur comportement
il n'y a rien d'autre à dire sur leur personne
que la conscience non acceptée de leur impuissance.

Prenons les deux cas les plus communs : c'est-à-dire celui
où le père *ignore*, et celui où le père *hait*
le fils.

Dans le premier cas, le père fait presque rire
tant est grande son humble passivité
devant l'accumulation des phénomènes par lesquels *il ne veut pas savoir*
que son fils adolescent – un adulte déjà dans toute
son indécence, et si pur en même temps –
cherche autour de lui
et demande pain harmonie, amour, vie.
Un tel père fait semblant que rien ne s'est passé,
et que son travail, justement, est la seule chose importante ;
il fait semblant aussi que l'activité de son membre
doit passer au second plan, en toute connaissance de cause,
derrière les graves engagements sociaux – pris
avec sa grande démocratie parlementaire –
pauvre vieil homme qui se noie sans se débattre.

Mais les grandes démocraties parlementaires sont armées jusqu'aux dents. Hé, hé.

Prenons donc le cas où le père hait le fils :
ce père là, son impuissance, il l'a inscrite
comme sur un panneau d'infamie.

Un panneau qui ne se voit pas – sous la robe
de l'avocat ou le veston croisé de l'industriel
ou la salopette de l'ouvrier : c'est normal.
Mais ses raisons de désapprouver
la conduite sociale de son fils sont toujours valable !
C'est la présence même du fils, en fait,
qui met le désordre dans la société.

C'est le membre lui-même, frais, humble, assoiffé,
qui scandalise, si on le confronte
avec celui, sans aucune nouveauté, du géniteur.

Des milliers de fils tués sont tués par les pères : tandis
que de loin en loin, un père est tué par son fils – ça c'est connu.

Mais comment se produit le meurtre des fils
par les pères ? Par le truchement des prisons, des tranchées, des camps
de concentration, des villes bombardées.

Par contre, comment se produit le meurtre des pères
par les fils ? Par le truchement de la croissance d'un corps innocent,
qui est, lui, nouveau venu dans la vieille ville et, au fond,
ne demanderait rien d'autre que d'y être admis.

Lui, le fils, jette dans la lutte contre le père
– c'est toujours le père qui commence –
son corps, rien que son corps.

.../...

Il le fait avec une haine pleine de pureté, ou alors
avec cette même douceur distante et ironique
que tu as à présent, pour manifester tes droits sur cette femme.

Reste à considérer, maintenant, les pères
qui n'*ignorent* ni ne *haïssent* leurs fils.
Il y en a de deux espèces : ceux qui *font semblant de les aimer*
autrement que de la façon dont ils les aiment ;
et ceux qui *font semblant de les aimer*
simplement parce qu'ils ne les aiment pas.

Pour ce qui est du premier cas, pour m'expliquer plus clairement
je prendrai l'exemple le plus obscur.

Pour autant que je le sache, il est peut-être semblable au mien.
Ainsi en réalité, je te parlerai de moi-même :

parce que moi, effectivement, je ne suis pas ici, comme tu sais :
l'histoire me veut ailleurs, ici

ne se projette que la fiction,
esprit incarné dans une chair démoniaque.

Moi, je ne suis pas *ici*, je ne suis pas *maintenant*.

A ce stade de la représentation,
en attendant que le sang coule, moi, je suis en Allemagne,
à la fin des années trente, mon cher garçon.

Me voilà, avec des jambes courtes,
et mon front têtue d'enfant,

molle caricature, pantin à ressort,
qui passe en revue une poignée de jeunes
Bavarois ou Prussiens aux pectoraux gonflés,
aux yeux encore exaltés par le bruit

des pas cadencés sur le pavé :
ils sont nus ; soit totalement nus, soit ils ont
devant leur sexe un bout de chiffon (noir) qui n'en cache
ni la forme, ni la grosseur.

Passer en revue les mystères exposés
des vais pères, c'est le rêve d'un père-fils.

Il jubile, mais nie tout.

Palpitent les drapeaux sur les têtes régulières.

Ou plus exactement tondues en signe d'obéissance.

Mais venons, venons-en enfin aux exemples plus clairs
pour nous expliquer plus obscurément.

Venons-en aux simples pères menteurs !

Venons-en aux cas normaux, pour ramener les choses
à ce qu'elles sont incompréhensiblement !

D'autant que, du reste, si celui-là (que j'étais) faisais pleurer,

ses successeurs (que je suis) ne font sûrement pas rire !

Venons-en aux Présidents des Républiques !

Venons-en aux Autorités religieuses, aux Grands Industriels !

...

Mais voilà que le temps des baisers

vient à son terme, doucement et justement.

Je prends dans ma poche le couteau

que je t'ai donné et que tu m'as si bien rendu.

Il y a des époques dans le monde
où les pères dégénèrent
et quand ils tuent leurs fils
ils accomplissent des régicides.

Nouveau né dans des mains



Otto Dix, 1927, Galerie der Stadt, Stuttgart

Phaéton

Grimpant le raidillon, Phaéton pénétra
Dans la demeure de son ère
Qui lui avait valu tant de honte.
Il alla droit à la royale présence
Mais dut reculer : la lumière était si intense
Qu'il ne put s'en approcher.
Car là était le dieu – Phébus, le soleil,
En robe de pourpre,
Assis sur un trône d'émeraudes
Qui jetaient leurs feux,
Scindant et réfractant ses flammes.
A droite et à gauche du dieu,
Les saisons, les générations et les heures.
Le Printemps, couronné d'une guirlande de fleurs. L'Été
Nu sous un diadème de blé mûr.
L'Automne, pourpre d'avoir foulé les grappes.
Et l'Hiver, frissonnant dans ses haillons,
Les cheveux blancs et la barbe
Hérissée de glaçons.
N'en croyant pas ses yeux, le garçon resta confondu
Ebloui par toutes ces merveilles.
Alors l'illustre dieu tourna vers lui
Son regard infailible et dit :
« Phaéton, mon fils !

Oui, je t'appelle mon enfant... mais te voilà un jeune homme
Dont un père peut être fier ! Pourquoi es-tu venu
Sinon avec un but précis. Lequel ? »
Phaéton répondit : « Ô dieu, Lumière de la Création !
Ô Phébus, mon père – si je peux te nommer ainsi –

Si Clymène ne se protège pas
De quelques honte en me liant à toi
Donne moi une preuve irréfutable
Que le monde entier sache
Que je suis ton fils ! Balaie tous les doutes. »

Le dieu ôta son aveuglante couronne de lumière,
Fit signe à Phaéton de s'approcher et l'embrassa.
« Ne crains pas de m'appeler père.
Ta mère t'a dit la vérité,
Pour te libérer du doute, demande moi une faveur.

Quelle qu'elle soit, je te promets d'y consentir.
Je n'ai jamais vu le lac des enfers
Sur lequel, nous, dieux du ciel, nous prêtons
Des serments inviolables, mais je le prends à témoin
Du serment que je viens de faire. »

Phébus avait à peine fini que Phaéton
Demanda le char du soleil
Et de conduire un jour durant les chevaux ailés.
Son père recula. Maudissant presque
son serment, il secoua la tête

comme s'il essayait de le rompre.
« Tes paroles insensées, dit-il,
me montrent la folie tragique des miennes.
Si les promesses pouvaient être rompues,
Je romprais celle-ci : je ne voudrais rien te refuser

Excepté cela. Sois persuadé
Que ta demande est infiniment dangereuse
Pour toi-même, pour la création tout entière.

(...)

« Réfléchis encore. Ne me demande pas
Quelque chose qui sera ta perte.
Tu m'as demandé la preuve que tu es mon fils.

La crainte que j'éprouve pour toi en est une, irréfutable.
Si seulement tes yeux
Pouvaient apercevoir mon cœur et constater combien
Il est lourd de détresse : c'est celui d'un père !
Choisis ce que tu veux dans la Création – je te l'accorde.

Mais la chose que tu as choisie
Je n'ose te l'accorder. Fais un autre choix Phaéton.
Tu ne m'as pas demandé une faveur, comme tu le crois,
Mais un châtement. Ô mon fils,
Ce n'est pas une faveur, c'est un châtement !

Tu m'enlances le cou de tes bras, tu persistes.
Tu n'as aucune idée de ce que tu me demandes.
Mais j'ai juré par le Styx et tu auras
Tout ce que tu désires. Seulement mon fils,
Sois plus avisé, demande autre chose. »

Phaéton sembla ne pas avoir entendu.
Il ne voulait rien d'autre que conduire
Le char et les chevaux du soleil.
Ne trouvant pas d'autre moyen pour différer son vœu,
Son père l'emmena voir le char.

Ted Hughes, *Contes d'Ovide*, 1997

III

LA VIE N'EST PAS UN SONGE

*La vie n'est pas un songe.
Alerte. Alerte. Alerte.*

Federico García Lorca, *Un Poète à New York*

Le Triomphe de la mort



Bruegel, 1562, Musée du Prado, Madrid

Allégorie de la caverne

Maintenant, repris-je, représente-toi de la façon que voici l'état de notre nature relativement à l'instruction et à l'ignorance. Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine, en forme de caverne, ayant sur toute sa largeur une entrée ouverte à la lumière ; ces hommes sont là depuis leur enfance, les jambes et le cou enchaînés de sorte qu'ils ne peuvent bouger ni voir ailleurs que devant eux, la chaîne les empêchant de tourner la tête ; la lumière leur vient d'un feu allumé sur une hauteur, au loin derrière eux ; entre le feu et les prisonniers passe une route élevée : imagine que le long de cette route est construit un petit mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent devant eux, et au-dessus desquelles ils font voir leurs merveilles.

Je vois cela, dit-il.

Figure-toi maintenant le long de ce petit mur des hommes portant des objets de toute sorte, qui dépassent le mur, et des statuettes d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, et en toute espèce de matière ; naturellement, parmi ces porteurs, les uns parlent et les autres se taisent.

Voilà, s'écria-t-il, un étrange tableau et d'étranges prisonniers.

Ils nous ressemblent, répondis-je ; et d'abord, penses-tu que dans une telle situation ils aient jamais vu autre chose d'eux-mêmes et de leurs voisins que les ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face ?

Et comment ? observa-t-il, s'ils sont forcés de rester la tête immobile durant toute leur vie ?

Et pour les objets qui défilent, n'en est-il pas de même ?

Sans contredit.

Si donc ils pouvaient s'entretenir ensemble ne penses-tu pas qu'ils prendraient pour des objets réels les ombres qu'ils verraient ?

Il y a nécessité.

Et si la paroi du fond de la prison avait un écho, chaque fois que l'un des porteurs parlerait, croiraient-ils entendre autre chose que l'ombre qui passerait devant eux ?

Non, par Zeus, dit-il.

Assurément, repris-je, de tels hommes n'attribueront de réalité qu'aux ombres des objets fabriqués.

C'est de toute nécessité.

Considère maintenant ce qui leur arrivera naturellement si on les délivre de leurs chaînes et

qu'on les guérisse de leur ignorance. Qu'on détache l'un de ces prisonniers, qu'on le force à se dresser immédiatement, à tourner le cou, à marcher à lever les yeux vers la lumière : en faisant tous ces mouvements il souffrira, et l'éblouissement l'empêchera de distinguer ces objets dont tout na l'heure il voyait les ombres. Que crois-tu donc qu'il répondra si quelqu'un lui vient dire qu'il n'a vu jusqu'alors que de vains fantômes, mais qu'à présent, plus près de la réalité et tourné vers des objets plus réels, il voit plus juste ? si, enfin, en lui montrant chacune des choses qui passent, on l'oblige, à force questions, à dire ce que c'est ? Ne penses-tu pas qu'il sera embarrassé, et que les ombres qu'il voyait tout à l'heure lui paraîtront plus vraies que les objets qu'on lui montre maintenant ?

Beaucoup plus vraies, reconnut-il.

Et si on le force à regarder la lumière elle-même, ses yeux n'en seront-ils pas blessés ? n'en fuira-t-il pas la vue pour retourner aux choses qu'il peut regarder, et ne croira-t-il pas que ces dernières sont réellement plus distinctes que celles qu'on lui montre ?

Assurément.

Et si, repris-je, on l'arrache de sa caverne par force, qu'on lui fasse gravir la montée rude et escarpée, et qu'on ne le lâche pas avant de l'avoir traîné jusqu'à la lumière du soleil, ne souffrira-t-il pas vivement, et ne se plaindra-t-il pas de ces violences ? Et lorsqu'il sera parvenu à la lumière, pourra-t-il, les yeux tout éblouis par son éclat, distinguer une seule des choses que maintenant nous appelons vraies ?

Il ne le pourra pas, répondit-il ; du moins dès l'abord.

Il aura, je pense, besoin d'habitude pour voir les objets de la région supérieures. D'abord ce seront les ombres qu'il distinguera le plus facilement, puis les images des hommes et des autres objets qui se reflètent dans les eaux ; ensuite les objets eux-mêmes. Après cela, il pourra, affrontant la clarté des astres et de la lune, contempler plus facilement pendant la nuit les corps célestes et le ciel lui-même, que pendant le jour le soleil et sa lumière.

Sans doute.

À la fin, j'imagine, ce sera le soleil – non ses vaines images réfléchies dans les eaux ou en quelque autre endroit – mais le soleil lui-même à sa

.../...

vraie place, qu'il pourra voir et contempler tel qu'il est.

Nécessairement, dit-il.

Après cela il en viendra à conclure au sujet du soleil, que c'est lui qui fait les saisons et les années, qui gouverne tout dans le monde visible, et qui, d'une certaine manière, est la cause de tout ce qu'il voyait avec ses compagnons dans la caverne.

Évidemment, c'est à cette conclusion qu'il arrivera.

Or donc, se souvenant de sa première demeure, de la sagesse que l'on y professe, et de ceux qui y furent ses compagnons de captivité, ne crois-tu pas qu'il se réjouira du changement et plaindra ces derniers ?

Si, certes.

Et s'ils se décernaient alors entre eux honneurs et louanges, s'ils avaient des récompenses pour celui qui saisissait de l'œil le plus vif le passage des ombres, qui se rappelait le mieux celles qui avaient coutume de venir les premières ou les dernières, ou de marcher ensemble, et qui par là était le plus habile à deviner leur apparition, penses-tu que notre homme fût jaloux de ces distinctions, et qu'il portât envie à ceux qui, parmi les prisonniers, sont honorés et puissants ? Ou bien, comme le héros d'Homère, ne préférera-t-il pas mille fois n'être qu'un valet de charrue, au service d'un pauvre laboureur, et souffrir tout au monde plutôt que de revenir à ses anciennes illusions et de vivre comme il vivait.

Je suis de ton avis, dit-il, il préférera tout souffrir plutôt que de vivre de cette façon-là.

Imagine encore que cet homme redescende dans la caverne et aille s'asseoir à son ancienne place : n'aura-t-il pas les yeux aveuglés par les ténèbres en venant brusquement du plein soleil ?

Assurément si, dit-il.

Et s'il lui faut entrer de nouveau en compétition, pour juger ces ombres, avec les prisonniers qui n'ont point quitté leurs chaînes, dans le moment où sa vue est encore confuse et avant que ses yeux se soient remis (or l'accoutumance à l'obscurité demandera un temps assez long) n'apprêtera-t-il pas à rire à ses dépens, et ne diront-ils pas qu'étant allé là-haut il en est revenu avec la vue ruinée, de sorte que ce n'est même pas la peine d'essayer d'y monter ? Et si quelqu'un tente de les délier et de les conduire en haut, et qu'ils le puissent tenir en leurs mains et tuer, ne le tueront-ils pas ??

Sans aucun doute, répondit-il

Maintenant, mon cher Glaucon, repris-je, il faut appliquer point par point cette image à ce que nous avons dit plus haut, comparer le monde que nous découvre la vue au séjour de la prison, et la lumière du feu qui l'éclaire à la puissance du soleil. Quant à la montée dans la région supérieure et à la contemplation de ses objets, si tu la considères comme l'ascension de l'âme vers le lieu intelligible, tu ne te tromperas pas sur ma pensée, puisque aussi bien tu désires la connaître. Dieu sait si elle est vraie. Pour moi, telle est mon opinion : dans le monde intelligible l'idée du bien est perçue la dernière et avec peine, mais on ne la peut percevoir sans conclure qu'elle est la cause de tout ce qu'il y a de droit et de beau en toutes choses ; qu'elle a, dans le monde visible, engendré la lumière et le souverain de la lumière ; que, dans le monde intelligible, c'est elle-même qui est souveraine et dispense la vérité et l'intelligence ; et qu'il faut la voir pour se conduire avec sagesse dans la vie privée et dans la vie publique.

Platon, *La République*, Livre VII.

Calderón : Stasimon 3

STASIMON 3

LE SPEAKER

Le porte-parole de l'auteur se présente à vous, timidement. Ce n'est que la troisième fois qu'il le fait, et pourtant, en cet instant, il se sent sombrer au plus profond de la terre, tant sa voix stridente lui paraît résonner indésirable, étrangère.

Comme l'auteur est inférieur à son œuvre ! Comme sa tête est plus petite que ce qu'elle imagine ! Comme les prétextes et les justifications de la réalité sont plus mesquins que la réalité qui s'exprime à travers eux !

Toutefois, je ne peux pas me soustraire à la fonction qui m'a été assignée. Elle fait partie du texte. Et je suis ici, chargé de requérir votre attention sur des problèmes qui – tout en étant idéologiques et techniques, c'est-à-dire petits – tiennent beaucoup au cœur de celui qui m'envoie.

Revenons pour la deuxième fois au rituel du théâtre, celui que la bourgeoisie demande et que l'auteur déteste.

Dans ce cas-ci, c'est la même inspiration plutôt ambiguë, obscure et contradictoire que la première fois, qui a poussé l'auteur à imaginer la brève scène qui suit, comme si elle se déroulait à l'intérieur d'une photographie représentant le dortoir d'un camp.

La pathétique reconstitution scénique ne comporte aucune nostalgie pour le vieux théâtre, mais utilise le vieux théâtre, mélangé à la photographie, comme un élément expressif au sens incertain : toutefois, l'auteur vous prie de devenir, pendant quelques minutes, des spectateurs à l'ancienne, et de jouir de ce qui a été fait pour votre jouissance. Tout a été soigné à la perfection, par notre vieil enfant-scénographe habituel, amoureux des matières et des lumières : les petits lits superposés, les couvertures laissées par les morts, les quelques objets et les quelques chiffons pendus aux murs ou abandonnés sur le sol, les pauvres êtres humains monstrueux, étendus sur ces couches à bestiaux, avec leurs cranes rasés, les coudes et les genoux énormes à cause de la maigreur, et les yeux aussi, dilatés, battus, et qui pourtant, en regardant l'objectif qui a fixé toute cette scène, ont à l'intérieur une lueur misérable, presque honteuse : un sourire.

Pier Paolo Pasolini, *Calderón*, traduit par Michèle Fabien, 1973

Calderón : épisode 16

EPISODE 16

ROSAURA

Basilio !

BASILIO

Qu'y a-t-il ma chérie, Parle ! Qu'est-ce que tu regardes fixement devant toi ?

ROSAURA

Basilio... cette fois...

BASILIO

Cette fois quoi ? Tu as l'œil heureux,
le visage rougissant de bonheur...

ROSAURA

Oui, je suis heureuse, Basilio, heureuse.
Cette fois je me rappelle mon rêve.
Mais ce n'est pas tant pour cela que je suis heureuse,
que pour ce que le rêve m'a dit.

BASILIO

Raconte-le !

ROSAURA

Ma vraie vie ne se déroule pas dans un château,
ni dans une tour, ni dans une maison petite-bourgeoise :
ma vraie vie se déroule, en réalité,
dans un camp, par un froid ténébreux. Dans
la grande pièce où je suis enfermée, entre
un peu de soleil, réfléchi par la neige. A l'intérieur,
des chiens aboient. Les SS écoutent les phonographes.
Sur les lits superposés, alignés, les damnés
sont étendus : blancs comme du plâtre sous
les couvertures grises de poussière gelée. Ils ont les bras
au dehors, abandonnés, leurs maigres bras
desséchés.
Ils ne peuvent pas soulever leurs crânes lourds et
décharnés ; et ils regardent,
comme des chiens qui ne comprennent pas pourquoi ils ne peuvent bouger
ils regardent tous vers un point, où
apparaîtra peut-être, libre et fort, celui qui peut les regarder ;
peut-être doivent-ils se préparer à l'accueillir,
et dans les orbites où leurs yeux sont perdus,
entre les rangées de dents saillantes,
quelque chose d'indicible flotte : un sourire.
Moi aussi je suis là. Un squelette blanc
presque sans plus de cheveux, sur la couche ; j'ai les jambes
découvertes, menues comme celles d'un fœtus, elles ne sont
grosses qu'aux nœuds des os des genoux ;
je tiens ma joue sans chair contre
la toile du traversin où
déjà m'ont précédée tant de morts ;

.../...

je tiens, serrés comme un trésor, le peu
 d'objets qui m'appartiennent, quelques
 chiffons, une photographie... Et moi aussi, avec les os blancs
 de mon crane, je souris.
 Nous ne sommes plus des hommes : nous n'avons même plus
 la vie bizarre des animaux ; nous sommes
 des choses dont seuls les autres peuvent disposer.
 Nous devons inspirer le dégoût, pour pouvoir
 être utilisés au mieux par qui le veut ; car
 une seule liberté nous reste : celle de nous trahir.
 Et en effet, chacun de nous, dans sa légère puanteur
 de malade des viscères , couve
 le désir de pouvoir finalement faire de l'œil
 à ses maîtres, qui sont là pour le condamner.
 Nous voulons être les premiers assistants
 de nos assassins qui ont inventé
 des mécanismes compliqués pour nous tuer ensemble.
 Il faudra donc être vifs et braves
 quand on marchera dans la file, nus,
 entre les barbelés, vers le bâtiment
 où est installé le four crématoire : il faudra
 entrer en ordre, éviter les entassements ;
 il faudra se montrer agiles et diligents, pour autant
 que nos petits corps torturés y consentent.
 C'est l'heure où on attend ; et
 comme n'importe quel jour, le soleil éclaire un peu
 notre grande salle ; tout un après -midi
 et toute une nuit à vivre ! C'est beaucoup,
 et nous nous préparons à en jouir, sans parler
 entre nous, parce que notre véritable
 interlocuteur, c'est le maître qui a décidé
 notre mort : et chacun d'entre nous est sur
 d'en être le favori.
 Ensuite, peu après, d'un village
 lointain les cloches sonnent.
 Puis le silence revient. Du soleil
 subsiste une dernière trace perdue
 sur les murs rouillés. Etrangement,
 le silence se prolonge – alors que vers cette heure,
 d'habitude – les soldats entament leurs cœurs innocents.
 Il se prolonge, une demi-heure, une heure ce silence.
 Puis alors que la dernière trace de lumière
 ne s'est pas encore dissipée, *voici qu'on entend un chant*
 Mais c'est un chant différent : ce n'est pas celui des tueurs,
 celui des anges des maîtres...
 C'est un chant entendu dans l'enfance
 quand l'Espagne était libre et qu'il y avait
 des drapeaux rouges sur les mairies. Ce chant
 approche : il est de plus en plus distinct ; c'est un grand nombre
 de personnes qui le chante : il ressemble à
 une marée, qui avance et peu à peu envahit le camp.
 Le voilà, il retentit sous les murs
 de notre hangar ; voilà, enfoncées,
 les portes s'ouvrent ; et en chantant,
 entrent les ouvriers. Ils ont, serrés dans leurs mains,
 des drapeaux rouges avec la faucille et le marteau ;
 des mitraillettes au poing ; ils ont des foulards
 rouges noués autour du cou, sur les cols noirs
 de leurs sarraus : ils apportent des vêtements, des manteaux,
 de la nourriture ; voilà qu'ils viennent tout près de nous, nous prennent dans leurs bras,
 embrassent
 nos visages sans chairs, nos
 chairs putréfiées ; ils nous relèvent, ils nous soutiennent, comme des frères,
 nous donnent les vêtements, nous aident à nous habiller ; nous
 offrent la nourriture à manger ; nous versent du vin
 dans les gourdes ; le boivent avec nous, en trinquant ; et si les larmes

.../...

nous viennent aux yeux, ils pleurent eux aussi avec nous,
de joie, et recommencent à nous embrasser : « Vous êtes libres », nous répètent-ils
comme si nous n'étions plus en état
de comprendre ces mots – « Vous êtes libres ! »

BASILIO

Un très beau rêve, Rosaura, vraiment
un très beau rêve. Mis je pense
(et c'est mon devoir de le dire) que justement
c'est à ce moment que commence la vraie tragédie.
Parce que, de tous les rêves que tu as faits ou que tu feras,
on peut dire qu'ils auraient pu être aussi la réalité.
Mais quant à celui des ouvriers, il n'y a pas de doute :
c'est un rêve, rien d'autre qu'un rêve.

Pier Paolo Pasolini, *Calderón*, traduit par Michèle Fabien, 1973

IV

IMAGES ET IMPRESSIONS

Calderón : Stasimon 2

STASIMON 2

LE SPEAKER

Pour la deuxième fois (qui ne sera pas la dernière) je me présente ici pour donner des explications de la part de l'auteur ; donner des explications et présenter des excuses. La scène que vous allez voir maintenant sera construite selon les vieilles règles de la scénographie traditionnelle. Ce n'est pas par nostalgie de telles règles que l'auteur s'est décidé à envisager tout ceci, et donc à m'utiliser en lieu et place de la non moins vieille touchante didascalie. L'auteur continue néanmoins à détester, avec la lucidité toute relative de sa raison, toute scénographie qui ne soit pas uniquement indicative : parce que s'il n'en va pas ainsi, elle n'est qu'un élément de ce rite social qu'est le théâtre pour la bourgeoisie, et que l'auteur, par conséquent, ne peut aimer.

Ce qui a poussé l'auteur à imaginer cet épisode comme s'il se déroulait à l'intérieur du tableau des *Ménines* de Velázquez (du reste déjà cité dans l'Episode 1) est une inspiration d'espèce mystérieuse qui ne comporte aucune nostalgie pour le vieux théâtre, mais utilise le vieux théâtre, mélangé à la peinture, comme un élément expressif au sens incertain. Pas un compromis, mais un calcul, sans doute un peu fou (pour lequel l'auteur s'excuse encore, auprès de ceux qui, des autres, exigent la rigueur, sans avoir que très souvent la rigueur est une justification de l'aridité) : et ce n'est pas une contradiction innocente, mais une contradiction consciente.

L'auteur vous prie donc, pendant une dizaine de minutes, de vous sentir spectateurs du vieux théâtre conçu comme rite social, et de jouir de ce qui a été fait pour votre jouissance. La précision pathétique de la reconstitution, la beauté des couleurs (par ailleurs dues à Velázquez, le scénographe n'a été qu'un médiateur enthousiaste), la grâce un peu épaisse des objets (achats précieux chez l'antiquaire), la sueur pour poser des lumières, les matières choisies avec un amour juste et vrai. Le tout élaboré, mis au point, composé à votre insu, pour votre plaisir.

Pier Paolo Pasolini, *Calderón*, traduit par Michèle Fabien, 1973

Les Ménines



Diego Velázquez, 1656, Musée du Prado, Madrid

Velázquez

Velázquez, après cinquante ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche. L'espace règne. C'est comme une onde aérienne qui glisse sur les surfaces, s'imprègne de leurs émanations visibles pour les définir et les modeler, et emporter partout ailleurs comme un parfum, comme un écho d'elles qu'elle disperse sur toute l'étendue environnante en poussière impondérable.

Le monde où il vivait était triste. Un roi dégénéré, des infants malades, des idiots, des nains, des infirmes, quelques pitres monstrueux, vêtus en princes qui avaient pour fonction de rire d'eux-mêmes et d'en faire rire des êtres hors la loi vivante, étreints par l'étiquette, le complot, le mensonge, liés par la confession et le remords. Aux portes, l'Autodafé, le silence, l'écroulement rapide d'une puissance encore terrible, une terre où pas une âme n'avait le droit de pousser. Qu'importe. Dans un pays, dans une cour où personne, le roi moins que personne ne pouvait, ne voulait se libérer d'aucune des servitudes imposées par la force du sol et de la foi, il savait seul dominer la fatalité de l'ambiance.
(...)

Ses petits infants maladifs sont entourés d'un tel lyrisme de couleur, lyrisme contenu, voilé, secret comme une grande âme, la lumière éparse et les frissons qui la parcourent environnent leur ennui d'un si beau cortège aérien, qu'ils paraissent porter seulement l'ombre de la couronne impitoyable.

Un esprit nostalgique flotte, mais on ne voit ni la laideur, ni la tristesse, ni le sens funèbre et cruel de cette enfance écrasée. Que Velázquez suivit ses maîtres à la chasse ou qu'il regagnât avec eux l'alcazar sombre, il restait l'ami silencieux de la race agonisante qu'une intelligence souverainement libre pouvait seule délivrer pour nous de l'indifférence de la mort. Il savait seul, quand il parcourait les corridors blafards, conserver dans son souvenir l'image d'une apparition mélancolique et subtile,

d'une harmonie errante prêtant à la lumière l'éblouissement fugitif qu'elle promène sur les choses qui s'offrent à son baiser. Pour lui seul, les petites infantes n'étaient pas des êtres éteints, des visages verts et maussades, des martyres enfermées en des robes d'apparat qui broyaient leur poitrine, leur défendaient le jeu, le saut, la course, la vie d'oiseau des petites filles. Il les aimait. Lui-même avait eu deux filles, dont l'une était morte enfant. Il suivait sur leurs faces blêmes tous les reflets du monde pitoyable qui mêlait au sang décoloré, aux lèvres humides, aux yeux étonnés, le jour d'argent ébloui par les rideaux rouges, par les corsages gris et roses où parfois un ruban rouge ou noir mettait seul un accent plus sombre, comme une corolle éclatante dans un champ de jeunes blés. Les cheveux blonds, les roses du costume nimbaient les têtes frêles d'une auréole imprécise qui restituait à l'air ambré un peu de la vie torpide et charmante s'étouffant sous leur front. Un mouchoir transparent, étendu comme l'aile d'un papillon, laissant voir sous lui des noirs plus pâles, des roses plus atténués, des bleus lointains. Sur une robe rose rayée de lames d'argent, animée de taches mauves, il surprenait avec moi une rose rouge entre des doigts d'enfant. La lassitude de ces mains posées sur des doigts d'enfant. La lassitude de ces mains posées sur le dossier des chaises ou le panier des jupes l'emplissait d'une ardeur si tendre qu'il accumulait sur elles, et sans jamais l'avouer, toutes les caresses profondes que le monde de l'air réserve à ce qui baigne en lui. Sous tout cet argent qui tremble, ce rouge et ce rose hésitants ont l'air d'une nappe de fleurs toute trempée de rosée à l'heure où l'aurore miroite sur le givre de l'été.

(...)

On ne peut dire que Velázquez ne se dévoile jamais. L'orgueil castillan, l'humeur andalouse, le fatalisme oriental, la nonchalance arabe, tout cela s'affirme ou se devine dans ces hautes effigies sévères qui furent peintes entre la mort de Cervantès et la mort de Caldérón. Mais la valeur psychologique ne déborde jamais sur la valeur plastique. Elle affleure à peine, elle s'enveloppe et se cache presque sous un jeu précis et nuancé d'harmonies incomparables. Il ne nous oblige pas à voir, dans *Les Lances*, la courtoisie cordiale du vainqueur, la noble humilité du vaincu, l'esprit qui transforme la guerre et malgré la plaine incendiée,

.../...

les armes dressées, les cuirasses, l'élève au-dessus du meurtre et de la haine par ce seul fait qu'elle traverse une seconde une haute et fière vision. Il confie sans le dire à l'eau tremblante d'un miroir les images de la pudeur ou de la puissance ennuyée. Il ne nous force pas à constater le contraste mélancolique que les infants débiles ou les reines décolorées offrent avec la bête qui les porte, dont le sang affleure aux naseaux, aux jarrets, à la croupe, et dont la crinière vole dans le feu de la course et le brouillard de la sueur. Il n'insiste pas sur l'ironie du spectacle quand il voit s'avancer un nain abject vêtu en prince et tenant un chien formidable, haut comme lui, gonflé de grondements, les pattes dures, noir, fort comme la vie abandonnée à sa force. Il ne sourit presque pas quand il écrit le nom de don Juan d'Autriche au bas du portrait d'un bouffon mal bâti qui ricane, le nom de Ménippe ou d'Esopé au bas de celui d'un mendiant. Quand il peint un idiot, il ne dit pas s'il en souffre, il lui balance la tête et les épaules dans le bégaiement des chansons. Quand le roi est devant lui, vêtu de noir, avec son long visage triste, il n'avoue pas qu'il lui prête sa propre majesté. Une distinction si royale qu'elle ne prends jamais la peine de chercher à s'imposer, une grandeur détachée d'elle-même et consciente d'être seule à se connaître, élève jusqu'à son cœur ce monde qui meurt peu à peu.

Cette noblesse réservée est la dernière de ses victoires, et sa suprême affirmation est la moins avouée de toutes et la plus difficile à pénétrer. Quelques éclaircies seulement jalonnaient sa vie

prisonnière. D'abord le séjour à Madrid de Rubens en pleine apogée, dont Velázquez, qui n'avait pas alors trente ans devint l'ami et reçut le conseil d'aller demander aux maîtres de Rome et de Venise comment on discipline sa propre générosité. Puis les deux voyages en Italie qu'il fit durer le plus longtemps possible et dont il rapporta, avec l'amitié de Ribera et de Poussin, ce qu'un esprit supérieur peut seul y découvrir, l'instrument de sa liberté. Le reste du temps, il vécut comme un domestique, accablé de fonctions imbéciles, mal payé, vêtu d'habits de rebut, peignant par accident, quand on lui imposait un portrait, un sujet de décoration, de religion ou d'histoire. Chaque progrès était pour lui non seulement une conquête sur lui-même, mais aussi sur les inerties indifférentes ou les forces hostiles qui l'entouraient. Il arrachait chacune de ses œuvres à une méditation solitaire et presque forcée, rejetée au fond de lui-même par l'impossibilité de trouver un esprit complice du sien et d'avouer son âme réelle autrement que dans les œuvres commandées où il faisait passer sa nostalgie et son silence comme derrière un voile, à peu près impénétrable. Il ne soupçonna qu'assez tard, à l'heure où l'ombre de ses jours s'allongeait sur sa route, tout ce qu'il y avait en lui de puissance secrète à amener des profondeurs de sa passion à la surface de la vie l'image de ses illusions inconnues. Et l'isolement et la contrainte s'accroissant avec les années, sa hautaine compréhension grandissait à mesure, comme s'il eût senti qu'elle n'aurait pas le temps avant la mort de se recueillir tout à fait.

Elie Faure, *Histoire de l'art*, « Velázquez », 1921

La mort de Philippe II

À Louis-Xavier de Ricard

Le coucher d'un soleil de septembre ensanglante
La plaine morne de l'âpre arête des sierras
Et de la brume au loin l'installation lente.

Le Guadarrama pousse entre les sables ras
Son flot hâtif qui va réfléchissant par places
Quelques oliviers nains tordant leurs maigres
bras.

Le grand vol anguleux des éperviers rapaces
Raye à l'ouest le ciel mat et rouge qui brunit,
Et leur cri rauque grince à travers les espaces.

Despotique, et dressant au-devant du zénith
L'entassement brutal de ses tours octogones,
L'Escorial étend son orgueil de granit.

Les murs carrés, percés de vitraux monotones,
Montent droits, blancs et nus, sans autres ornements
Que quelques grils sculptés qu'alternent des
couronnes.

Avec des bruits pareils aux rudes hurlements
D'un ours que des bergers navrent de coups de pioches
Et dont l'écho redit les râles alarmants,

Torrent de cris roulant ses ondes sur les roches
Et puis s'évaporant en des murmures longs,
Sinistrement dans l'air du soir tintent les cloches.

Par les cours du palais, où l'ombre. met ses plombs,
Circule – tortueux serpent hiératique -
Une procession de moines aux frocs blonds

Qui marchent un par un, suivant l'ordre ascétique,
Et qui, pieds nus, la corde aux reins, un cierge en main,
Ululent d'une voix formidable un cantique.

– Qui donc ici se meurt ? Pour qui sur le chemin
Cette paille épandue et ces croix long-voilées
Selon le rituel catholique romain ? -

La chambre est haute, vaste et sombre. Niellées,
Les portes d'acajou massif tournent sans bruit,
Leurs serrures étant, comme leurs gonds, huilées.

Une vague rougeur plus triste que la nuit
Filtre à rais indécis par les plis des tentures
À travers les vitraux où le couchant reluit,

Et fait papilloter sur les architectures,
À l'angle des objets, dans l'ombre du plafond,
Ce halo singulier qu'on voit dans les peintures.

Parmi le clair-obscur transparent et profond
S'agitent effarés des hommes et des femmes
À pas furtifs, ainsi que les hyènes font.

Riches, les vêtements des seigneurs et des dames,
Velours, panne, satin, soie, hermine et brocart,
Chantent l'ode du luxe en chatoyantes gammes,

Et, trouant par éclairs distancés avec art
L'opaque demi-jour, les cuirasses de cuivre
Des gardes alignés scintillent de trois quart.

Un homme en robe noire, à visage de guivre,
Se penche, en caressant de la main ses fémurs,
Sur un lit, comme l'on se penche sur un livre.

Des rideaux de drap d'or roides comme des murs
Tombent d'un dais de bois d'ébène en droite ligne,
Dardant à temps égaux œil des diamants durs.

Dans le lit, un vieillard d'une maigreur insigne
Égrène un chapelet, qu'il baise par moment,
Entre ses doigts crochus comme des brins de vigne.

Ses lèvres font ce sourd et long marmottement,
Dernier signe de vie et premier d'agonie,
– Et son haleine pue épouvantablement.

Dans sa barbe couleur d'amarante ternie,
Parmi ses cheveux blancs où luisent des tons roux
Sous son linge bordé de dentelle jaunie,

Avides, empressés, fourmillants, et jaloux
De pomper tout le sang malsain du courant fauve,
En bataillons serrés vont et viennent les poux.

C'est le Roi, ce mourant qu'assiste un mire chauve,
Le Roi Philippe Deux d'Espagne, – Saluez ! -
Et l'aigle autrichien s'effare dans l'alcôve,

Et de grands écussons, aux murailles cloués,
Brillent, et maints drapeaux où l'oiseau noir s'étale
Pendent deçà delà, vaguement remués !...

.../...

– La porte s'ouvre. Un flot de lumière brutale
Jaillit soudain, déferle et bientôt s'établit
Par l'ampleur de la chambre en nappe horizontale ;

Porteurs de torches, roux, et que l'extase emplit,
Entrent dix capucins qui restent en prière :
Un d'entre eux se détache et marche droit au lit.

Il est grand, jeune et maigre, et son pas est de pierre,
Et les élancements farouches de la Foi
Rayonnent à travers les cils de sa paupière ;

Son pied ferme et pesant et lourd, comme la Loi,
Sonne sur les tapis, régulier, emphatique ;
Les yeux baissés en terre, il marche droit au Roi.

Et tous sur son trajet dans un geste extatique
S'agenouillent, frappant trois fois du poing leur sein ;
Car il porte avec lui le sacré Viatique.

Du lit s'écarte avec respect le matassin,
Le médecin du corps, en pareille occurrence,
Devant céder la place, Âme, à ton médecin.
La figure du Roi, qu'étire la souffrance,
À l'approche du fray se rassérène un peu.
Tant la religion est grosse d'espérance !

Le moine cette fois ouvrant son œil de feu
Tout brillant de pardons mêlés à des reproches,
S'arrête, messager des justices de Dieu.

– Sinistrement dans l'air du soir tintent les cloches

Et la Confession commence. Sur le flanc
Se retournant, le roi, d'un ton sourd, bas et grêle,
Parle de feux, de juifs, de bûchers et de sang.

– « Vous repentiriez-vous par hasard de ce zèle ?
« Brûler des juifs, mais c'est une dilection !
« Vous fûtes, ce faisant, orthodoxe et fidèle. « -

Et, se pétrifiant dans l'exaltation,
Le Révérend, les bras en croix, tête dressée,
Semble l'esprit sculpté de l'Inquisition.

Ayant repris haleine, et d'une voix cassée,
Péniblement, et comme arrachant par lambeaux
Un remords douloureux du fond de sa pensée,

Le Roi, dont la lueur tragique des flambeaux
Éclair le visage osseux et le front blême,
Prononce ces mots : Flandre, Albe, morts, sacs,
tombeaux.

– « Les Flamands, révoltés contre l'Église même,
« Furent très justement punis, à votre los,
« Et je m'étonne, ô Roi, de ce doute suprême.

« Poursuivez. « – Et le Roi parla de don Carlos.
Et deux larmes coulaient tremblantes sur sa joue
Palpitante et collée affreusement à l'os.

– « Vous déplorez cet acte, et moi je vous en loue !
« L'Infant, certes, était coupable au dernier point,
« Ayant voulu tirer l'Espagne dans la boue

« De l'hérésie anglaise, et de plus n'ayant point
« Frémi de conspirer – ô ruses abhorrées ! -
« Et contre un Père, et contre un Maître, et contre un
Oint ! »

Le moine ensuite dit les formules sacrées
Par quoi tous nos péchés nous sont remis, et puis,
Prenant l'Hostie avec ses deux mains timorées,

Sur la langue du Roi la déposa. Tous bruits
Se sont tus, et la Cour, pliant dans la détresse,
Pria, muette et pâle, et nul n'a su depuis

Si sa prière fut sincère ou bien traîtresse.
– Qui dira les pensers obscurs que protégea
Ce silence, brouillard complice qui se dresse ? -

Ayant communié, le Roi se replongea
Dans l'ampleur des coussins, et la béatitude
De l'Absolution reçue ouvrant déjà

Œil de son âme au jour clair de la certitude,
Épanouit ses traits en un sourire exquis
Qui tenait de la fièvre et de la quiétude.

Et tandis qu'alentour ducs, comtes et marquis,
Pleins d'angoisses, fichaient leurs yeux sous la courtine,
L'âme du Roi mourant montait aux cieux conquis.

Puis le râle des morts hurla dans la poitrine
De l'auguste malade avec des sursauts fous :
Tel l'ouragan passe à travers une ruine.

Et puis, plus rien ; et puis, sortant par mille trous,
Ainsi que des serpents frileux de leur repaire,
Sur le corps froid les vers se mêlèrent aux poux.

– Philippe Deux était à la droite du Père.

Le Greco

Philippe II n'était certainement pas capable d'élever sa dévotion funèbre au niveau de la passion qui remplissait une petite église de Tolède de visages rendus livides par l'afflux du sang au cœur et d'yeux de fièvre et d'adoration frénétique et de mains desséchées toutes levées vers le ciel. Sinon, il eût pu sortir quelques choses de grand de sa rencontre avec le Greco. Quand Théotocopuli arriva à Tolède, il n'y avait pas vingt ans qu'Ignace de Loyola, la cuisse cassée et recassée, s'était traîné vers l'autel de la vierge pour y déposer son épée. Don Juan d'Autriche clouait la bannière du Christ au grand mâât des navires qu'il allait conduire à Lépante. Thérèse d'Avila achevait de brûler les dernières cendres de sa chair. Quarante ans elle avait accueilli la flamme du Sud, l'embrasement des roches, l'odeur des orangers, la cruauté des soldats et le sadisme des bourreaux, le goût de l'hostie et du vin pour torturer et purifier au feu de tous ses sens tournés vers sa vie intérieure le cœur offert à son amant divin. Au-dedans, le Saint-Office ne laissait pas un seul bûcher s'éteindre. Au dehors, des capitaines vêtus de noir menaient contre la Réforme des hommes maigres, nourris de poudre, qui se battaient le chapelet au poing. Le duc d'Albe noyait les Flandres dans les flammes et le sang. L'incendie des supplices et des batailles attestait par toute la terre la fidélité de l'Espagne à son serment.

Le Crétois qui voyait encore luire au fond de sa mémoire la lueur étroite et rouge dont s'éclairaient les icônes dans les chapelles orthodoxes, et que Titien et Tintoret avaient initié à la peinture dans leur Venise où le lit de pourpre et de fleurs des agonies royales était déjà disposé, porta dans ce monde tragique la ferveur des natures ardentes où toutes les formes nouvelles de sensualité et de violence entrent en lames de feu. Au fond, ce jeune homme de vingt-cinq ans était un vieux civilisé plein de névroses séculaires, que les aspects sauvages du pays où il arrivait et le caractère accentué du peuple au milieu duquel il allait vivre subjuguèrent au premier choc. Tolède est faite de granit. Le paysage autour d'elle est terrible, d'une aridité mortelle, des mamelons pelés pleins d'ombre dans les creux, un torrent encaissé qui gronde, de grands nuages traînants. Par les jours de soleil, elle ruisselle de flamme, elle est livide comme un cadavre en hiver. A peine, ça et là, l'uniformité verdâtre de la pierre est-elle effleurée du pâle argent des oliviers, de la

légère tache rose ou bleue d'un mur peint. Mais aucune terre grasse, aucun feuillage bruissant, c'est un squelette décharné où rien ne bouge, un absolu sinistre où l'âme n'a d'autre refuge que la solitude éperdue ou la cruauté et la misère dans l'attente de la mort.

Avec ce granit pilé, cette horreur, cette flamme sombre, le Greco peignit ses tableaux. C'est une peinture effrayante et splendide, grise et noire, éclairée de reflets verts. Dans les vêtements noirs, il n'y a que deux taches grises, les fraises, les manchettes d'où sortent des têtes osseuses et des mains pales. Soldats ou prêtres, c'est le dernier effort de la tragédie catholique. Ils portent déjà le deuil. Ils enterrent un guerrier dans le fer et ne regardent plus qu'au ciel. Leurs faces grises ont l'aridité de la pierre. Les os qui percent, la peau séchée, les globes oculaires enfoncés sous l'orbite cave semblent saisis et contournés par une pince de métal. Tout ce qui définit le crâne et le visage est poursuivi sur les surfaces dures comme si le sang ne gonflait plus la chair déjà flétrie. On dirait que du centre de l'être partent des attaches nerveuses qui tirent à lui la peau. Il n'y a que l'œil qui brûle, fixé dans la volonté de rejoindre l'ardente mort à force de stériliser la vie. On suit le regard en dedans, il vous conduit jusqu'au cœur implacable. Les bouches sont comme des coupures. Le poil est raréfié par le jeûne, l'ascétisme, l'asphyxie lente qui monte des braseros allumés dans les chambres closes. Le vent du désert semble avoir passé là.

Quand la robe rouge inondée d'or et la mitre d'or d'un évêque répandent sur les fonds uniformément gris et noirs les souvenirs somptueux rapportés de Venise et d'Orient, on dirait que le peintre joue de sa force à manier les voix du monde pour donner plus d'accent au morne éclat des faces grises, aux harmonies de mort et de poussière qui montent comme un hymne à la joie silencieuse d'offrir en sacrifice à l'esprit divin de la vie toutes les joies qu'elle nous tend. Son remords d'être né le poursuit jusqu'à la fin mais quand il exprime dans sa peinture, la magnificence qu'elle prend le venge de ses terreurs. Quels que soient les éléments de l'équilibre supérieur que poursuit un grand artiste presque toujours à son insu, que le mysticisme le plus épuré ou le sensualisme le plus violent le guide, il n'est un grand artiste que s'il réalise avec

.../...

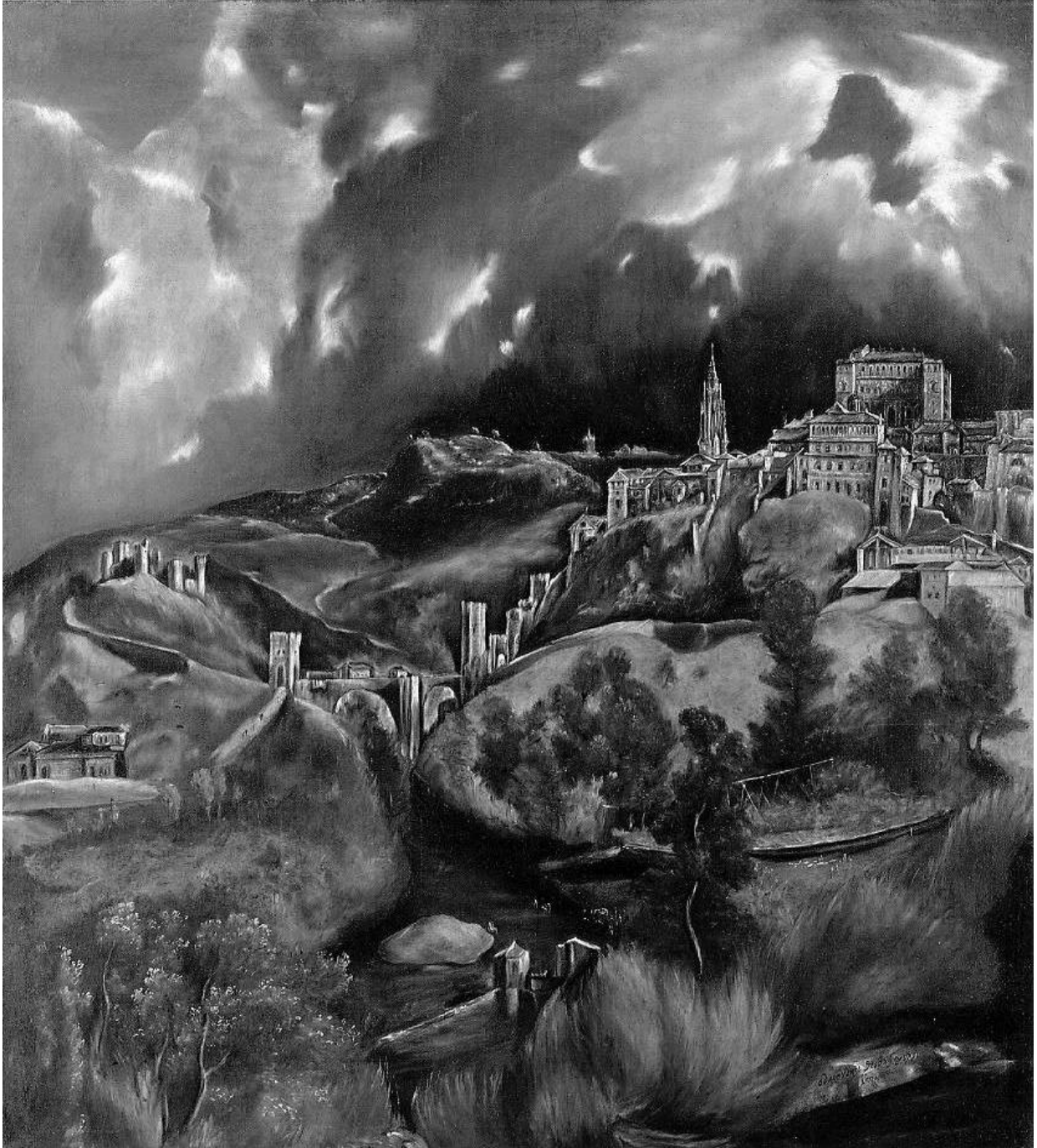
eux ces symphonies mystérieuses où la matière et l'âme de la vie semblent présentes à la fois et mêlées de toute éternité et pour toujours. Il n'est pas nécessaire qu'il y ait au-dessus des groupes du Greco des anges surhumains et spectraux qui s'élèvent, ou derrière ses Christs pendus d'énormes nuées grisâtres qui l'isolent de l'univers, la sombre lueur est partout dans les fronts levés, les orbites creuses, la terre aride et les habits de velours noir. Elle est en lui, centre ardent de toutes ces choses, profond poème vivant façonné par la rencontre de l'obéissance et de la liberté, du monde voluptueux et large d'où il vient avec le sol le plus âpre et le peuple le plus tragique, de l'esprit le plus sévère du catholicisme d'Occident avec les souvenirs les plus décomposés de l'orthodoxie orientale.

Jamais l'idéal chrétien n'exprima plus anxieusement son impuissance à séparer en deux tronçons la vie. L'esprit veut s'arracher, c'est inutile. Ce qui est beau dans les formes divines est emprunté toujours à la science qu'il possédait des formes terrestres et y retourne toujours. A la fin de sa vie, il peignait comme un halluciné, dans une sorte de cauchemar extatique où le souci de l'expression spirituelle le poursuivait seul. Il déformait de plus en plus, il allongeait les corps, effilait les mains, creusait les masques. Ses bleus, ses rouges vineux, ses verts paraissaient éclairés de quelque reflet blafard que la tombe prochaine et l'enfer entrevu des félicités

éternelles lui envoyaient. Il est mort avant d'avoir réalisé la forme du rêve qui le hantait, peut-être parce que lui-même était trop vieux et ne retrouvait plus dans ses os durcis, ses nerfs irrités et débiles la puissance qu'il avait eue à chercher dans l'amour des aspects du monde le contrôle et l'appui de ses visions. Et quel effort pourtant! Quand on entre, aux jours saints, dans une de ces églises d'Espagne où la lueur des cierges et les vapeurs de l'encens font oublier pour un moment l'horreur ou la vulgarité des images qui s'entrevoient, on a aussi à se livrer à soi-même un de ces combats dont on sort énérvé et titubant un peu de cette ivresse où l'extase du paradis désiré anéantit l'âme et le corps de ceux qui veulent oublier. Lui seul a su voir des bras qui se lèvent comme pour soulever la pesanteur des cieux et en écarter les voiles. Resté au pied de la croix, il a pu seul percer l'ombre complice qui s'élève de toutes parts pour cacher l'assassinat, et suivre d'un regard terrible des cavaliers fantômes qui entrent dans un chemin creux. Il a vu seul, à ceux qui ne veulent plus rien connaître de la terre, des formes étirées, comme priantes, tout entière aspirant vers quelque chose de plus haut, des maisons qui semblent s'allonger en lumières surnaturelles, des troncs émaciés qui pendant et aussi de jeunes corps nus qu'il ne peut arracher à l'innocence de la vie, mais autour desquels rôdent des clartés phosphorescentes qui viennent on ne sait d'où.

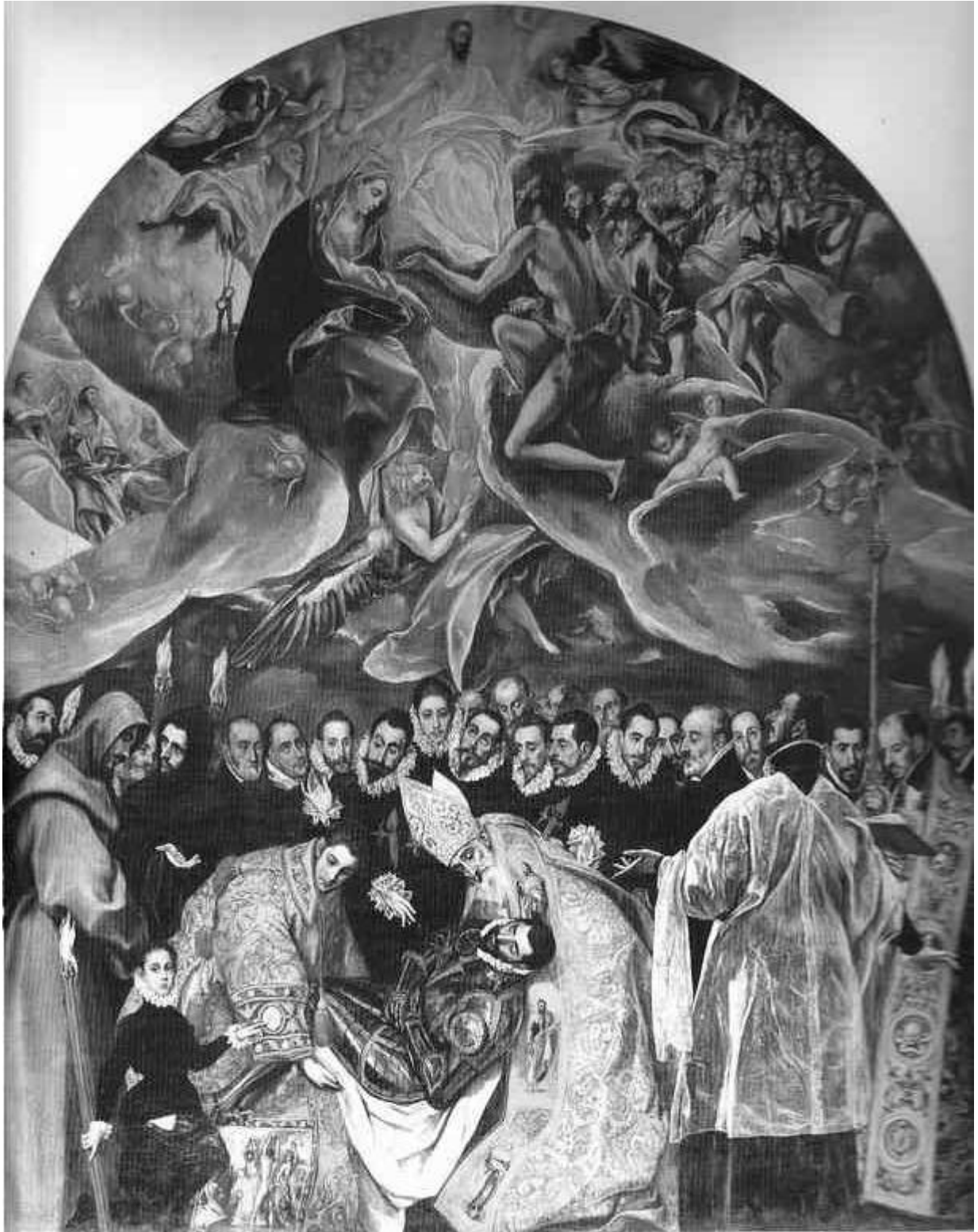
Elie Faure, *Histoire de l'art*, 1921

Vue de Tolède



El Greco, 1597, The Metropolitan Museum of Art, New York

L'enterrement du comte d'Orgaz



Le Greco, 1586, Santo Tomé, Tolède

V

LECTURES DE L'ŒUVRE

Ces lectures font la synthèse des travaux de Didier Souiller, Pierre Brunel, Maurice Mohlo sur l'œuvre de Calderón. Ils éclairent les points essentiels du débats qui entourent *La Vie est un songe*.

Lecture biographique

Bien qu'on ait très peu d'informations sur la vie de Calderón, il semble tout de même possible de faire quelques hypothèses de lecture qui s'appuient sur des éléments biographiques :

Il a été l'élève des jésuites et reçut donc ce qui se faisait de mieux à l'époque en matière d'initiation à la rhétorique (cf. le discours de Basile qui suit la construction propre à la rhétorique classique : exorde, narration, confirmation et péroraison v. 589-881). Dans l'ensemble de la pièce, les personnages ont une propension à argumenter et débattre proche de la formation intellectuelle proposée par les jésuites. Il ne faut pas oublier que l'époque pensait que le recours à la rhétorique était proportionnel à l'intensité de l'émotion. Sur le plan philosophique, les Jésuites participent au mouvement d'individuation propre à une certaine modernité, en insistant sur l'opposition entre l'intériorité et l'extériorité (on voit à cet endroit se dessiner la dialectique de l'apparence et de l'être si profonde dans l'imaginaire calderonien), et sur le pouvoir que la conscience, par des exercices (les fameux exercices spirituels), pouvait faire gagner à la première sur la seconde. Enfin, les jésuites avaient une conception assez optimiste de l'homme, doté d'un libre-arbitre et agent de sa propre histoire. Mais cette culture jésuite sera tempérée par la formation universitaire de Calderón (formation scolastique, goût pour l'abstraction, le raisonnement logique).

Il est issu du milieu aristocratique espagnol, marqué par le catholicisme de la Contre-Réforme et par un sens aigu de l'honneur, l'un comme l'autre ne favorisant pas la fantaisie et l'écart avec l'orthodoxie. L'ascétisme s'impose en Espagne : ce dernier consiste, si on veut simplifier, en une volonté (stoïcienne) de chaque instant de l'âme à se tourner vers Dieu et à mépriser un monde factice, abandonné à l'illusion généralisée (mépris pour le corps destiné à mourir, omniprésence de la mort qui débouche sur un sentiment aigu de la vanité). Cela s'accompagne d'un goût pour le retrait hors du monde et ses fastes trompeurs, marqué par deux images, que l'on trouve surtout dans les pièces religieuses : la tour de Babel et le rapprochement du monde avec un gigantesque marché. L'ascétisme a aussi une puissance dramatique puisqu'elle présente l'âme comme le siège d'une lutte et d'une quête où elle peut s'abîmer. L'honneur fournit de son côté au dramaturge une foule de situations dramatiques conflictuelles, de vengeances, qui ont les faveurs du public, qui retrouve des préoccupations contemporaines. Cependant, on le voit cette culture de l'honneur est souvent en contradiction avec la culture religieuse ascétique

(c'est pourquoi l'honneur peut aussi conduire les personnages dans l'erreur). Cette contradiction se retrouve dans la vie même de Calderón.

On peut distinguer deux grandes périodes dans la création de Calderón, qui pivotent autour de la date de 1650. La première partie de la vie de Calderón est placée sous le signe du « mondain ». Il est aristocrate, il est soldat, il est très titilleux sur son honneur. On le voit dans les *Comedias* où « *les héros poursuivent le bonheur dans et par la société en s'aveuglant pour mieux ignorer la fragilité de l'être, comme si la mort n'existait pas* » (Souiller). Dans les drames, comme par exemple dans *La vie est un songe*, on rencontre un pessimisme sourd, qui est comme la face noire de sa vision optimiste du monde, dans un mouvement de balancier, qui a beaucoup d'affinités avec la morale ascétique. Après 1650, Calderón semble tourner le dos à ses erreurs (pas toutes, puisqu'il continuera à écrire) et se consacrer à sa vie spirituelle, en devenant prêtre. Par sa conversion, il traduisait dans sa vie l'application de sa volonté à vaincre ses instincts et le respect du vouloir paternel. Mais jusqu'à la fin, il montrera quelques signes de mauvaises consciences concernant son activité littéraire mondaine.

Enfin, un critique anglais Alexander Parker a fait une hypothèse plausible, qu'il paraît intéressant de rapporter : il a trouvé dans le testament du père de Calderón le récit selon lequel celui-ci aurait eu un fils illégitime qu'il aurait chassé et déshérité à cause d'un comportement violent (cf. Sigismond). D'autre part, on sait que la sœur de Calderón, Dorotea, fut placée à un âge incroyablement précoce dans un couvent (à 13 ans). Enfin, le grand frère de Calderón, Diego, fut lui envoyé au Mexique à l'âge de 15 ans. Le critique anglais fait ainsi l'hypothèse qu'il y aurait eu une affaire d'inceste entre Francisco, le fils illégitime, et Dorotea, encouragé par le grand frère, tous les trois dans l'ignorance de leur parenté. Voici sa conclusion : « *Calderón avait onze ans au moment de ces événements recomposés par hypothèse et quinze ans quand il apprit que ce Francisco disparu était son frère. Le choc émotionnel dut être intense, sans cela l'opposition du Père et du Fils ne serait pas devenu un motif dominant dans son théâtre* ». On voit ainsi que le retard de Calderón par rapport au désir du père de le voir devenir prêtre peut prendre racine dans une tension violente avec lui au moment de sa mort et de ces révélations, mais surtout on a un ancrage biographique de la culpabilité des pères, si forte dans tout son théâtre.

La lecture théologico-philosophique

Le XVII^e siècle est le dernier siècle où subsiste une unicité du monde telle que la philosophie ne puisse tout à fait se distinguer de la question religieuse, c'est pourquoi, nous les aborderons de front. Cette lecture s'appuie sur l'analyse de D. Souiller.

LE PERSONNAGE CALDERONNIEN : ENTRE LE DESIR ET LA NECESSITE DU SALUT.

Le tragique calderonien repose sur une tentative de concilier les inconciliables : d'un côté le dynamisme du désir et la volonté de puissance et d'autre part la nécessité du salut par la soumission à la loi. D'un côté l'anarchisme d'une liberté sans frein et de l'autre la toute-puissance de la providence divine, qui ne laisse aucune place à la liberté humaine. Cette opposition entre libre-arbitre et providence, Calderón la résout ainsi: le moi abandonné à lui-même croit rencontrer un apparent non-sens du monde et, de cette expérience négative, il faudra déduire la réalité essentielle du sens situé dans l'au-delà et la nécessité de s'ordonner soi-même en fonction de ce sens. Ici se fonde la séparation entre le paraître et l'être, la réalité des passions et l'idéal éthique, les illusions du monde et la vérité transcendante. Les conclusions des pièces sont donc toujours orthodoxes, mais la certitude de la fin offre la possibilité au dramaturge d'explorer d'autres itinéraires interdits (et avec quelle complaisance) tout en gardant bonne conscience.

Le désir individualiste et anarchisant

Un être sans frein

La vision de la condition humaine propre à Calderón s'appuie sur un premier constat: le moi à l'état pur ne connaît pas de frein (état de nature et liberté sans frein vont de pair chez Sigismond). A son époque les trois grandes figures de l'homme sans frein sont Faust, Don Juan et le Conquérant. On peut retrouver dans Basile un avatar de Faust, dans Astolphe celui de Don Juan. Ce qui est sûr c'est qu'il y a une poussée anarchique et hyperbolique du moi, un dynamisme destructeur qui anime les personnages de Calderón.

(Si l'on peut parler d'une psychologie calderonienne, celle-ci présenterait l'homme comme un champ de forces où s'affronteraient le désir et la loi. C'est pourquoi les personnages ne peuvent évoluer que brutalement et qu'il s'agit pour le metteur en scène de faire entendre davantage leurs points de rupture que les éléments de continuité).

Le conflit père-fils

Le dynamisme de la liberté sans frein trouve son intensité dramatique dans la confrontation avec une limitation qui ne peut aboutir qu'à la destruction ou à la conversion. Dès lors le dynamisme, la force devient défi et il ne peut y avoir que défi contre un interdit, en l'occurrence, dans *La vie est un songe*: la loi du père (cf la lecture biographique). Bien sûr, derrière la loi du père se cache la loi de l'autre Père, et le conflit père-fils n'est qu'une allégorie du conflit homme-Dieu, articulé autour de la faute originelle, or il est intéressant de constater que dans le cas de Sigismond, la faute aussi est originelle (le crime d'être né est donc profondément ambigu, car pour Basile, à la différence de Dieu, la faute du fils est recouverte par celle du père). L'autre interdit qui hante le théâtre de Calderón est celui de l'inceste, qui affleure dans le dédoublement des pères rendu nécessaire par les emplois de la troupe pour laquelle Calderón a écrit sa pièce et qui évite à Sigismond et Rosaure d'être frère et sœur. Cette omniprésence du conflit annonce les analyses de Freud dans *Totem et Tabou* sur le meurtre du père ou celles de René Girard sur le mimétisme du père et du fils et de l'influence de ce mimétisme dans leur conflit.

Ce qui est fondamental est que le conflit père-fils remet en cause l'ordre du monde, fondé sur une hiérarchie qui remonte au plus haut jusqu'à Dieu, qui commande le monde, comme le roi dirige son pays, le père sa famille et l'homme ses passions, par l'intermédiaire de la volonté qui exécute les décisions de la raison. Or, le moins que l'on puisse dire est que le respect de cette hiérarchie n'est pas très dramatique. C'est pourquoi la dramaturgie de Calderón passe par une phase de désordre, avant le retour à l'ordre, tout autre fin étant impensable. L'infraction du fils, génératrice du conflit et du désordre, se réduit le plus souvent à n'être qu'un

prétexte : le mal vient de plus loin, et le drame caldéronien repose sur une culpabilité apparente qui masque une faute essentielle et originelle : celle du père. Il n'y a donc pas d'autorité exempte de responsabilité et Dieu apparaît en définitive comme un ultime avatar du Père sévère, disposant avec cruauté et arbitraire du sort de ses enfants.

Un monde en lutte constante

La phase de désordre étant la plus considérable, comme on vient de le voir, on peut réduire le théâtre de Calderón à un pur jeu de forces, ce qui n'est pas autre chose que ce que disait Machiavel, pourtant honni. Cela va avoir plusieurs conséquences.

La liberté qui apparaît toujours comme une loi naturelle (cf. le premier monologue de Sigismond, qui compare sa situation à celle de tous les animaux libres) et qui viendrait s'opposer à la Loi, entraîne un antagonisme entre Nature et Culture. La Culture est ainsi du côté de l'ordre, de la raison et de la lumière apollinienne, tandis que la Nature implique le dynamisme incontrôlé, la primauté des instincts et le surgissement d'une brûlure dyonisiaque. Cette vision de la Nature est renforcée par la théologie de l'époque qui la considérait comme le domaine du diable, souvent qualifié de « Prince de ce monde ». De plus la physique d'Aristote caractérisait notre globe par la guerre que se livraient en permanence les quatre éléments de la matière (cf. le début de l'auto *La vie est un songe*). Or l'homme, étant lui aussi un composé de ces quatre éléments hostiles, présents en lui sous la forme des humeurs, se trouvait inclus dans ce vaste mouvement d'antagonismes naturels : en lui et dans ses actes, nulle stabilité ni cohérence (cf. la notion de change chez Montaigne). Calderón tire de cette physique un grand système de correspondances entre le grand et le petit, entre les bouleversements naturels et les mouvements psychologiques qui animent ses personnages.

Le vieux topos de *La vie est un songe* pourrait bien du seul point de vue psychologique, se réduire à ne signifier que l'opposition entre une vie réelle, bien décevante, et une vie fantasmée, seule conforme aux aspirations du désir. Si l'épisode vécu par Sigismond lors de la deuxième journée n'a été qu'un rêve, il lui a permis en une seule fois de défier son père, de se faire servir comme un roi et de tenter de s'approprier la personne de Rosaure.

« *Mon espérance m'a trompé, mon amour m'a menti, mon désir s'est moqué de moi. Oh ! Comme l'homme imagine facilement son bonheur !* » (*El Mayor encanto*)

« *Car il y a un autre moi qui, sans moi, commande en moi plus que moi-même* » (*La statue de Prométhée*)

La différence avec le personnage cornélien est que le personnage caldéronien demeure divisé et a besoin de brusques changements de décision pour s'éprouver comme sujet.

Le schéma agonique si puissant dans *La vie est un songe* comme dans pratiquement tout le théâtre de Calderón a deux conséquences sur le plan de l'écriture : d'abord au plan de la macro-structure, il nourrit la construction ordre-désordre-retour à l'ordre (on verra d'ailleurs que c'est un peu plus compliqué car dans la pièce, l'ordre initial est un

ordre scandaleux ou monstrueux et que le retour à l'ordre final de ce fait reste très ambigu). Ensuite sur le plan de la micro-structure, suivant le goût pour la correspondance entre le grand et le petit, Calderón fait un usage très important des antithèses et des paradoxes, fort prisés par le public de l'époque, mais qui comme on vient de le voir correspondent aussi à un mouvement profond de l'imaginaire caldéronien (l'antithèse est le reflet d'un monde manichéen partagé entre nature et loi). L'idée qui se fait jour est aussi qu'en sapant par le paradoxe la vision rassurante offerte par le bon sens, Calderón cherche à indiquer à son public que le monde pourrait être plus compliqué qu'il n'y paraît. Dès lors le foisonnement dynamique et mouvant des choses échapperait aux catégories de la pensée, reléguées du coup, au rang d'apparences illusoire.

Pour échapper au chaos, la physique d'Aristote affirme que le jeu des forces, s'il est conflictuel, reste toujours constant dans un équilibre immuable. On retrouve de même ce paradoxe entre mouvement et équilibre dans le christianisme, selon lequel la mort ouvre la porte de la vraie vie, alors que l'amour de la vie entraîne la mort de l'âme. Vision rassurante, tant que l'on maintient que l'anarchie apparente résulte d'un dessein supérieur qui nous échappe, et qu'il faut croire qu'il y a un équilibre d'ensemble, pareil à la somme des éléments qui demeure constante. Le paradoxe marque souvent dans le théâtre de Calderón (comme chez Hugo) la présence d'une intuition très personnelle où l'antithèse serait le principe dynamique de ce monde dans lequel Thérèse d'Avila « meurt de ne pas mourir ».

La vigueur de l'affirmation religieuse va donc de pair avec une audacieuse expérience des limites existentielles de l'homme.

L'absurde entrevu

Cela peut sembler choquant d'introduire la notion d'absurde à propos d'un « poète de l'Inquisition », mais il ne faut pas oublier d'une part que Calderón avait un modèle biblique fort dans *Le livre de Job* et que d'autre part, il suit la même stratégie apologétique que Pascal qui évoque « la misère de l'homme sans Dieu » pour mieux le persuader de son existence (on peut parler comme le font les mathématiciens de raisonnement par l'absurde).

Puisque être libre, c'est s'enfermer en soi-même dans la dépendance des passions, puisque la logique du moi débouche sur la vacuité du sens ou la mort, puisque Calderón est allé jusqu'au bout de l'expérience ascétique, qu'il s'est beaucoup plus attardé à décrire la déréliction humaine qu'à chanter son salut, il ne subsiste plus que deux solutions : l'une très pascalienne, implique qu'il faut parier Dieu, car on n'a plus rien à perdre et qu'ainsi les choses pourront prendre enfin un sens. L'autre est celle du retournement du sens : puisque que la réalité essentielle est ailleurs, il faut se contenter de l'absurde, voire se plonger dans le monde, dans une sorte d'épicurisme qui ne dit pas son nom, se laisser aller à ses instincts, jouir de l'immédiat. Ce second pôle est parfaitement assumé par le gracioso.

« *Faisons de notre ventre un Dieu. Moi, je ne veux pas mourir avant de mourir parce qu'il est*

impossible que je sois né seulement pour la peine » (Pleito matrimonial).

Et de l'une à l'autre de ses deux directions se trouve résumé le dilemme de Sigismond tout au long de la troisième journée.

L'âme et la nécessité du salut

On l'a vu, proche de Pascal, la cohérence de la pensée caldéronienne vient sans doute de l'acceptation de tout ce qui a été douloureusement expérimenté quant au désordre et à l'absurdité : l'absence de sens devient alors un signe de plus de l'impuissance de l'esprit humain à s'élever par lui-même à la compréhension de ce qui est. Le chaos du monde ne serait plus qu'une apparence et le plus grave péché deviendrait l'enlisement dans cette apparence. Si le sentiment de la liberté est immédiate et naturelle, elle ne conduit qu'au chaos et qu'au sentiment d'inachèvement, il faut donc lui suppléer un principe unificateur plus caché et plus réel, et ce sera l'âme, qui va se tourner vers Dieu, seul capable de répondre à son aspiration d'unité, d'immobilité et d'éternité, même si c'est au prix d'un divorce avec le monde.

Le modèle omniprésent de la tentation

Le schéma essentiel caldéronien ordre-désordre-retour à l'ordre est marqué par la référence centrale à la faute originelle. Ce qui plonge dans le désordre les personnages, c'est la chute après la tentation comme dans l'épisode initial de la *Genèse*. Le retour à l'ordre se fera par le remords et la volonté de rachat.

De la répétition de l'idée que l'existence n'est qu'une série d'épreuves pour un homme, être de désirs, naît une série d'images dont le fonctionnement logique repose sur le schéma d'un centre (l'âme) assailli par la périphérie. Ainsi se met en place une opposition essentielle entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'ordre supérieur et le désordre des choses et des intérêts, entre l'être et le paraître. On retrouve ce qu'on appelle au moyen-âge une psychomachie (un combat à l'intérieur de l'homme). Voilà comment parle le diable dans un autosacramental, en véritable exclu jaloux :

« Supposez donc que le corps humain est un château dans lequel, pour la protéger de moi, l'époux veut que l'âme soit comme un abri. En ce qui concerne la garnison, le corps possède autant de munitions qu'il a besoin pour sa défense ; car, en lui, on trouve une place pour le conseil d'état, dans lequel le cerveau est juge politique, et une pour le conseil de guerre, dans lequel le cœur est général, dont tout l'ensemble du reste de la famille militaire suit les ordres, en assurant la garde pour leur maître et surtout les Sens, dont il n'y a aucun qui ne soit occupé à sa tâche particulière » (El Pleito matrimonial).

La psychologie caldéronienne met ainsi en place une opposition entre un moi profond (l'âme), se manifestant dans le refus de se dissoudre dans l'extériorité et la superficialité, et un homme dépendant des sensations et des pulsions instinctives : vaniteux, curieux et irréfléchi, il est la proie des tentations multiples du monde (le corps

n'est donc pas réduit à l'état de simple mécanique soumise à la volonté : il détourne, séduit et entraîne l'esprit).

Ce goût pour la psychomachie médiévale entraîne dans l'écriture un élan de symbolisation qui fait que les personnages sont autre chose que des imitations d'êtres existants et deviennent des allégories, comme le passage à l'auto le montre avec éclat dans le cas de *La vie est un songe*. Sigismond est le représentant du fils révolté, donc de l'Homme en général, Basile est Roi et Père, et tous les autres personnages se déduisent de cette situation : Rosaure, objet sexuel et jeune première audacieuse (travestie) ; Étoile le choix de la raison et non du cœur... La persistance du schéma allégorique achève de réduire encore un peu plus chaque intervenant à l'état de fonction qui aide ou s'oppose au héros. Du conflit apparent d'intérêts opposés, on passe à un conflit intérieur : séduire Rosaure ou Étoile contre Clothalde et Astolphe devient : écouter le désir ou la raison.

On pourra donc parler de psychologie caldéronienne dans la mesure où chaque pièce illustre une certaine connaissance abstraite de l'Homme : une théorie du savoir, mais aussi une définition des rapports du corps et de l'âme, de la raison et des sens, de la volonté et des passions, puisque là réside la clé du triomphe ou non de l'esprit sur la chair et les tentations du monde. En même temps, on s'aperçoit que le point d'aboutissement de cette psychologie va être de définir les conditions de la liberté de l'Homme dans la lutte qui l'oppose à lui-même et au monde.

L'aporie centrale : Dieu et la liberté de l'Homme

L'opposition entre instincts et Loi débouche sur une question qui a passionné le XVII^e siècle : l'homme est-il totalement prédestiné par la volonté divine ou a-t-il un libre-arbitre, (on reconnaît la célèbre opposition entre jansénistes et jésuites en France). Les affinités de Calderón avec les jésuites, de par sa formation, devrait le faire pencher pour la seconde solution, mais ce serait sous-estimer son affection et son affinité avec la grande référence des adversaires : Saint Augustin.

Dans un premier temps, Calderón, en disciple des jésuites affirme le libre-arbitre de l'Homme : celui-ci serait un don de Dieu au moment de la création :

« Moi (Dieu), il me serait possible de porter remède aux erreurs que je leur vois commettre, mais pour cela je leur ai donné un libre-arbitre supérieur aux passions humaines, pour ne pas leur retirer le mérite de leurs œuvres ». (Le grand théâtre du monde).

Libre-arbitre suit, il ne décide pas pour mettre en valeur la totale responsabilité de l'Homme :

« Mon pouvoir n'est pas de contraindre, mais d'incliner et je (le libre-arbitre) ne serais pas ton libre-arbitre en ne me soumettant pas à toi et je suis disposé à me montrer bon ou mauvais suivant ce qu'est celui avec qui je vais ». (Auto La vie est un songe). L'homme étant ainsi a priori entièrement responsable de ses agissements, le risque serait d'entrer dans un monde déterministe où tout ce qui survient n'est que l'effet d'une cause produite par les seules actions des hommes.

Mais on s'aperçoit vite que Calderón multiplie les exemples d'hybris de personnages qui se croient l'égal de Dieu, comme Basile dans *La vie est un songe*. Ici intervient la reprise du motif ancien de l'oracle : Basile croit pouvoir par son action (i.e. son libre-arbitre) briser le destin écrit par le message des étoiles qu'il a reçu à la naissance de Sigismond. Son trajet montre bien, par la réutilisation de l'ironie tragique propre aux grecs, qu'en voulant échapper à son destin, il n'a fait que mieux se jeter dans ses bras, ce qui implique l'affirmation d'un destin supérieur qui pèse sur les hommes et se rit de leurs efforts, non sans cruauté.

L'avantage du recours aux avertissements de l'astrologie est de poser le problème de la fatalité en des termes qui ne sont pas nécessairement religieux et d'éveiller le spectateur aux conséquences redoutables de l'apparition d'un sens dans l'Histoire, sens susceptible de transformer les acteurs, qui se pensent libres, en agents involontaires d'un principe transcendant qui les dépasse (le problème de l'astrologie n'est qu'une métaphore de la question de la grâce et du libre-arbitre, bien utile lorsque Calderón ne veut pas aborder de front cette redoutable question théologique, mais aussi une critique propre à la mentalité de la contre-réforme contre les superstitions populaires). Dès lors, on glisse vers un fatalisme : il est inutile d'agir, puisque tout ce qui sera sera.

« Les astres en ont décidé ainsi, les destins l'ont voulu, les cieus l'ont admis » (*Le peintre de son déshonneur*).

Cette conclusion est inacceptable, ne serait-ce qu'au théâtre, où le personnage n'est que parce qu'il agit. D'où la nécessité d'élaborer un compromis. Le compromis est dessiné dans *La vie est un songe*. Les astres inclinent, mais l'homme conserve une part de décision :

« Car le destin le plus sinistre, le penchant le plus violent, la planète la plus impitoyable, ne font seulement qu'incliner le libre-arbitre sans le forcer » (vers 786 et sv.)

« L'homme prédomine sur les étoiles » (v. 1110).

Autrement dit, l'astrologie définit le cadre dans lequel évolue l'action et précise les contraintes qui pèsent sur les personnages, mais ceux-ci restent libres de prendre conscience du déterminisme qui les menace (passions violentes) et de le refuser par un acte lucide, difficile, mais pas impossible.

Mais malgré ce compromis, il n'en reste pas moins qu'on peut lire dans ce pessimisme vis-à-vis du libre-arbitre (pessimisme qui est étranger à Corneille par exemple, sauf peut-être dans sa dernière tragédie), un penchant certain de Calderón pour la prédestination, et l'idée que l'homme ne maîtrise pas son destin, qu'il est fixé par Dieu, libre de lui apporter ou non sa grâce, et que la séparation est nette entre la création et le créateur. Mais cette position entraîne un immobilisme politique, puisque ce qui est découle de la volonté divine, l'ordre traditionnel est sacré et tout changement impie.

« Apprends quelle est l'erreur de ton ignorance : on ne doit pas mesurer le ciel depuis le sol, car la distance est infini » (*La dévotion*).

C'est Thomas d'Aquin, qui va fournir une solution, au moins satisfaisante pour l'esprit et permettre à Calderón de faire la synthèse entre prédestination et libre-arbitre, en s'appuyant notamment sur le caractère de l'individu, qui constitue pour chacun comme une sorte de destin :

« Il y a en l'homme des dispositions naturelles et des caractères acquis. Ainsi le but qu'un individu se propose dépend de sa complexion organique, puisque c'est en fonction d'une telle complexion que l'on est porté à accepter ou à refuser quelque chose. Cependant de telles inclinations restent sous la dépendance du jugement de la raison auquel obéit l'appétit inférieur. Il n'y a donc là aucun préjudice pour la liberté » (*Somme théologique*).

En conclusion, on peut dire que le syncrétisme théologique de Calderón est sans doute lié à sa situation de dramaturge et non de théologien : la proclamation poétique de la liberté permet de constituer le héros et de susciter l'admiration ; le pathos du destin qui se révèle progressivement et confusément, quoique de manière décisive, provoque la terreur et la pitié nécessaire.

La plus haute victoire : se vaincre soi-même

L'acte volontaire chez Calderón est frappé d'une certaine ambiguïté : il est d'abord réalisation systématique du désir et affirmation destructrice du moi (cf la deuxième journée), mais, en un second temps, il est refus du désir et reconnaissance d'un ordre supérieur qui donne un nouveau statut au moi. Ce renversement s'explique idéologiquement par l'influence du stoïcisme sur le christianisme et poétiquement par l'image de l'âme assiégée par les passions et les tentations du monde. Ce qui est affirmé désormais, c'est la possibilité pour le moi de s'édifier victorieusement par un acte volontaire contre l'aliénation que représentent les passions. De ce point de vue, le parcours de Sigismond est un modèle :

L'évolution du prince passe par une première prise de conscience : celle du destin, représenté par le caractère dont chacun hérite à la naissance (« mon naturel impétueux »), qu'il est vain de vouloir contrer, car tout effort en ce sens aboutit au résultat inverse (« cette façon de m'éduquer, ce genre d'existence eussent suffi à rendre indomptables mes mœurs ») ; du coup la conclusion est simple et c'est la deuxième prise de conscience : « on ne peut vaincre la fortune par l'injustice et la vengeance », en faveur de « la sagesse et la mesure » qui sont l'apanage de la raison. En même temps que Sigismond renonce aux passions, il se soumet solennellement à l'ordre que représente son père (« A tes pieds, me voici prosterné ») ; il intériorise cette hiérarchie sacrée de l'univers qui lui permet de s'intégrer dans la société en distribuant l'honneur qui en est la valeur suprême, d'où le sens des mariages finaux.

Calderón fait plus que suggérer que cet acte de victoire sur soi peut seul constituer le héros en tant que tel : il met en parallèle les conquêtes militaires et le recouvrement de la maîtrise de soi :

« Puisque désormais mon courage s'apprête à de grandes victoires, la plus haute victoire aujourd'hui sera de me vaincre moi-même ».

La victoire sur soi-même, dans ce monde hiérarchisé où tout est solidaire, impliquera non seulement la soumission du libre-arbitre à la raison, mais aussi (passage du microcosme au macrocosme) la soumission de la créature à la loi du créateur : ainsi l'harmonie interne pourra-t-elle refléter l'harmonie du monde et l'homme atteindra-t-il la seule vraie liberté, qui est d'être soi-même à la place voulue par la Providence.

En conclusion, on peut dire que Calderón travaille à partir des cadres d'une dispute historiquement datée, mais propose une réponse étonnamment moderne : pour échapper à l'absurde, l'homme doit trouver un sens par son activité.

Simultanément, en s'appuyant sur le stoïcisme et le discours ascétique, Calderón a jeté le soupçon sur le sens apparent du monde. Ce qui est donné immédiatement à percevoir dans le tourbillon de l'existence, c'est la rivalité anarchiques des désirs dans le désordre du monde ; cette expérience désolante, qui culmine dans la dissolution du moi, laisse place à un sens caché qui ordonne l'univers et la marche de l'histoire, tout en restaurant la souveraineté du sujet, non plus être de désir, mais être de raison. On aperçoit là une réorchestration du drame personnel de l'auteur qui était également celui de son temps : l'attachement passionné aux choses d'ici-bas et la conviction simultanée de leur caractère illusoire et vide au regard d'un essentiel seul doué de réalité.

« LE GRAND THEATRE DU MONDE » : LA QUESTION ONTOLOGIQUE

La reprise du topos du théâtre du monde par Calderón n'est pas en soi originale, mais elle est traitée avec tant d'insistance par le dramaturge qu'elle fournit la deuxième source de son inspiration tragique. De même que le théâtre offre un reflet du monde « réel » et de son fonctionnement, de même le monde ne se donne plus à voir que comme simulacre. C'est alors que s'effectue un second retournement radical, semblable à celui qui présentait l'accomplissement de la volonté dans la soumission à Dieu : Calderón fait de ce théâtre qui est le symbole même de notre condamnation à l'errance dans l'illusoire et la superficialité des phénomènes, sinon un instrument de salut pour l'âme désabusée, du moins une œuvre d'art, prétexte ludique au développement d'une technique où l'imagination peut se donner libre cours dans la gratuité et la jouissance.

Le développement systématique d'une formule baroque

Avec le théâtre du monde, Calderón va reprendre la dénonciation banale de la comédie sociale pour en faire une conception du monde authentique et originale.

Regards sur la comédie sociale

L'image est si omniprésente chez Calderón, que l'expression théâtre du monde en vient presque à remplacer celle de monde, tant l'existence humaine est en permanence placée sous le regard des autres. L'accent mis sur le fait qu'aucune action n'échappe au regard d'autrui qui, en retour, attend que l'on se conforme à une image donnée – celle du rôle que l'on joue – tout cela contribue à faire de cette image, en premier lieu, une arme de la satire sociale pour aboutir à la transformation en mascarade de la vie en société (cf tous les petits jeux autour d'Etoile et Astolphe, et toute la vie de cour).

Les deux domaines où la satire est la plus virulente concerne les codes de la politesse et de l'honneur et la galanterie (le raffinement d'Astolphe est dénoncé comme une croûte sous laquelle sourd la bestialité de Sigismond).

La découverte du théâtre intérieur

La réponse proposée par le dramaturge est la même que précédemment : elle passe par le stoïcisme et la proclamation orgueilleuse du moi de sa souveraineté et de la persistance d'une intériorité opposée à la superficialité des masques sociaux. Mais là où Calderón est plus original et intéressant, c'est que la théâtralisation sociale ne conduit pas à l'unique séparation entre des êtres pour soi et des êtres pour les autres, elle ouvre aussi un théâtre qu'on dira intérieur, puisqu'il s'établit à l'intérieur du moi, où se joue un drame qui n'est qu'illusion.

On retrouve la psychomachie : le moi est une scène où se disputent des forces psychiques antagoniques, voire manichéennes (globalement la sensualité contre la raison). Chaque individu chez Calderón a tendance à s'isoler dans ses illusions et à percevoir le monde en fonction de la logique de son désir (le principe de plaisir l'emporte sur le principe de réalité). Ce que dit Calderón, c'est que le théâtre intérieur peut se substituer au spectacle du monde, dans les cas extrêmes, et que, de manière générale, il parvient à donner ses couleurs à la perception de la réalité. Le processus est artificiel dans le cas de Sigismond : « *comme nous avions parlé de cet aigle, quand tu t'es endormi, tu as rêvé d'empires* » (v.2140) Néanmoins, Calderón nous propose une théorie dynamique du fonctionnement du théâtre de l'imaginaire en établissant une relation entre le perçu et le fantasmé.

« *Car les songes, quant aux figures qu'ils engendrent, sont comme des discours de cette âme qui jamais ne dort et comme à ce moment l'activité des sens est imparfaite, ils donnent naissance à des discours informes* » (*Purgatoire*).

La leçon du theatrum mundi est amère : l'homme se retrouve comme coincé entre la facticité de la comédie sociale et les illusions de son théâtre intérieur que tout rapproche du songe. *La vie est un songe* ramasse en une formule ce pessimisme, mais alors son sens n'est plus seulement métaphysique (incapacité pour l'homme de comprendre les desseins de Dieu), il englobe aussi la dénonciation très moderne de la puissance onirique des images nées du désir, lesquelles ont tendance à enfermer chacun dans sa propre logique

fantasmagorique. Le réel en est parfois dévalorisé au profit de l'imaginaire (cf Baudelaire – « *ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière* » (fusées))

« *Tout ce que j'ai vu jusqu'à présent m'a paru peu. Mais je ne m'en étonne pas, parce que ce que perçoit l'imagination est toujours plus vaste que ce que perçoivent les yeux* » (Sémiramis).

« La vie est un songe »

Toutes les comédies humaines ne sont que des songes, pour qui en a pris conscience. Il faut donc jouer son rôle sans se confondre avec lui, en sachant que la mort vient mettre un terme au songe (point de vue très stoïcien).

On voit combien l'idée de la facticité du monde à la manière d'un décor de théâtre et le rejet de la réalité dans un au-delà après le spectacle rejoignent le propos de la morale ascétique et du renoncement religieux, si envahissant au siècle d'or.

Une des ruptures provoquée par l'irruption judéo-chrétienne dans le champ de la pensée antique consistait en l'idée de séparation entre le monde des hommes et le divin. Cette rupture entraîna une dévalorisation systématique du monde, par rapport à un au-delà, seul doué de réalité. Le thème du songe va permettre de mieux faire sentir le caractère illusoire de tout ce dans quoi se déroule l'existence.

C'est pourquoi, de même que le songe est suivi du retour à la réalité, que procure le réveil, de même l'expérience de l'illusion des apparences n'est profitable que si elle est suivie d'un *desengano* (désabusement : c'est le sens du célèbre monologue de Sigismond à son réveil, qui est double, puisqu'il ouvre sur un désabusement plus général). Le *desengano* détermine l'esprit à s'éloigner du paraître dans l'ascétisme pour partir en quête de l'essentiel, seul doué de réalité : l'érémisme est alors la solution logique (ce qui est amusant dans *La vie est un songe* est que l'érémisme de Sigismond est une contrainte imposée par son père, c'est dire qu'il est la figure de l'abusement).

Chaque individualité ne se constitue pleinement que par le moment du *desengano*, qui provoque un éveil (dans tous les sens du terme), « *car en moi, il a été comme une horloge qui m'a réveillé du songe et de l'oubli* » (*Le schisme d'Angleterre*). Cependant, le *desengano*, s'il peut déboucher sur le salut, s'accompagne d'emblée d'une angoisse et d'un manque. L'angoisse est celle de la faute pour celui qui découvre que son péché l'a fait courir avec délectation après des simulacres destructeurs et sans consistance ; si la vie n'est qu'un songe, on touche derechef une nouvelle forme de l'absurde et la question se pose : que reste-t-il de l'existence humaine dans ces conditions ? La réaffirmation de la présence de la Loi religieuse sauve le dramaturge du nihilisme. Quant au manque, il provient de l'expérience de l'aveuglement de l'homme imparfait et sujet à l'erreur dans un monde d'illusions : car le *desengano* donne une légitimation philosophique à la séparation qu'instaure le judéo-christianisme et place la créature sous le signe de la nostalgie (on retrouve cette nostalgie mais déplacée chez Baudelaire et Verlaine, qui eux semblent regretter

cette époque de foi fervente dans la présence d'un Dieu, où Calderón a vécu : « *Quand même Dieu n'existerait pas, la Religion serait encore Sainte et Divine* », « *Dieu est le seul être qui, pour régner, n'ait même pas besoin d'exister* » (Fusées)).

Profusion des apparences et soif de l'être

De même que c'est une analogie qui permet à Calderón de passer du théâtre du monde à l'idée de la vie comme songe, c'est encore une analogie qui va lui souffler le rapprochement entre le théâtre et la caverne platonicienne. Dans cette perspective, le monde est une caverne, c'est à dire un théâtre où se produisent des événements dont le sens est ailleurs.

La symbolique de la caverne est complexe :

- dans un premier temps, on ne peut écarter l'explication première qui fait référence à l'utérus maternel originel et à l'enfermement ultime du cadavre dans le cercueil (dans *La vie est un songe*, la prison de Sigismond est ainsi à la fois un utérus et un cercueil).
- Cependant, la puissance essentielle du schème de la caverne réside dans le signe de l'enfermement dans l'illusion, caractéristique de la condition humaine.

L'enfermement de Sigismond est ainsi métaphore de cet enfermement primordial dans ce théâtre intérieur où chacun vit réduit à une vision irrémédiablement partielle, partielle et subjective (de soi comme des choses extérieures). Dans l'auto *El indulto general*, la Faute évoque « la prison du péché, l'Univers son édifice, le Monde son gardien et le Genre humain le prisonnier », alors le monde n'est plus que « le centre horrible dans lequel gisent les délinquants, non seulement tous ceux nés coupables d'être nés, mais tous ceux qui sont héritiers de ce crime originel qui les a fait s'endormir corrompus à l'ombre de la mort dans le plus profond des songes, celui de la vie ». Par le moyen de ce type d'expression poétiques, Calderón parvient à donner un sens philosophique précis au thème du songe : l'illusion, qui détermine le rêve, n'est rien d'autre que celle qui entraîne les prisonniers de la caverne platonicienne à croire à la réalité des ombres qui dansent sur la paroi. Du coup, Calderón associe l'affirmation religieuse de la déchéance de la créature à une théorie philosophique de la connaissance qui fait de toute perception (confuse par nature) un reflet d'une réalité située au-delà de ce monde. Dès lors, le *desengano* devient le moment où l'esprit parvient à se détacher de la contemplation du fond de la caverne pour entreprendre l'ascension vers la lumière.

« *La copie à l'original est-elle si semblable que son authenticité puisse être mise en doute ?* » (v. 2947 et suivants.).

« *Car il n'est pas de sentiment humain dont je puisse dire avec certitude s'il est mensonge ou vérité* » (*En la vida todo es verdad*).

Ces positions de Calderón soulignent la crise et le doute, qu'on retrouve chez Descartes, propres au début du XVII^e siècle et qui s'opposent à la théologie médiévale où le monde serait transparent à lui-même et au dessein de Dieu.

Et le soupçon naît : l'affirmation de Dieu et de l'Être n'est-elle pas un moyen pour échapper à l'énigme

multiforme du monde ? L'intensité de la foi ne serait-elle pas proportionnellement à la force du désespoir ? Le Dieu qui répond à cette question existentielle et philosophique, proche de celui d'Augustin est un Dieu insécuritaire ou qui rejette la sécurité après la mort.

« Car il y a en moi de déplorables ténèbres qui me dérobent la vue de mes virtualités profondes... Aussi personne ne doit être sans inquiétude dans cette vie qu'on nomme une tentation perpétuelle » (Saint Augustin – *Les confessions*).

A ce stade, les grands thèmes de ce théâtre apparaissent clairement : conciliation de la liberté et de la Providence, séparation du paraître et de l'être, existence de Dieu dérivée de la nécessité d'un être parfait en face de l'expérience de l'imperfection des choses du monde. On voit que Calderón met à profit de manière synthétique les différents courants philosophiques de son époque : le modèle épistémologique de la caverne de Platon, la maîtrise stoïcienne des passions, l'ascétisme du *desengano* et la croyance chrétienne en l'immortalité de l'âme après un temps d'épreuve dans ce monde déchu. Ainsi, quoique travestis et masqués, Bien et Mal demeurent. Calderón proclame la domination inquiétante et universelle du paraître, tout en maintenant le bien fondé de la nostalgie de l'Être ; de la peut-être cette mélancolie et ce pessimisme qui affleurent si souvent (on pense à Dostoïevski et son fameux, « si Dieu n'existe pas, alors tout est possible ». En quelque sorte, Calderón se refuse comme l'écrivain russe à ce « tout est possible »).

Dernière remarque : affleure dans le texte de Calderón un autre topos baroque, très présent au XVI^e siècle, celui de la roue de fortune et du change universel. L'origine de ce motif est clairement païenne, mais il est utilisé dans le contexte chrétien pour souligner le chaos du monde. Calderón souligne bien dans son œuvre que la Fortune n'est que cause seconde car « là où il y a Dieu, il n'y a pas de Fortune » (*No hay mas Fortuna*). Elle n'est que le nom que les hommes donnent à leur aveuglement, une fausse déité, créée par le démon à laquelle les hommes s'adressent en fonction des vicissitudes de leurs histoires personnelles : « de telle sorte que c'est à ce fantasme confus, à cette idée née de l'imagination, énigme aveugle et secret obscur, qu'ils adressent remerciements et plaintes selon le Bien ou le Mal qui leur échoit » (*No hay mas Fortuna*).

Une dramaturgie de l'erreur et de la confusion

La structure profonde de l'œuvre ordre-désordre-retour à l'ordre se double de la reprise systématique du dessillement : le héros s'enfonce au plus loin dans l'erreur et finit par apercevoir la lumière ou se perdre définitivement. Calderón multiplie les situations où le spectateur peut distinguer deux niveaux de réalités et jouir de l'aveuglement des personnages : fausses identités (comme Rosaure), reconnaissances (Rosaure et Clothalde, le portrait de Rosaure), théâtre dans le théâtre (deuxième journée). Tout est donné à voir, seules les apparences sont discernées, l'homme lui-même est pur spectacle : même si ce constat exile l'essence du domaine existentiel, il offre des éléments à partir

desquels il faut vivre. Devenu sans illusion au sujet des apparences, l'homme peut apprendre à jouer avec elles et donc à les dominer en les acceptant, sans plus les subir à son insu : ce retournement ne peut se réaliser que par le biais d'une culture dont la référence demeure le théâtre.

La récupération du théâtre : un art de l'apparence

Pour Calderón le théâtre symbolise la puissance des apparences cultivées pour elles-mêmes par une conscience qui, grâce à lui, sait maintenant que « *les songes ne sont rien d'autre que des songes* » (v. 2183 et sv.). La valorisation du passage par le simulacre va donc se faire au détriment du discursif, de la raison, incapables d'organiser le sens d'un monde chaotique, et va privilégier au contraire tout le figuratif en générale et particulièrement le symbole et l'allégorie.

Dévalorisation du langage et retour à l'image

Calderón insiste à de nombreuses reprises sur le manque de transparence du langage, qui devient lui-même un piège dans lequel l'homme vient s'illusionner. Le langage n'est qu'une convention fragile, un instrument qu'un rien vient fausser. Sa vérité est bien davantage musicale, y compris quand elle dissonne. Le poète va se lancer à l'inverse dans une création de mots toute platonicienne qui dirait la transparence à leur référent, ce qui souligne bien la crise du langage usuel (on peut le voir dans le choix des noms des personnages par exemple) :

Basile est selon l'étymologie le roi, Etoile, Clairon, Rosaure fait entendre de manière plus complexe de la rose, de l'or et de l'aurore à son nom, Clothalde est « le maître de gloire » (de *Hlod* « gloire » et *waldan* « gouverner, conduire » – d'où *Hlodo* – *Wald*, latinisé en *Clotaldus*) enfin Sigismond est celui qui proclame la victoire.

Calderón a systématiquement recours à l'image pour substituer un langage défaillant. L'image dit ainsi à la fois la volonté d'échapper à un langage incapable de transparence au sentiment et à la pensée et en même temps la difficulté à s'en passer. Elle privilégie toujours le comparant au détriment du comparé, comme pour souligner la crise que le personnage traverse dans son incapacité à dire le monde et dans les réajustements permanents de ses comparaisons. Elle est aussi surgissement de la pensée et non discours reconstitué après coup.

S'il y a renonciation au discursif au profit d'une autre logique qui est celle de l'imaginaire, le théâtre va se trouver au centre d'un processus de représentation de type allégorique, faisant appel à un au-delà du discours, à cette forme particulière du récit qui raconte une chose pour en désigner une autre. Le mythe et le symbole – comme le théâtre – donnent à voir une image dont la fonction signifiante est de faire apparaître un sens secret, d'inviter le spectateur à le trouver sans le dévoiler. Le théâtre devient une forme, un signifiant dont le sens est ineffable comme Dieu que l'on ne peut approcher que par l'équivalence et la comparaison. La pensée

symbolique procède ainsi par transfiguration du concret par un sens abstrait, elle est donc bien un instrument de dénonciation des apparences, en même temps qu'une affirmation d'un sens derrière celles-ci.

Par le biais du symbole est amorcée une réhabilitation du paraître compatible avec la dénonciation des apparences, vue antérieurement, puisque ce qui est représenté est immédiatement dénoncé comme illusion signifiante qui renvoie à autre chose. Dès lors s'abandonner au prestige du paraître n'est plus dangereux, on peut s'y complaire et même concevoir un art de l'illusion : le théâtre. Investi d'une mission essentielle (représenter ce qui ne peut être dit par carence du discours logique) et symbole de la facticité de l'existence humaine, le théâtre est miroir d'un monde qui ne se donne à voir que comme théâtre ; enfin, il sort justifié de la crise de l'Être, puisqu'il offre à la fois le piège des apparences et un moyen de salut en invitant à leur dépassement.

Le théâtre quand même : une défense sans illusion

Le scandale du théâtre réside dans le fait de donner de l'Être à ce qui n'en a pas : de ce point de vue, ce n'est – comme le monde – qu'une machine à produire de l'illusion. Mais que cette dernière se réduise à ne plus paraître autre chose que ce qu'elle est et tout change : la scène devient divertissement. Pour résoudre cette contradiction, il faut que le théâtre soit reconnu comme un jeu et qu'il porte en lui sa propre dénonciation (on retrouve ça, poussé à son perfectionnement, chez Claudel dans *Le soulier de satin*). C'est grâce à cette négation que nos puissances d'illusion peuvent être fortement sollicitées, tout en étant maintenues à leur place et sans qu'il y ait d'illusion du tout.

Le premier élément de dénonciation est le mélange des genres. Il permet d'une part de réunir un public varié qui aura toujours un personnage auquel s'identifier, mais surtout il permet à la poésie dramatique de confronter son haut et son bas (son carême et son carnaval pour plagier Bruegel). En rendant compte de la multiplicité du réel, le théâtre réfute toute univocité du monde en dehors de Dieu, qui reste lointain. On peut noter d'ailleurs que la dénonciation ironique du théâtre, l'autodérision est presque toujours le fait du gracioso, ce qui n'est pas sans conséquence, car il ébranle du même coup tout l'édifice social et les valeurs qui le légitiment. De ce fait le gracioso apparaît comme le porte-parole de la nature contre une culture qu'il dénonce comme artificielle et oppressante. Curieux paradoxe que ce personnage qui défend l'immédiateté de la vie et dénonce le théâtre pour mieux le fêter comme si avec lui s'esquissait une sournoise et souterraine réhabilitation des apparences (peut-être est-ce pour cela que Calderón, effrayé par sa puissance, le fait mourir). Pour le gracioso, il n'y a pas d'autre réalité que celle transmise par les sens ; avec lui retentit un hymne à la vie contre les adorateurs des « arrières – mondes » (voir Clément Rosset – *Le réel et son double*). (Il fait en tout cas entendre une deuxième voix qui discordé énormément avec l'orthodoxie, qui même si elle est condamnée ne

peut tout à fait cesser de résonner et raisonner aux oreilles du spectateur).

Le deuxième est l'esthétique de l'émerveillement. Il faut emporter l'adhésion du spectateur en le séduisant, c'est-à-dire en trompant ses sens, de même que le monde égare le voyageur qui s'y attarde (il ne s'agit alors pas de rechercher la purgation chère à Aristote, mais il faut abuser au maximum le spectateur pour qu'avec la sortie du théâtre, vienne le moment du désabusement).

De même que l'homme s'abandonne au monde, le poète chante les prestiges de l'apparence ; le statut de l'écriture dans les œuvres de Calderón fournit une sorte d'illustration de l'attachement sensuel à un monde que la théologie qualifie de vain et d'illusoire et que le drame montre si irrésistiblement tentant (on retrouve cela aussi dans le développement du comparant par rapport au comparé, qui dit le délice de l'apparence en même temps qu'il noie l'Être).

Toutes les remarques qui précèdent sont toutes placées sous l'angle de l'historicité et il est clair que si cette œuvre n'avait pas des échos sourds avec aujourd'hui, si elle n'était qu'un catalogue de la culture de l'époque, nous ne la jouerions plus aujourd'hui. C'est pourquoi nous terminerons notre analyse philosophique de la pièce par une mosaïque de petites réflexions qui touchent à des questions philosophiques, mais qui sont plus transhistoriques et aussi plus subjectives.

Le motif de la caverne platonicienne

Il est intéressant de revenir sur ce motif, parce qu'une fois qu'on a souligné la réappropriation du mythe de Platon par la pensée chrétienne, qui est très prégnante dans l'œuvre de Calderón, on n'a pas tout dit.

Dans le mythe de Platon, la structure est binaire : les hommes sont prisonniers de la caverne et des ténèbres et certains (les philosophes) vont accepter d'en sortir et se noyer dans l'éblouissement de la lumière et de la vérité (ils refuseront alors tout retour dans la caverne des illusions).

Dans la pièce de Calderón, la structure est ternaire : d'abord Sigismond est enchaîné dans sa tour – caverne, il est aveugle comme les prisonniers de Platon, mais lui est conscient de son statut et du fait que son manque de liberté soit un scandale. Ensuite, il est conduit à la cour : il y a donc un passage vers la lumière, mais ce passage est ambigu, car comme le lui rappelle Basile, il n'est pas sûr que ce ne soit pas encore un rêve. Il est donc passé de l'ombre à la lumière comme chez Platon, mais le doute qui trouble la réalité et donc la vérité de ce qu'il vit ne permet pas de révélation, d'accès au monde supérieur des idées, ce qui est nettement souligné par sa violence, qui est la même que celle qu'il manifestait dans sa prison. Dès lors, Calderón ajoute une troisième étape, qui est le retour à la prison et le réveil. C'est alors que se fait la révélation et la prise de conscience que le monde ne se présente que comme une apparence à dépasser. La lumière de la révélation est donc une fausse lumière, Sigismond a vu mais il n'a pas eu

de vision comme les prisonniers de la caverne, et la sortie de la caverne pour le prince n'est qu'une révélation en ce sens qu'il faut se méfier de ce que l'on voit, c'est donc une expérience purement négative.

Il faut ajouter à cela une topologie symbolique, fort intéressante : la prison de Sigismond se situe dans la montagne tandis que la cour du roi se situe au bord de la mer (puisque Sigismond précipite le domestique dans la mer). Or, clairement, dans l'imaginaire occidental, la montagne est le lieu de la transcendance, de la proximité à Dieu. Par exemple, les dieux grecs vivent sur l'Olympe. De même, le Christ se rend dans la montagne pour s'adresser à son père (voir le sermon sur la montagne). Le lieu de l'emprisonnement est donc ambivalent : il est gouffre comme la caverne et élévation par rapport à la cour. Il y a donc cette idée très chrétienne que la souffrance est un accès à Dieu, mais aussi que la prison de Sigismond, sa caverne est moins une illusion que la cour du roi, puisqu'elle dit ce qu'elle est. On peut en conclure qu'il faut sortir de la caverne pour avoir accès à la vérité, mais que le lieu de la révélation est d'abord la prison, ce qui est particulièrement violent.

La question de la monstruosité

La pièce s'ouvre sur l'image de l'hippogrieffe. Signalons d'abord que certaines lectures considèrent que Rosaure arrive effectivement sur un hippogrieffe. Cela semble un contresens, pour le coup monstrueux. C'est nier la poétique de Calderón et le recours à l'image. Si l'on a un hippogrieffe et non un cheval, alors on perd la symbolique de l'ouverture et la force signifiante de ce mot lâché à dessein.

L'hippogrieffe, en effet, est un monstre (conjonction de cheval et de griffon, lui-même composé d'aigle et de lion) et si Rosaure fait de son cheval un monstre en recourant à cette image, c'est pour nous indiquer que sous des apparences humaines pourraient se cacher d'autres monstres. Et c'est exactement ce que va nous révéler la première scène, puisque Rosaure est androgyne et Sigismond un homme-fauve (ils sont bien présentés comme des monstres puisqu'ils ajoutent tous les deux autre chose à la forme humaine). Or dans le développement de la métaphore filée qui ouvre la pièce et qui fait disparaître le cheval sous une quantité importante de comparants, on peut noter deux séries de comparaisons :

- la première série met en scène les quatre éléments comme dans l'ouverture de l'auto *La vie est un songe* :

ex : éclair sans flamme (feu)

oiseau sans nuance (l'air)

poisson sans écaille (l'eau)

brute sans instincts naturels (terre)

D'emblée, on retrouve l'idée d'une nature chaotique marquée par la chute, la faute et le mal. Le monstre est donc celui qui porte visible dans son apparence son ancrage dans le naturel, via l'animalité, et donc dans le mal (le diable est lui-même un monstre dans les représentations picturales).

- La deuxième série associe l'hippogrieffe à une figure mythologique d'apparence humaine : Phaéton.

On voit ainsi une se former une figure monstrueuse au plus haut point, puisque les deux séries métaphoriques font la conjonction de l'animal et du non animal. On a là en fait un résumé de la fable qui va consister pour ces deux monstres que sont Rosaure et Sigismond de passer de l'animalité à l'humanité.

Refaisons le parcours de Rosaure : elle apparaît déguisée en homme et n'a pas de nom, c'est dire son aliénation et sa nature monstrueuse. A la fin de la première journée, elle remet son épée, symbole de virilité. Elle se dépouille donc d'une partie de son déguisement et retrouve une partie de son identité sexuelle. Cette évolution se confirme dans la deuxième journée, où elle apparaît dans toute sa féminité, mais elle ne recouvre pas son identité, puisque elle se fait appeler Astrea, ce qui est un décalque du nom d'Étoile. Enfin dans la dernière journée, elle retrouve son épée et porte un vaquero, vêtement qui peut aussi bien couvrir une tenue féminine que masculine. Clairon révèle son nom et elle recouvre son identité. Son discours fait alors le bilan de son parcours :

Voilà déjà trois fois que je t'étonne,
trois fois que tu ignores
qui je suis, car les trois fois tu m'as vue
sous vêtue et forme différentes.

La première fois, tu m'as pris
Pour un homme, dans la prison
Rigoureuse où ta vie
Fut baume à mes malheurs.
La seconde fois je t'étonnai
En femme, alors que ta pompeuse
Majesté n'était qu'un songe,
Un fantôme, une ombre.

La troisième, c'est aujourd'hui
Où, monstre de l'une et l'autre espèces,
Je m'orne d'armes d'homme
Dans mes parures de femme.

(v. 2712-2727)

A l'androgyne sous apparence d'homme ou de femme, succède, dernière parade du monstre avant de céder aux instances du réel et de la raison, la synthèse de sa double sexualité. La femme vient supplier le prince de lui rendre son honneur de femme, tandis que l'homme lui offre son épée et son honneur pour la conquête du droit et de l'amour légitime.

Femme, je viens te persuader
De remédier à mon honneur,
Et homme, je viens t'encourager
A récupérer ta couronne.
Femme, je viens t'émouvoir
En me jetant à tes pieds,
Et homme, je viens te servir
En secourant les tiens.
Femme, je viens pour que tu me soutiennes
En mon outrage et mon chagrin,
Et homme, je viens te soutenir
De mon acier et ma personne.
Pense donc que si aujourd'hui
Comme femme tu m'emplis d'amour,
Comme homme je te donnerai
La mort pour défendre dans l'honneur
Mon honneur ; car je veux être
En mon amoureuse poursuite
Femme pour te dire mes plaintes,

Homme pour gagner honneur.
(v. 2902-2921).

Au passage, on peut indiquer qu'outre ce que ce discours a de révélateur sur le partage du masculin et du féminin dans la pensée du XVII^e siècle, il institue Rosaure comme héroïne de la pièce, ou au moins femme d'exception, en ce que l'utilisation du vocabulaire guerrier et sa masculinité sont aussi des manières de souligner sa valeur (ce qui en dit long sur la domination du modèle masculin dans l'aristocratie espagnole).

Après la bataille, Sigismond en lui rendant son honneur lui rendra son identité complète, comme dans *Peau d'âne*, la princesse retrouve son aspect humain avec son amour.

Il est de même de Sigismond, dont le parcours consistera à se dépouiller de ses oripeaux de bête fauve pour atteindre le sommet de l'humanité, qui est dans l'esprit aristocratique, la magnanimité, dont il fait preuve à l'endroit de son père, qu'il ne tuera pas. Dans un premier moment, en effet, le prince se présente sous l'espèce de la mort, réduit à la condition passive d'un cadavre enfermé dans une sépulture (cf v.93-94). A cette image passive de la

mort réplique, dans un moment second et par négation de l'antécédent, la représentation de la mort active, c'est-à-dire celle qu'on inflige à autrui, en l'occurrence au domestique du palais. Au cours du troisième et ultime moment, le prince, qui naît enfin à la vie, donne non plus la mort mais la vie même au royaume de Pologne, restituant l'ordre monarchique détruit par la folie du vieux roi (on retrouve d'ailleurs la structure ternaire qu'on avait analysée par rapport au motif de la caverne). On a donc dans les deux cas le passage du passif à l'actif, de l'informe à la forme et la restauration de l'honneur. La monstruosité de Sigismond ne s'écrit pas dans son cas dans l'hésitation sexuelle, mais dans sa capacité à réfréner ses instincts animaux et à se dégager des cercles de la folie.

Si l'on ajoute enfin que le monstre étymologiquement est celui que l'on montre, comme le comédien sur la scène, on voit combien le normal ne se définit qu'à partir de l'anormal, l'humain de l'animal, combien cette écriture ne peut dire que bien difficilement ce qui est, sans se contenter de dire ce qui n'est pas.

La lecture oedipienne

Il est important de signaler que Calderón a pu connaître *l'Œdipe roi* de Sophocle lors de ses études à travers les traductions latines des humanistes comme celle du Valencien Mariner. Deux lectures mythologiques sont alors possibles, l'une étant très nettement psychanalytique tandis que l'autre est plus politique.

La lecture psychanalytique (Maurice Molho)

Si l'on se penche sur les différences entre les deux œuvres (les points communs étant assez visibles), force est de constater que des deux crimes d'Œdipe, tuer le père et épouser la mère, Sigismond n'est coupable que du premier. Dans son cas, l'Œdipe penche nettement du côté du père. Cependant, il est remarquable qu'un soupçon ou un parfum d'inceste règne dans la relation de Sigismond avec Rosaure. Elle est la première femme que Sigismond rencontre, ce qui est un privilège de mère. De plus, il la perçoit femme, malgré son costume d'homme, et se sent porté vers elle par une puissante et inexplicable attraction. Au palais du roi, il la retrouve, parée d'atours féminins et cette fois, il irait jusqu'à la violer, s'il n'y avait la présence de Clothalde qui l'en empêche. Ensuite, alors qu'il s'apprête à affronter les armées de son père, Sigismond reçoit Rosaure, qui vient lui offrir aide et amour, sans pour autant renoncer à venger son honneur de femme. Le prince succombera-t-il pour autant à la tentation de jouir enfin de Rosaure ? Mais ne lui revient-il pas de rendre l'honneur à ses sujets plutôt que de le leur ôter ? Il renonce donc à sa passion, et déclare à Rosaure que « puisque son honneur désormais le regarde, il ne lui sied pas de trop regarder sa beauté » (v.3014-3015). Enfin, une fois la victoire remportée, il marie Rosaure avec Astolphe, en juste réparation de l'outrage que celui-ci lui avait fait subir (en tout cas à son honneur). Ces trois moments du rapport qui lie Sigismond à Rosaure constituent la trajectoire d'un oedipe rigoureusement normé : dans un premier moment, Sigismond identifie Rosaure comme femme et mère. Le second moment est celui où, reconnue femme-mère, elle entre dans l'oedipe et devient objet d'amour. Enfin, au cours du troisième moment, le sujet détache son désir incestueux de Rosaure, désormais ressentie

comme femme interdite, afin de le reporter sur un objet sexuel étranger : Étoile.

Dans le conflit qui oppose père et fils, il n'y a aucun déplacement, ni aucune substitution et là encore, la trajectoire de Sigismond reproduit celle d'un oedipe pacifié. La victoire sur le père prosterné aux pieds du fils ne donne en effet lieu qu'à un meurtre imaginaire, dont il est fait économie afin d'assurer la réconciliation des adversaires oedipiens. Par la prosternation devant le père prosterné, Sigismond assume à son tour la condition du père qu'il domine pourtant dans un rapport de force, que définit la victoire par les armes. Par cette ultime conciliation, le prince se représente à nous comme un homme qui a su remplir sa tâche, car il se détache du père comme il s'est détaché de la femme-mère qu'il a substituée à la mère réelle absente.

Mais on peut aller plus loin et remarquer une autre différence avec *l'Œdipe roi* de Sophocle : *la vie est un songe* dramatise moins l'oedipe de Sigismond que celui de son père. Si Basile a trahi sa mission en dissimulant au peuple la naissance de son fils, la cause en serait, si l'on s'en remet aux données de la psychanalyse, qu'il est lui-même en proie à un oedipe non résolu qui ne peut que le conduire à déchaîner sa propre violence contre la violence oedipienne du prince. En d'autres termes, Basile aurait reconnu dans la tendance incestueuse qui pousse Sigismond à lui disputer la mère (qu'il tue à sa naissance, ce qui est tout de même le moyen le plus radical d'en priver son père), une passion analogue à celle qui l'a lui-même dressé contre le roi Eustorge son père, et qui ne pouvait pas être autre chose que son propre désir de réaliser l'inceste oedipien. Ce qui pour l'instant n'est qu'une hypothèse va se trouver confirmer, si l'on admet comme pour Rosaure un petit déplacement et que le lien incestueux qui rattache le sujet à la mère peut se porter en direction d'un autre objet sexuel consanguin. Le substitut le plus proche de la mère n'est autre que la sœur. Or il se trouve que le statut de la mère de Sigismond, la reine Clorilène, est curieusement ambigu, puisqu'elle est à la fois la sœur de Basile (v. 521) et son épouse (v.660). Si on se fie à la première mention, dans la bouche du duc Astolphe (v.510-539), Basile hériter du roi Eustorge aurait eu deux sœurs : Clorilène, l'aînée est la mère d'Étoile, tandis que la cadette, Récisunde, mariée

en Moscovie, a donné le jour à Astolphe. Une seconde mention de Clorilène est le fait de Basile lui-même, qui la désigne comme son épouse et la mère de Sigismond. De quelque façon qu'on lise, on se trouve en présence d'un inceste, soit que Basile ait épousé sa propre sœur¹, soit qu'il l'ait choisie pour épouse à travers une femme qui portait le même nom (on aurait alors affaire à un inceste nominal). Toute *La vie est un songe* n'est, du reste, qu'un vaste réseau de noms propres significatifs de relations réelles ou fantasmées. On voit ainsi que l'inceste est là à l'état latent, qu'on peut le reconstituer en dénouant les écheveaux de substitutions, et que donc les trous du grand récit de Basile dans la première journée sont des indices de ce qui se trame dans son inconscient. Son grand discours dont la longueur est à la hauteur de ce qu'il doit masquer sur le plan moral et politique, ne saurait écarter le fait qu'un secret familial plus lourd se cache derrière le crime de Sigismond.

On rejoint par là les analyses de René Girard sur le mimétisme et les cycles de la violence. Sigismond par son comportement ne fait qu'imiter l'attitude et la violence de son père vis-à-vis du père de ce dernier. La question que pose la pièce devient alors : comment faire cesser le cycle de la violence ?

L'autre intérêt de cette lecture est plus politique. On peut très souvent remarquer dans les exemples célèbres de tyrannie (Néron et autres) qu'il y a une confusion totale entre le peuple et la famille et que le tyran va conduire son peuple dans la paranoïa que le secret familial soit découvert. Et si on pousse un peu plus loin, ce serait bien le modelage de la politique sur l'exemple familial qui est remis en cause par la fable oedipienne.

Enfin sur le plan philosophique, le passage par Œdipe et le fait que Sigismond n'accomplit l'oracle qu'imparfaitement puisqu'il n'est pas question pour lui de tuer son père montre la réticence de Calderón vis-à-vis du destin antique. Œdipe quittait Thèbes en bouc émissaire qui maudît les dieux et le poids du destin, alors que Sigismond accomplit l'oracle mais en le vidant de sa violence et de son tragique, comme s'il voulait nous montrer que le destin n'existe pas et que sortir du cercle de la violence c'est sortir de la roue de la fortune.

La lecture mythologique et politique (Pierre Brunel)

La lecture psychanalytique est fortement remise en cause par Pierre Brunel qui conteste essentiellement la tentation de lire tout à partir de multiples transferts et en particulier l'écrasement sur Rosaure de la figure de la mère. Il rappelle qu'en évinçant la question de la mère, la reprise du mythe d'Œdipe dans *La vie est un songe* se focalise sur la relation père – fils, ce qui a pour conséquence de centrer la lecture oedipienne sur un autre aspect, qui est la question de la royauté. Œdipe est appelé

¹(Si l'on retient cette hypothèse, il faut alors remarquer qu'en épousant Etoile, Sigismond épouserait sa sœur, ce qui reproduirait l'inceste du père et justifierait l'exclusion de soldat comme indice du début d'un nouveau cycle de violence (le mimétisme père fils étant alors complet)

à devenir roi, comme Sigismond et dans les deux cas l'oracle ou l'horoscope les en écartent.

On peut remarquer que comme pour Œdipe, Sigismond a deux pères : le biologique Basile (Laios pour Œdipe) et le « précepteur », l'éducateur, mais plus sûrement le geôlier Clothalde (Polybe pour Œdipe). Dans les deux cas, le trajet du héros se confond avec la quête du père (on peut remarquer au passage qu'il en est de même pour Rosaure, ce qui assure un nœud puissant entre les deux intrigues du drame de Calderón). Le mythe introduit donc une césure dans la figure paternelle qui est génératrice de vie à deux niveaux : le biologique et le « social », à défaut d'un meilleur mot. Or si les pères biologiques sont tous les deux coupables (encore que Laios était prévenu par l'oracle avant la naissance), les pères « tuteurs » sont bien différents, ne serait-ce que parce que Clothalde est totalement aliéné dans cette fonction par le père biologique.

Comme Sigismond et Œdipe sont des fils de rois, leurs destins et leurs statuts sociaux les conduisent donc à devenir rois. La comparaison avec Œdipe va se faire alors à deux niveaux selon qu'on est ou que l'on devient roi.

D'abord il est intéressant de mettre en regard le personnage de Basile avec celui d'Œdipe. Comme le fait remarquer Peguy, Œdipe fait le trajet du supplié au suppliant. Il est au début de la tragédie un roi glorieux : « moi, dont le nom et la gloire sont dans toutes les bouches ». Il finira la pièce aux pieds de Créon à se plaindre de son sort. De même pour Basile, sa première apparition se fait dans la parade des suppliants que sont Astolphe et Étoile à ses pieds, offrant au roi de Pologne le miroir de sa majesté. Tout dans le monde le proclame comme « le grand Basile » (v.611). L'ironie de Calderón est d'autant plus jouissive qu'à la fin de son grand discours, qui reproduit par son ampleur sa pompe royale, Basile pousse la coquetterie à se présenter lui-aussi comme un suppliant (« c'est en esclave que je vous supplie » v.843). Mais à la fin de la pièce la position du suppliant ne sera plus une posture mais bien sa situation réelle, quand il devra se retrouver aux pieds de son fils. On le voit un trajet tragique, repris dans une perspective chrétienne de l'humilité.

Si l'on observe le trajet de Sigismond, on peut constater que s'il est un peu exagéré de dire qu'il se présente en suppliant, tout du moins, on peut noter que sa première apparition se fait sur le mode de la reprise des plaintes de Job et sa protestation contre sa situation misérable. Sigismond, qui était, sinon suppliant, du moins dans la position de suppliant au point de départ, se trouve au point d'arrivée en position de supplié, et la différence de son attitude semble indiquer qu'à devenir roi on l'est mieux qu'à l'être. Sur le plan philosophique et théologique, la différence entre Sigismond et Œdipe – Basile est qu'en découvrant la puissance du pardon, il rompt le cercle de la violence et surtout il accède à une royauté qui n'est plus une tyrannie (la traduction littérale d'*Œdipe roi* est en fait *Œdipe le tyran*, comme on le sait).

Cette lecture fait de *la vie est un songe* un laboratoire de réflexion politique sur ce qu'est un bon roi. Or, le spectateur assiste véritablement à

une expérience de royauté lors de la deuxième journée. Et il est remarquable que pour se désigner Sigismond n'emploie alors pas le terme de *rey* mais celui de *tirano*. Placé dans une situation fautive, puisqu'on lui explique dès le début qu'il n'est pas encore roi, que la place est encore prise (v.1292-1294), il va céder comme les enfants au pur mimétisme et se comporter comme son père s'est jusqu'alors comporté, et cela il le nomme être tyran (il y a d'ailleurs une différence profonde entre cette expérience et celle de Sly dans la *Mégère apprivoisée*, qui reprennent toutes les deux le motif carnavalesque du roi d'un jour, car ici on est plus proche d'un théâtre de la cruauté que d'une farce, quand bien même la farce est cruelle). Au sortir de l'expérimentation, Basile qui est le personnage de l'immuable, voit ses doutes confirmer et il se trompe sur le sens de ce qui vient de se passer. Son fils, qui est le personnage du devenir va transformer une

expérience d'aliénation en véritable rite de passage et faire advenir le roi sous la peau du tyran. Telle apparaît alors nettement la différence entre l'ancien roi et le nouveau : Basile s'est trouvé roi par héritage (v.516-517) ; Sigismond, à qui cet héritage a été deux fois refusé (à la naissance et après l'expérience), devient roi à la suite d'une victoire sur son père et sur sa propre violence.

Pour confirmer cette lecture, on peut constater que le peuple dans la tragédie de Sophocle et dans la pièce de Calderón joue un peu le même rôle. Chez Calderón, sa protestation ne commence qu'à partir du moment où l'on connaît l'existence d'un héritier direct. Le peuple sera en l'occurrence plus conformiste que le roi Basile. Calderón rappelle bien à cette occasion que le roi a des devoirs envers son peuple et qu'à propos de ces devoirs, il place au-dessus de tout la charité du pardon et la non-violence.

La lecture politique

La question politique est abordée à l'occasion d'un problème aigu à l'époque de Calderón : la succession du roi. Mais si Calderón a placé au centre de son intrigue cette question de la succession, c'est moins pour en envisager les solutions ou en évoquer les écueils inévitables que pour proposer en miroir le portrait contrasté du bon et du mauvais roi. Pour le coup, la question de la succession semble davantage un prétexte voire une occasion de raccrocher sa fable à des questions d'actualité, presque un effet de réel.

Le portrait du mauvais roi, c'est bien sûr celui de Basile et la critique se fait au nom de deux types de valeurs. D'abord Basile n'est pas à la hauteur de ce qu'un aristocrate, et qui plus est le premier d'entre eux, se doit à lui-même. Ce dont Calderón l'accuse, c'est d'un crime contre l'honneur : l'honneur de son fils, qu'il ne traite pas, c'est le moins qu'on puisse dire, avec le respect dû à son rang. Mais aussi l'honneur de son peuple, auquel il cache l'existence de son fils et enfin l'honneur de l'aristocratie en se tenant prêt à donner son royaume à un prince étranger. De ce point de vue, Clothalde est un parfait contrepoint au roi, puisque il suivra rigoureusement dans toutes ses actions le code scrupuleux de l'aristocratie de l'époque et se révélera un vassal sans reproche, du point de vue de la vassalité.

Le second grief que retient Calderón contre Basile est moins directement politique, et sans doute beaucoup plus personnel, il s'agit du déni de paternité et la cruauté extrême avec laquelle un père ne devrait pas traiter son fils. De ce point de vue, Clothalde ne rachète que très peu son roi et il manque sérieusement de courage dans son attitude avec Rosaura. Mais que Calderón ait éprouvé le besoin de donner deux figures de mauvais pères chez les personnages qui détiennent le plus de pouvoir, alors même que l'un des deux n'a pas sacrifié son idéal aristocratique, montre que sa critique d'ordre plus morale ne doit pas masquer ce qu'elle a de purement politique : le bon roi et le bon usage du pouvoir ne doivent pas ignorer la réalité du temps et des générations. Même l'effroi devant la mort ne peut justifier qu'on défende un pouvoir au-delà du temps qui nous est imparti. Quand on sait la longévité des règnes des rois espagnols à cette époque, on imaginera mieux pourquoi,

Calderón a préféré sagement délocaliser son intrigue en Pologne.

Le portrait du bon roi est dévolu à Sigismond. Outre ce que nous avons vu dans la lecture oedipienne sur l'opposition entre être et devenir, le portrait du bon roi en Sigismond est une défense et illustration des valeurs aristocratiques, dont Calderón réaffirme les valeurs avec brillance (et peut-être contre un mésusage de celles-ci à son époque) en faisant de Sigismond un héros. On retrouvera les mêmes valeurs chez Corneille dans les grandes tragédies et dans le *Cid* ; la magnanimité, le respect du rang, le courage physique et la maîtrise de soi, particulièrement dans le domaine sexuel, le tout comme un décalque de la morale chrétienne. Ce qui est surtout intéressant, c'est l'idée que le roi se doive d'être un héros, non pas pour mériter son rang, que seul le sang lui assure, mais pour fournir un exemple. Le lien au peuple ne se tisse pas autrement que par l'exemple et le roi lui doit être un modèle à la manière dont seul un personnage de théâtre peut l'être. On retrouve dans l'héroïsme final de Sigismond une théâtralité dont Basile n'aurait pas à rougir, mais orchestré par un metteur en scène de bien meilleur goût (en tout cas par rapport au message politique orthodoxe), dont l'attitude est tellement exemplaire qu'elle en est presque irréaliste. Une fois de plus, affleure dans ce théâtre l'idée que la vie serait plus belle si elle ressemblait à l'art, ce qui est banal, mais surtout que si le réel n'existe pas nous n'avons alors plus qu'à l'inventer (on retrouve dans l'utilisation de l'allégorie cette même glaciation de la réalité et la même idée que l'art est plus vivant que le réel).

Il reste à aborder un dernier point. Si l'analyse politique ne fait pas trop débat dans la critique, il reste tout de même un passage qui fait problème : le final et la décision d'ensigismonder le soldat dans la tour. Soit on considère le geste de Sigismond comme un effet de la culture de l'époque et du mépris aristocratique pour le peuple (on peut noter au passage que les deux seuls morts de la pièce sont des figures du peuple), un rappel que la politique, même pratiquée par un surhomme ou en tout cas par un homme qui s'est élevé au-dessus de lui-même et qui agit comme Dieu le ferait, doit faire passer l'ordre avant l'amour, surtout dans un mode aussi visiblement chaotique. Soit on considère que

l'exclusion du soldat de la nouvelle alliance établie par Sigismond est un tour plus machiavélique, un effet de «réalpolitik», qui donnerait une couleur beaucoup plus vraisemblable au dénouement héroïque. Soit enfin on en fait une lecture beaucoup plus grinçante et pessimiste. Par ce geste, Calderón nous rappelle que le cycle de la violence reprend dès la prise du pouvoir effective. Dès lors, cela fait de l'héroïsme de Sigismond une posture en vue d'accéder au pouvoir en rétablissant de manière éclatante son honneur bafoué par l'épisode du palais dans la deuxième journée.

Petite note sur l'honneur :

S'il est clair que le final de la pièce peut constituer une petite théorie de l'honneur, il montre aussi par son exigence, et notamment son exigence de conformité à la loi chrétienne, que si Calderón reste attaché à la morale aristocratique, dont on peut savoir qu'il en a fait une pratique scrupuleuse dans sa vie, il n'en critique pas moins tout au long de la pièce les excès et les hypocrisies. Le personnage de Clothalde qui est le représentant de cette pratique de l'honneur ne fait aucun scrupule pour lui sacrifier jusqu'à sa propre fille. La comédie du pouvoir qui se joue entre Astolphe et Étoile est elle aussi sans ambiguïté et Calderón en dénonce clairement la vanité. Pour le coup leur réalité est un songe, mais qui plus est un petit songe, ce qui sied mal à ce qui devrait être exemple de grandeur.

Si l'honneur est d'abord la gestion de la renommée, le contrôle sur le qu'en-dira-t-on, si elle transforme l'être en faiseur de lui-même², elle s'en trouve naturellement à l'aise sur une scène de théâtre et on voit bien entre la mauvaise comédie des prétendants et le sublime final du légitime bafoué comme, derrière une certaine distanciation à l'œuvre chez Calderón, se tisse la trame d'un théâtre et d'une poésie plus transparents à la vérité en ce sens qu'ils seraient portés par un idéal, qui, s'il est un songe, aura un instant grandi l'homme condamné à la petitesse.

Petite note sur Clairon : je voudrais faire quelques petites remarques sur Clairon et notamment sur sa mort : Calderón est obligé de le tuer

- Parce que c'est le personnage de la négation des valeurs aristocratiques : il règne au temps de Basile quand elles sont bafouées, mais il doit mourir quand elles sont rétablies et surtout renouvelées par Sigismond.

- Parce que c'est le personnage de la dénonciation du masque, de la distanciation ironique et du

commentaire, il doit mourir quand le théâtre s'élève vers le sublime, quand il tente de convaincre par l'émerveillement, quand enfin il est transparent à l'idéal calderonien, qui, s'il est lui aussi menacé par la vanité, préférera tout de même ne pas se confronter à la parole d'une liberté incroyable et d'une corrosion profonde des valeurs orthodoxes qu'est celle de Clairon.

- Parce qu'enfin, il se situe tellement en dehors de la sphère de Dieu, que Dieu ne peut le conserver dans sa sphère sans se renier lui-même.

On peut noter que s'il ne porte pas, loin de là, le rire sur ses seules épaules (voir la comédie du palais), il est l'unique personnage dont la tonalité soit purement comique jusqu'à sa mort. Calderón souligne ainsi le lien entre le diable et le rire qu'on retrouvera évidemment chez ce grand continuateur de la pensée baroque qu'est Goethe à travers son personnage de Méphisto.

Enfin, dans l'auto *la vie est un songe*, le rôle du gracioso est dévolu au libre arbitre, ce qui prouve bien que la liberté selon Calderón n'est pas la liberté totale de Clairon, n'est pas la liberté sans transcendance.

² « L'honneur est ce qui consiste en autrui. Nul n'a d'honneur par soi-même, car c'est d'autrui qu'on tient son honneur. Être vertueux et avoir du mérite, n'est pas avoir de l'honneur, mais donner cause que d'autres vous en donnent. Celui qui se découvre lorsque passe son ami ou son supérieur, lui donne honneur ; de même celui qui le place à son côté ou lui offre un siège de plus haut rang. D'où il suit que c'est une chose certaine qu'on n'a d'honneur qu'en autrui et non en soi-même » A quoi le personnage s'entend répondre : « Tu as raison de dire que l'honneur consiste en autrui. Car si ta femme ne l'avait pas, elle ne pourrait te l'ôter » (Lope de Vega dans *Los comendadores de Cordoba*).

Lecture baroque

Le baroque fait question. Nous n'avons évidemment pas la prétention ici de régler la question de savoir si il existe un baroque littéraire, mais il paraît possible de déterminer un ensemble de thèmes et de formes très marqués, qui caractérisent l'écriture de Calderón et de nombreux écrivains européens de la première moitié du XVII^e siècle.

Les thèmes baroques

Il semble important de souligner qu'à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, la littérature va tenter de se faire le « miroir » d'une crise de la conscience européenne, travaillée en profondeur par une peur sourde. Peur liée d'abord à l'instabilité politique : de nombreuses guerres éclatent entre les grands royaumes européens, dont les guerres de religions qui achèvent le XVI^e et la guerre de trente ans qui mine le début du XVII^e. De plus, la peste fait rage à de nombreuses reprises. Ce à quoi, il faut ajouter que le climat se dégrade et qu'on a constaté une mini - période glaciaire, qui va déboucher sur des récoltes difficiles et l'augmentation des prix (en Espagne, la fortune issue de l'exploitation des richesses de l'Amérique du Sud est dilapidée et n'est pas insufflée dans l'économie nationale, au-delà des plus riches). Toutes ces causes entraînent une diminution de la population et expliquent en partie l'obsession de l'époque pour la mort et pour les images de la roue de fortune (voir en particulier le personnage de Fernand dans *Le prince constant*). De ce point de vue, le célèbre « que philosopher c'est apprendre à mourir » de Montaigne est caractéristique d'une mentalité dont le goût pour le spectacle de la mort est loin de n'être qu'une mode superficielle et morbide. Le spectaculaire ne serait alors, pour reprendre l'idée de Pascal, qu'une manière de se divertir, de fuir la réalité oppressante de la fin. La fuite dans les plaisirs, pour condamnée qu'elle soit dans l'ensemble (il y a peut-être une exception notable du côté de Marlowe), n'en trouve pas moins une sorte de justification dans cet environnement de souffrance et de mort (voir Don Juan, ou le voluptueux Balthazar, qui, chez Calderón, s'abandonne à Vanité et Idolâtrie pour oublier les avertissements de la mort).

La conjoncture n'explique pas à elle seule la profondeur du désarroi. La période coïncide aussi avec une rupture intellectuelle spectaculaire : les représentations traditionnelles du monde s'effondrent, sans que l'on puisse entrevoir la voie du salut. Cette révolution intellectuelle est, d'après Souillier, symbolisée par trois noms : Machiavel, Montaigne et Galilée. Machiavel est le premier qui va décrocher le politique du religieux, et le relier strictement à l'ici-bas. Avec lui, ce n'est plus la providence qui fait l'Histoire, mais l'action et la volonté des hommes :

« quand il s'agit de juger l'intérieur des hommes et surtout celui des princes, il ne faut s'attacher qu'aux résultats : le point est de se maintenir dans son autorité ; les moyens quels qu'ils soient paraîtront toujours honorables et seront loués de chacun ».

Ainsi éclate pour la première fois la notion de raison d'état, dans un monde qui ne veut connaître qu'une position, celle de l'évangile, à savoir que morale et politique doivent coïncider. La position de Machiavel a autant choqué qu'elle a eu un grand écho et l'œuvre de Calderón est travaillée en profondeur par ces personnages de pouvoir dont la pratique se détache de la moralité chrétienne (l'exemple le plus frappant est peut-être le Cardinal Wolsey et Anne Boleyn dans *le Schisme d'Angleterre*. Le scrupule qui frappe Basile quant au traitement infligé à son fils ressortit lui aussi à la morale chrétienne, opposée à un pur Machiavélisme. Et que penser de l'exclusion finale du soldat, dont nous avons déjà parlé).

A Montaigne, il revient d'anéantir l'optimisme humaniste, selon lequel l'homme est éternellement un être raisonnable, susceptible de perfectionnement, source et objet de connaissance. Il détruit par son scepticisme cette image rassurante et introduit un doute systématique sur la capacité de l'homme à se connaître lui-même. Du coup, cela induit une concentration de la philosophie non plus sur l'homme en général, mais sur chaque être particulier, qui peut entraîner un relativisme profond. L'Homme n'existe plus, il n'existe que des hommes : « Le moyen que je prends pour rabattre cette frénésie et qui me semble le plus propre, c'est de froisser et de fouler aux pieds l'orgueil et l'humaine fierté ; leur faire sentir l'inanité, la vanité et dénéantise de l'homme ; leur arracher des poings les chétives armes de leur raison ».

Là encore, le rapport de Calderón à cette pensée est complexe. Il fait lui aussi le constat d'une crise de la connaissance (notamment lorsqu'il dénonce la fausse science de Basile), mais il croit si profondément au libre arbitre humain qu'il lui semble toujours possible à la raison humaine de reprendre le dessus. La position finale de Sigismond est en cela exemplaire. Ayant fait l'expérience du doute, il n'aboutit qu'à une assurance de sa fragilité.

Enfin, passons vite sur Galilée, car il est ignoré de Calderón, qui utilise constamment dans son œuvre le vieux système obsolète de Ptolémée. Galilée en décentrant la position de la terre, remet en cause dans les mentalités la préséance de l'homme, qui ne se retrouve plus au centre de l'univers, ce qui renforce le doute et l'impression de fragilité d'une époque qui perd ses repères, sans en avoir d'autres pour les remplacer.

On le voit ce qui importe, c'est que la crise baroque et l'esthétique qui en découle n'est pas uniquement

l'expression d'un goût, mais prend racine dans des soubresauts historiques et idéologiques profonds.

L'imaginaire baroque

Dès lors face à cette crise de la connaissance, et en attendant que les grandes théories rationalistes ne portent vraiment leurs fruits (Descartes et Spinoza), c'est la littérature, et principalement le théâtre, qui va occuper le terrain, au moyen d'un imaginaire puissant, mais qui n'est pas sans ambiguïté.

La première image typique de la pensée baroque au théâtre est celle de l'opposition entre les générations et plus particulièrement entre « le père justicier et le fils révolté » (Souiller). C'est dans le cadre de cette opposition que le baroque va tourner autour de la figure de Prométhée, à travers trois avatars importants que sont : « le conquérant, Don Juan et Faust » (allégories du pouvoir, du plaisir, du savoir, tous trois fils de désir). Le fils cause d'abord le désordre, puis il s'y enfonce et en meurt (c'est le schéma hamletien) ou s'arrache à ses désirs pour fonder une nouvelle justice, qui a pris la mesure des critiques faites au père (c'est le schéma caldéronien). De cette première image découle une seconde, celle du moi comme dernier rempart contre le chaos. Le baroque voit fleurir une affirmation, qui confine le plus souvent à l'ostentation, du moi. Celui-ci à la fois reproduit, comme un microcosme, le chaos du monde, et à la fois lui sert de rempart. Cette ostentation est redoublée de plus par l'idéal aristocratique (honneur et virilité) qui se cabre une dernière fois dans toute l'Europe avant son déclin et l'avènement du monarchisme absolu, dont le modèle est Louis XIV. Les trois vers suivants tirés de Corneille sont les illustrations les plus symptomatiques de cette ostentation :

« Je suis maître de moi comme de l'univers ;
Je le suis ; je veux l'être... » (Auguste dans *Cinna*)
« Et souverain sur moi, rien que moi n'en dispose. »
« Je vis dorénavant puisque je vis à moi » (Alidor dans *La place royale*).

Mais si cette ostentation est une réponse, un rempart, et il faut bien le comprendre, elle ne vient qu'en réaction à l'expérience du chaos (en ce sens le parcours de Sigismond est typiquement baroque : expérience du chaos - description de la grotte comme prison, du monde comme labyrinthe - , puis affirmation du moi et retour à l'ordre lié à un détachement de soi). Le chaos, dans la littérature baroque se décline selon les figures essentielles suivantes :

- la fascination pour le cadavre et le squelette
- la nuit et les forces diaboliques
- la tempête
- le labyrinthe du monde
- les caprices de la fortune
- les tentation de l'autodestruction

Face à ce monde chaotique et dans le doute qui assaille l'homme quant à sa capacité à connaître et se connaître, le baroque va développer une deuxième série d'images : celle de l'enfermement dans un monde dévalué (la vie comme songe).

A l'origine de cette image, on retrouve une fois de plus Machiavel et Montaigne et une philosophie du dynamisme, de l'instabilité et de la lutte des contraires. Le penseur florentin élabore une vision

conflictuelle des rapports entre les hommes : « les hommes, il faut le dire, sont généralement ingrats, changeants, dissimulés, timides et âpres au gain », elle prend place ensuite dans le cadre d'une interprétation cyclique de l'histoire : « la *virtu* donne la tranquillité aux Etats ; la tranquillité enfante ensuite la mollesse et la mollesse consume les pays et les maisons. Enfin, après avoir traversé une période de désordres, les cités voient la *virtu* renaître dans leurs murs. Celui qui gouverne l'univers permet cet ordre de choses, afin que rien ne soit ou ne puisse être stable sous le soleil. » Et le constat du mouvement universel entretient le scepticisme de Montaigne, car la raison immuable ne peut prétendre à connaître le réel mouvant. « Et nous et notre jugement et toutes choses mortelles vont coulant et roulant sans cesse. Ainsi il ne se peut établir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé étant en continuelle mutation et branle ». A la fin de sa vie, il écrira encore : « le monde n'est qu'un branloire pérenne. La constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne peins pas l'être, je peins le passage ».

Du change, on passe ensuite à l'illusion : la mise en valeur du mouvement, de la métamorphose, qui tiennent lieu à la fois de physique, de politique et de psychologie, vont conduire le baroque à douter du réel et à retrouver la représentation platonicienne du monde comme illusion. Notons juste au passage, parce que nous en avons déjà abondamment parlé, que la dialectique de l'être et du paraître est aussi ambiguë à cette époque : d'un côté, le paraître est condamné avec force par la morale chrétienne, d'un autre il est célébré pour ses chatoiements et la force vitale qu'il recèle, et en particulier dans la représentation théâtrale.

Les formes baroques

Le théâtre est un des grands genres baroques, en tout cas celui où cette pensée a trouvé le plus sûr moyen de s'exprimer. Et cela pour plusieurs raisons. D'abord, il est à la frontière du littéraire et du visuel, voire du musical. Il est donc le seul genre littéraire qui peut englober tous les arts et tous les sens, il est art monde et art multiple, donc profondément baroque. Ensuite, il est accessible à tous les publics, y compris ceux qui ne sont pas éduqués (le côté didactique du théâtre de Calderón, qui peut parfois agacer, est donc à replacer dans ce contexte : Calderón saisit toutes les occasions d'édifier un public qui n'a pas accès aux livres). Enfin il a une longue tradition, puisqu'elle remonte jusqu'à l'Antiquité, il permet donc de faire preuve de continuité et de dialogue avec quelque chose qui soit de l'ordre de la « permanence » dans sa longévité.

A notre époque, où le théâtre est redevenu un art mineur, de nouveau capté par une élite culturelle, il est passionnant de revenir à cette époque, où le déploiement de sa magnificence n'avait pas pour but de flatter ou de choquer l'élite, mais de faire du groupe social le plus divers les membres d'une même communauté.

Théâtre pour tous, il se doit donc d'être à la fois facteur de lien (toutes les couches sont représentées, tous les statuts sociaux, tous les

âges, ainsi que la diversité des langages et des registres) et facteur d'élévation (il profite de la délectation qu'engendre l'illusion théâtrale pour émerveiller son public, tout en le désillusionnant sur les moyens utilisés, il est ainsi autant du côté d'Artaud que de Brecht, pour faire un énorme raccourci). C'est pourquoi il a recouru à une poésie qui va d'un relatif prosaïsme à une langue des plus précieuses (la versification passe ainsi de l'assonance simple à la rime), mais surtout à une langue qui se montre, à la fois pour émerveiller, mais aussi pour se signaler comme ornement, donc comme illusion ou comme ostentation.

Les figures baroques par excellence vont ainsi être les figures d'opposition (les paradoxes, les antithèses et les oxymores), car elles montrent du doigt le désordre du monde, tout en proposant un ordre nouveau pour le dépasser ou pour exprimer l'angoisse d'un dilemme insoluble.

Les images vont aussi inonder l'écriture baroque. Elles ont l'avantage de l'obscurité. Elles sont comme le hiéroglyphe qu'il faut déchiffrer pour accéder au sens caché de l'œuvre, qui est en microcosme semblable à la quête de l'homme baroque face au monde chaotique. Elles ont aussi l'avantage d'être déjà représentation. Si le mot n'est qu'un arbitraire aussi dévalué que le monde est illusion, l'image a l'avantage d'être motivée, de ne dépendre que de celui qui l'a créée (soyons clair, la plupart des images ne sont pas originales, mais toutes échappent à l'arbitraire). Dans ce double mouvement d'émerveiller et d'éduquer, l'image peut à la fois surprendre et se dénoncer comme illusion, ou même rappeler la difficulté qu'a le langage à permettre l'expression d'une pensée incertaine. Dans le théâtre de Calderón, l'image est véritablement soit un instrument d'exploration du sens (c'est le cas par exemple de la première tirade de Rosaure) soit un masque derrière lequel le désir peut avancer caché (c'est le cas des discours d'Astolphe, aussi bien au Roi qu'à Etoile).

La vie est un songe et le baroque

La pièce ressortit évidemment aux éléments d'une définition du baroque, tels qu'esquissés précédemment. On retrouve bien les thèmes du change, de la vie qui passe vite (mort de Clairon), le conflit père – fils, l'ostentation du moi et à satiété celui de la vie comme illusion. La forme est bien au service de cette idéologie menacée par le chaos, que Dieu parvient à réconcilier avec un ordre, au travers d'une utilisation riche des formes baroques. Mais, on peut avoir le sentiment que le baroque est comme mis en sourdine dans cette pièce, surtout si on la compare à des textes, qu'on peut supposer antérieurs, comme *Le magicien prodigieux* ou *Le prince Constant*.

D'abord, sur le plan de l'espace, s'il y a plusieurs lieux, leur nombre est réduit et leurs permutations assez rares. Si l'on considère la première journée, il n'y a que deux lieux et une seule permutation (si bien qu'on n'a en réalité que deux tableaux). Seule, la troisième journée revient à davantage de mouvements encore qu'il y ait essentiellement deux camps qui se rapprochent petit à petit. De plus ces lieux ont une portée symbolique (opposition haut-bas, prison-palais) qui l'emporte largement sur la dimension strictement narrative ou descriptive, si bien qu'on peut dire que le lieu prend du sens en même temps qu'il perd du mouvement. Enfin le nombre des personnages a tendance à diminuer sur la scène par rapport aux pièces pré-citées et l'on a un très grand nombre de scène qui ne sont que dialogues à deux ou à trois.

Ensuite, sur le plan de l'action, le dédoublement baroque de l'intrigue, entre le fil Rosaure et le fil Sigismond, est très ténu, et l'on est tout proche de l'unité d'action. L'histoire de Rosaure ne redouble pas celle de Sigismond comme celle des *gracioso* déformait le destin de Cyprien dans le *Magicien prodigieux*. Dans *La vie est un songe*, les droites ne sont pas parallèles et se touchent au bout de la pièce comme en un point de fuite.

Enfin, le personnage de Clairon, qui reste le tôle de l'humour, comme ses devanciers, prend une allure jusqu'alors inédite chez Calderón. D'une part il est d'une solitude remarquable, comme Pasquin dans le *Schisme d'Angleterre*, mais au contraire du Clairon du *Magicien prodigieux*; et d'autre part, il n'adresse quasiment la parole qu'à lui-même, c'est à dire aux spectateurs, retrouvant presque une fonction à la limite entre chœur et personnage, à la frontière entre la scène et la salle (en cela il se distingue profondément de Pasquin). Enfin, il meurt, ce qui est absolument original. Dès lors tout ce que ce rôle peut avoir d'attendu (la lâcheté, l'appel du ventre, l'égoïsme, l'opportunisme, l'errance...) se trouve comme profondément revivifié, il devient une figure populaire inquiétante, comme l'incarnation de ce peuple muet qui interviendra à la fin de la pièce et qui lui aussi joue un rôle inédit dans ce théâtre (d'où peut-être faut-il voir plus qu'une simple bouffonnerie dans le fait que les soldats le prennent pour leur roi au début de la troisième journée).

Cette mise en sourdine du Baroque explique peut-être pourquoi cette pièce a trouvé plus d'échos en France que le reste du répertoire de Calderón, elle annonce sans doute le passage à l'auto sacramental, elle signe sûrement la part d'intime dont ce texte pouvait sourdre, elle invite clairement à chercher une voie entre dépouillement et parure, comme la vérité de Sigismond oscille entre la nudité de son emprisonnement et le faste de la manipulation dont il est le pantin, comme si, sans le contrepoint de la parure, la tentation du dépouillement ne risquait d'apparaître comme le masque ultime.

Ces lectures ont été écrites par Frédéric Picard, conseiller littéraire de Guillaume Delaveau, agrégé de Lettres.

BIBLIOGRAPHIE

SOMMAIRE

Bennassar, Bartolomé, *Un siècle d'or espagnol*, Robert Laffont, 1982

Aubrun, Charles-Vincent, *La comédie espagnole, 1600 – 1680*, PUF, 1966

Aubrun, Charles-Vincent, *La littérature espagnole*, PUF, 1997

Aubrun, Charles-Vincent, « La langue poétique de Calderón de la Barca, notamment dans *La vida es sueño* », dans Jean Jacquot (ed.), *Réalisme et poésie au théâtre*, CNRS, 1960

Brunel, Pierre, *La vie est un songe de Calderón, ou le théâtre de l'hippogriffe*, Ellipses, 1998

Faure, Elie, *Histoire de l'art*, Gallimard, 1988

Girard, René, *La violence et le Sacré*, Grasset, 2000

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1977

Hésiode, *Théogonie*, Gallimard, 2001

Hughes, Ted, *Contes d'Ovide*, Phébus, 2002

Julien, A-M, « La mise en scène de *La vie est un songe* », dans Jean Jacquot (ed.), *Réalisme et poésie au théâtre*, CNRS, 1960

Lance, Daniel, *Au-delà du désir. Littérature, sexualité et éthique*, l'Harmattan, 2000

Legendre, M., *Littérature espagnole*, Bloud & Gay, 1930

Ly, Nadine (dir.), *Aspects du théâtre de Calderón*, Editions du temps, 1999

Marrast, Robert, *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, Gallimard, 1999

Mohlo, Maurice, « Pouvoir et honneur. Notes sur l'instance du réel dans *La vie est un songe* », *Cahiers de l'UER d'Etudes Iberiques de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, 1981

Pasolini, Pier Paolo, *Affabulazione*, Actes Sud, 1988

Pasolini, Pier Paolo, *Calderón*, Actes Sud, 1990

Pelegrin, Benito, « *La vida es sueño* de Calderón : de la comedia al auto sacramental », in *Cahiers d'Études Romanes Nouvelle série*, n°4-2, 2000

Platon, *La république*, LGF, 1995

Rotrou, Jean, *Le Véritable Saint Genest*, GF Flammarion, 1999

Sauvage, Micheline, *Calderón*, L'arche, 1959

Shergold, Norman, « *La vida es sueño* : ses acteurs, son théâtre et son public », dans Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société*, CNRS, 1968

Souiller, Didier, *Calderón et le grand théâtre du monde*, PUF, 1992

Verlaine, Paul, *Poèmes saturniens*, LGF, 1996

Saison 2003 - 2004

MÉDÉE

Max Rouquette / Jean-Louis Martinelli
7 octobre au 16 novembre 2003

LE PONT

Laurent Van Wetter / Sotigui Kouyaté
14 au 31 octobre 2003

GUERRE

Lars Norén
20 novembre au 21 décembre 2003

LA BELLE MEUNIÈRE - DIE SCHÖNE MÜLLERIN

Franz Schubert / Christoph Marthaler
28, 29, 30 novembre, 6 et 7 décembre 2003

LA VIE EST UN SONGE

Pedro Calderón de la Barca / Guillaume Delaveau
7 au 25 janvier 2004

HAMLET

William Shakespeare / Patrice Caurier et Moshe Leiser
15 janvier au 15 février 2004

LES SACRIFIÉS

Laurent Gaudé / Jean-Louis Martinelli
5 mars au 11 avril 2004

BORGES

Rodrigo Garcia / Matthias Langhoff
et

MUÑEQUITA OU JURONS DE MOURIR AVEC GLOIRE

Alejandro Tantanian / Matthias Langhoff
20 mai au 13 juin 2004



THÉÂTRE NANTERRE-AMANDIERS