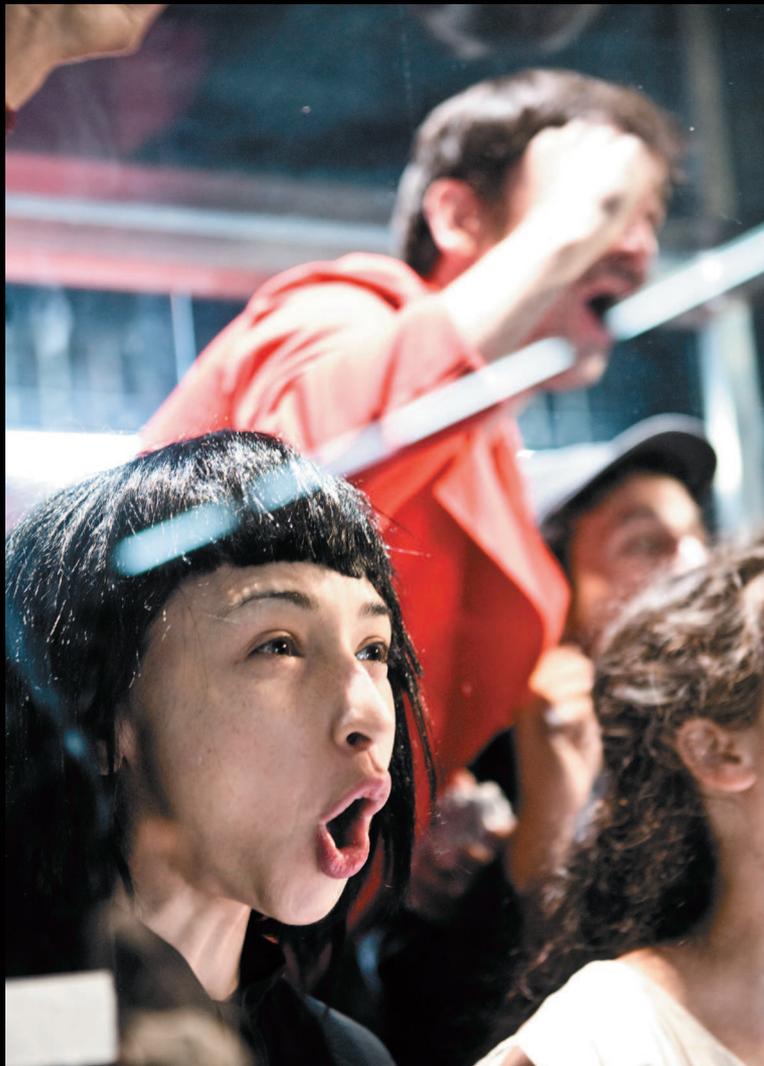


Cahier pédagogique

La vie est un rêve

de Pedro Calderón de la Barca
mise en scène de Galin Stoev



© Annek Luyten

24.09 >> 01.10

Théâtre de la Place // Liège

THEATRE DE LA
PLACE

www.theatredelaplace.be
04 342 00 00



eu trio.be

PROSPERO

« Si nous rêvions toutes les nuits la même chose, elle nous affecterait autant que les objets que nous voyons tous les jours. Et si un artisan était sûr de rêver toutes les nuits, douze heures durant, qu'il est roi, je crois qu'il serait presque aussi heureux qu'un roi qui rêverait toutes les nuits, douze heures durant, qu'il serait artisan. Si nous rêvions toutes les nuits que nous sommes poursuivis par des ennemis, et agités par ces fantômes pénibles, et qu'on passât tous les jours en diverses occupations, comme quand on fait voyage, on souffrirait presque autant que si cela était véritable, et on appréhenderait le dormir, comme on appréhende le réveil quand on craint d'entrer dans de tels malheurs en effet. Et en effet il ferait à peu près les mêmes maux que la réalité. Mais parce que les songes sont tous différents, et qu'un même se diversifie, ce qu'on y voit affecte bien moins que ce qu'on voit en veillant, à cause de la continuité, qui n'est pourtant pas si continue et égale qu'elle ne change aussi, mais moins brusquement, si ce n'est rarement, comme quand on voyage ; et alors on dit : "Il me semble que je rêve" ; car la vie est un songe un peu moins inconstant. »

Blaise PASCAL

I. Le siècle d'or espagnol	p 4
Un grand mouvement de pensées	p 5
Erasme	p 7
Luther	p 9
Une Littérature florissante	p 10
Le corral de comedias	p 12
Pedro Calderón de la Barca	p 15
Biographie	p 15
Son œuvre	p 18
II. La nuit est un rêve, la pièce	p 22
Personnages	p 24
L'intrigue	p 25
L'intrigue vue par le metteur en scène	p 27
La symbolique caldéronienne (à propos de <i>La vida es sueño</i>)	p 29
Note d'intentions du metteur en scène	p 33
Notes sur la traduction – Denise Laroutis	p 34
Extraits	p 36
Entretien avec les scénographes – Saskia Louwaard et Katrijn Baeten	p 38
Le metteur en scène	p 41
Biographie du metteur en scène – Galin Stoev	p 41
Sa compagnie	p 42
Entretien avec Galin Stoev	p 43
Infos pratiques	p 45
Crédits bibliographiques	p 46

I. Le siècle d'or espagnol

Le Siècle d'or espagnol correspond à la période de rayonnement culturel de l'Espagne en Europe au XVII^e siècle. Cette période de grande vitalité littéraire et artistique en Espagne et dans les pays hispanophones d'Amérique latine coïncide avec le déclin politique et la fin de la dynastie Habsbourg¹ en Espagne avec Philippe III, Philippe IV et Charles II.

On appelle Siècle d'or espagnol l'époque de grandeur économique et politique de l'Espagne qui va de la première moitié du XVI^e siècle à la première moitié du XVII^e siècle. La définition temporelle de la période est généralement assez floue, mais ne commence jamais avant 1492, avec la fin de la Reconquista² et les voyages de Christophe Colomb pour le Nouveau Monde et ne se termine jamais après l'indépendance des Provinces-Unies vis-à-vis de l'Espagne des Habsbourg, reconnue en 1648.

Sous l'influence de l'Italie, les lumières de la Renaissance dissipent les ténèbres médiévales en Espagne : un grand mouvement de pensée, fondé sur l'érudition et la liberté, propose désormais une perspective des choses où règne l'humain. Avec une production littéraire éblouissante, les XVI^e et XVII^e siècles voient les lettres espagnoles atteindre leur apogée : Cervantès, Lope de Vega ou Góngora apparaissent comme les précurseurs de la littérature européenne moderne.

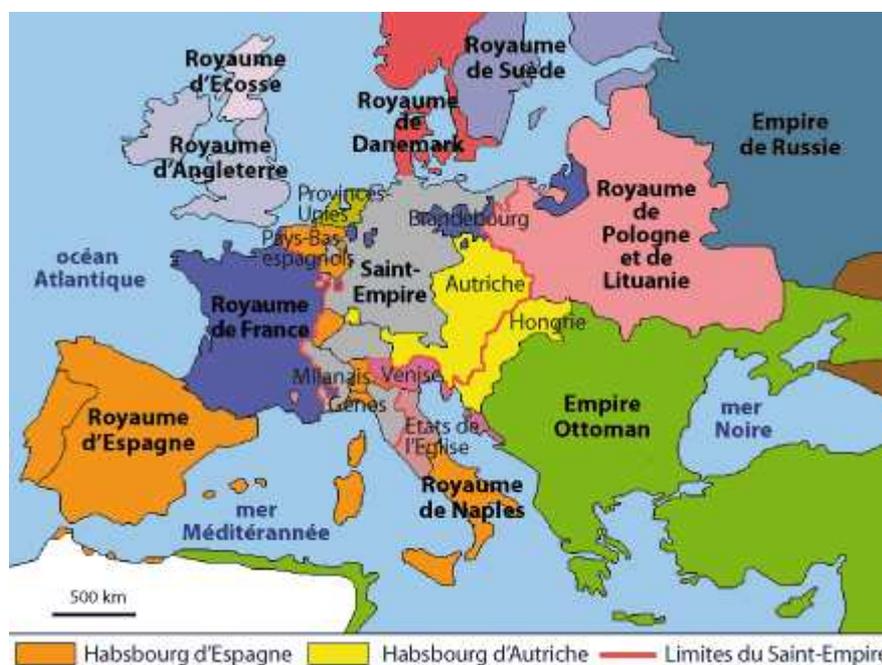
À cette époque, les Habsbourg, en Espagne comme en Autriche, sont de grands mécènes. L'Escorial, le grand monastère royal construit par Juan de Herrera sous les ordres de Philippe II, attire certains des plus grands architectes et peintres européens.

1. **La Dynastie Habsbourg** : Tirant son nom du château de Habsbourg en Suisse, cette illustre maison est une importante maison de l'Europe et est connue pour avoir fourni tous les empereurs du Saint Empire romain germanique entre 1452 et 1740, ainsi que les dirigeants de l'Espagne et de l'Empire autrichien.

2. **La Reconquista** (mot espagnol et portugais, en français Reconquête) correspond à la reconquête des royaumes musulmans de la péninsule Ibérique par les souverains chrétiens. Elle commence en 718 et s'achève le 2 janvier 1492 quand Ferdinand II d'Aragon et Isabelle de Castille, les « Rois catholiques » (Los Reyes Catolicos), chassent le dernier souverain musulman de la péninsule, Boabdil de Grenade, achevant l'unification de l'essentiel de l'actuelle Espagne — excepté la Navarre, incorporée en 1512.

On revient à cette période aux auteurs anciens et à la théologie des Pères de l'Église. Salamanque devient alors une des capitales spirituelles du monde. Un des plus vifs débats du temps concerne la nécessité d'une réforme de l'Église. Le cardinal Cisneros¹, prestigieux mécène de l'humanisme sous le règne des Rois Catholiques, aspirait déjà à une plus grande austérité de la vie ecclésiastique. Fondateur en 1498 de l'université d'Alcalá de Henares, il y avait favorisé l'étude des langues anciennes et des lettres classiques. Il a fait publier la Bible polyglotte d'Alcalá², en hébreu, en grec et en latin. L'orientation donnée par Cisneros aux nouvelles études coïncidait avec la réforme souhaitée par Érasme, dont l'influence en Espagne sera essentielle dans le premier tiers du XVI^e siècle. L'idéalisme et l'humanisme de la Renaissance seront également illustrés par les controverses sur l'activité coloniale de l'Espagne : pendant cinquante ans, Las Casas³ luttera contre l'oppression exercée sur les Indiens d'Amérique.

L'Europe en 1600



¹. **Francisco Jiménez de Cisneros** : (1436 - 1517), est un cardinal, réformateur religieux et homme d'État espagnol. Proche conseiller d'Isabelle la Catholique, il fut à diverses reprises régent de Castille. Moine franciscain avant d'être élevé à la pourpre cardinalice, il entreprit d'importantes réformes dans le fonctionnement du clergé espagnol, visant notamment à un meilleur respect des règles au sein des ordres religieux. Personnage clef de la Renaissance espagnole, il fonda la prestigieuse université d'Alcalá de Henares, fut l'un des initiateurs de la confrontation des traductions grecque et latine de la Bible avec le texte hébreu et dirigea la réalisation de la célèbre Bible polyglotte d'Alcalá.

². **Bible polyglotte d'Alcalá** : (en espagnol Biblia poliglota complutense, ou plus simplement, la Complutense) est la première édition d'une Bible polyglotte complète, ainsi que la première version imprimée du Nouveau Testament en grec, de la Septante et du Targoum Onkelos[2],[3]. Conçue entre 1502 et 1517, elle fut pensée, financée et largement supervisée par le cardinal Francisco Jiménez de Cisneros.

³. **Bartolomé de Las Casas** (Séville, 1474 – Madrid, 1566), est un prêtre dominicain espagnol, célèbre pour avoir dénoncé les pratiques des colons espagnols et avoir défendu les droits des Indigènes en Amérique.

L'influence d'Érasme

Le mirage d'un empire humaniste pousse les intellectuels à donner leur appui à Charles Quint : lorsque le conflit de pouvoir entre Charles Quint et le pape entraînera la mise à sac de Rome, un émule d'Érasme, Alfonso de Valdés, dans *Dialogue sur les événements de Rome*, tentera de justifier l'attitude de l'empereur contre les superstitions et le formalisme religieux. Les humanistes sont légion mais la splendeur dure peu, et, dès 1529, la réaction catholique, alertée par le danger protestant, impose censure et sanctions.

Un idéal de piété intérieure

Tandis que Juan Luis Vives¹ et les frères Valdés² parlent du droit des gens, des lois de la guerre, de la domination coloniale, de la tolérance, le Hollandais Érasme, conseiller particulier du jeune Charles Quint, fait l'ironique *Éloge de la folie*, puis publie l'*Enchiridion militis christiani* : les deux armes du chevalier sont l'oraison et la connaissance de la loi divine par l'Écriture. Érasme censure toute forme de superstition. Son christianisme repose sur le principe du salut par la foi en Jésus-Christ. Dans ses *Colloques*, il critique la société de son temps et s'en prend aux moines mendiants, qui ne lui pardonneront pas sa formule : « Monachus non est pietas. » C'est une religion libérée de tout formalisme, un idéal de piété intérieure. L'oraison suffit pour atteindre la présence divine. Érasme exalte la liberté chrétienne et l'abandon à l'inspiration divine, ce qui séduit les conversos³ d'origine juive ou musulmane. C'est chez eux que l'« illuminisme », un mysticisme vite suspect, sera le plus vigoureux. Érasme est à la mode : il recevra même la protection du Grand Inquisiteur Alonso Manrique.

La pensée érasmiennne et la Contre-Réforme

Mais, la Réforme luthérienne s'étendant, Luther est excommunié, tandis que, l'intégrité religieuse étant la garante de l'unité nationale, l'Inquisition⁴ se met à persécuter les érasmiens espagnols. Certains avaient en effet choisi l'hérésie : une poignée de protestants, des noyaux de mystiques « illuminés » à Tolède et à Séville. L'ironie mordante d'Érasme ne pouvait plaire à Philippe II, champion austère de la Contre-Réforme⁵. Celle-ci ne parviendra toutefois pas à effacer totalement l'influence de la pensée érasmiennne, qui resurgira, notamment, chez Fray Luis de León, Cervantès ou saint Jean de la Croix, lequel sera suspecté, tout comme... sainte Thérèse d'Ávila, par l'Inquisition, qui châtiara toutes les hérésies.

¹. **Jean Louis Vivès** (Joan Lluís Vives en valencien, Ioannes Lodovicus Vives en latin), (1492- 1540), était un théologien, un philosophe et un pédagogue. Juif converti au catholicisme, il livra des réflexions neuves sur l'organisation de la société et fut un des grands représentants de l'humanisme nordique, porté par une morale de l'action concrète à la politique.

². **Alfonso de Valdés** (1490-1532) était un humaniste espagnol du XVI^e siècle. Il est le frère de Juan de Valdés. Il dénonce l'hypocrisie des ecclésiastiques et l'opulence dans laquelle ils vivent, justifiant ainsi la mise à sac de Rome par les troupes de Charles Quint.

^{2bis}. **Juan de Valdés** (1499-1541) est un érudit et humaniste espagnol. Il a fui devant l'Inquisition espagnole et s'est exilé à Naples, où il a développé ses thèses autour d'un cercle d'initiés.

³. **Conversos** : En Espagne, les « nouveaux chrétiens » étaient désignés le plus souvent sous le nom de « conversos » (convertis) ou, de manière plus familière et péjorative, de marranes (« marranos » signifiant « porcs » en espagnol et faisant référence à l'interdiction de manger cet animal pour les pratiquants du judaïsme et de l'islam, même si ce terme était plus souvent employé pour désigner les juifs convertis que les musulmans convertis, qu'on désignait généralement sous le nom de Morisques).

Cette distinction discriminatoire structura les sociétés ibériques dès lors que de nombreuses institutions exigèrent, à partir de 1449, que leurs membres démontrent leur « pureté de sang », c'est-à-dire leur qualité de « vieux chrétiens ». La légalité de ces exigences fut reconnue par l'État espagnol, même si il ne demanda jamais pour lui-même une telle démonstration : les décrets de pureté de sang relèvent du droit privé, ils ne furent jamais étendus comme une loi générale s'appliquant à tous les individus et toutes les institutions relevant de l'État espagnol.

⁴. **L'Inquisition espagnole** ou Tribunal du Saint-Office de l'Inquisition : juridiction ecclésiastique instaurée en Espagne en 1478, avant la fin de la Reconquista. Conçue à l'origine pour maintenir l'orthodoxie catholique dans leurs royaumes, elle avait des précédents dans d'autres institutions similaires en Europe depuis le XIII^e siècle. Elle a élargi le champ de ses justiciables (musulmans, protestants, sectes...), réprimé les actes qui s'écartaient d'une stricte orthodoxie (blasphème, fornication, bigamie, pédérastie, ...) et combattu l'hérésie des judaïsants. Dépendant de la couronne, qui nomma les premiers inquisiteurs dès 1480, son pouvoir juridique fut absolu pour juger et condamner. Elle fut définitivement abolie en 1834.

⁵. **La Contre-Réforme** : mouvement par lequel l'Église catholique romaine réagit, dans le courant du XVI^e siècle, face à la Réforme protestante. L'expression provient de l'historiographie allemande du XIX^e siècle et est employée dans un esprit polémique ; une partie des historiens actuels la distinguent du terme de réforme catholique.

Martin Luther (1483-1546)

Martin Luther est un moine augustin allemand, théologien, professeur d'université, père du protestantisme et réformateur de l'Église dont les idées exercèrent une grande influence sur la Réforme protestante, qui changea le cours de la civilisation occidentale.

Il défia l'autorité papale en tenant la Bible pour seule source légitime d'autorité religieuse. Selon Luther, le salut de l'âme est un libre don de Dieu, reçu par la repentance sincère et la foi authentique en Jésus Christ comme le Messie, sans intercession possible de l'Église.

Il reçut, le 3 janvier 1521, la bulle Decet romanum pontificem qui lui signifiait son excommunication. Suite aux nombreux débats théologiques du haut clergé, l'empereur du Saint-Empire romain germanique et roi d'Espagne, Charles Quint, convoqua Martin Luther en 1521 devant la diète de Worms (Rhénanie-Palatinat, Allemagne). Un sauf-conduit lui fut accordé afin qu'il puisse s'y rendre sans risques.

Face à l'empereur, il refusa à nouveau de se plier aux exigences de l'Église, il proclama notamment :

« Votre Majesté sérénissime et Vos Seigneuries m'ont demandé une réponse simple. La voici sans détour et sans artifice. À moins qu'on ne me convainque de mon erreur par des attestations de l'Écriture ou par des raisons évidentes - car je ne crois ni au pape ni aux conciles seuls puisqu'il est évident qu'ils se sont souvent trompés et contredits - je suis lié par les textes de l'Écriture que j'ai cités, et ma conscience est captive de la Parole de Dieu ; je ne peux ni ne veux me rétracter en rien, car il n'est ni sûr, ni honnête d'agir contre sa propre conscience. Me voici donc en ce jour. Je ne puis autrement. Que Dieu me soit en aide. »

Il fut mis au ban de l'empire mais accueilli au château de son ami l'Électeur de Saxe Frédéric III le Sage, à Wartburg, là où il composa ses textes les plus connus et les plus diffusés grâce, entre autres, à l'imprimerie à caractères mobiles et en alliage de Johannes Gutenberg.

Sa traduction de la Bible en allemand, langue vernaculaire, rapprocha le peuple des Saintes Écritures et eut un impact culturel primordial, en permettant la large diffusion d'un standard de la langue allemande et en donnant des principes généraux sur l'art de la traduction. Elle eut notamment une large influence sur la traduction anglaise connue sous le nom de Bible du roi Jacques.

Les précurseurs : Cervantès, Góngora et Lope de Vega

Miguel de Cervantès

Miguel de Cervantès participe à la bataille de Lépante, où il perd l'usage de la main gauche. Fait prisonnier par les pirates barbaresques, il reste cinq ans en captivité à Alger. Il rentre à Madrid et, modeste bureaucrate, connaît la prison pour dettes, sans jamais cesser d'écrire : un roman pastoral (*Galatée*, 1585), des sonnets, des nouvelles, des comédies. Sa vocation est avant tout, croit-il, celle d'un dramaturge, cependant, la première partie du *Don Quichotte* devra attendre 1605 pour être publiée : c'est le succès immédiat. *Les Nouvelles exemplaires* séduisent à leur tour les lecteurs. En 1615 paraissent la seconde partie du *Don Quichotte* et les œuvres théâtrales.

Don Quichotte, gentilhomme de cinquante ans, s'adonne avec passion à la lecture des livres de chevalerie. Son délire est une folie livresque : il décide d'exercer les vertus de courage et de loyauté avec des armes comiquement bricolées, baptise sa monture Rossinante, dénomme Dulcinée une robuste paysanne choisie pour dame de ses pensées, et s'adjoint un écuyer, Sancho Pança, issu du folklore carnavalesque et du théâtre primitif. Commence alors une burlesque parodie d'un genre littéraire sur le déclin, le roman de chevalerie, qui est également une réflexion sur la légitimité de l'invention poétique face à la vérité de l'histoire : l'hallucination délirante du chevalier errant transforme le monde sensible en lui prêtant l'éclat de la vérité poétique. Ce livre multiple, qui marque un moment essentiel de l'histoire de la pensée européenne, est aussi une méditation sur la nature de la folie et de la raison.

En parodiant un genre en déclin, comme les romans de chevalerie, il a créé un autre genre extrêmement vivace, le roman polyphonique, où se superposent les points de vue qui vont jusqu'à se confondre de manière complexe avec la réalité elle-même, en jouant avec la fiction. À l'époque, la poésie épique pouvait aussi s'écrire en prose, et avec le précédent de Lope de Vega au théâtre, peu respectueux des modèles classiques, il en résulta le réalisme issu d'une longue tradition littéraire espagnole, qui le popularisa en Europe, où Cervantes eut plus de disciples qu'en Espagne. Le roman réaliste tout entier est marqué par ce chef-d'œuvre. D'autre part, une autre œuvre importante de Cervantes, *Les Nouvelles exemplaires*, démontre la largeur d'esprit et son désir d'expérimenter les structures narratives.

Félix Lope de Vega et Luis de Góngora

Félix Lope de Vega Carpio, dramaturge, poète, prosateur, aura une vie longue et intense. Son œuvre s'établit autour de cinq noms de femmes et s'inscrit dans les débats animés du temps. Cervantès et Góngora échangent avec lui des piques acérées. Sa poésie mêle la fraîcheur lyrique de la poésie populaire et les subtilités conceptistes, et palpite d'une profonde émotion.

Luis de Góngora, ordonné prêtre, réside à Madrid comme chapelain d'honneur de Philippe III. Sa technique poétique paraît souvent hermétique, mais, en fait, il s'essaiera à tous les genres. Dans ses poésies burlesques, sa plume mordante traduit son humeur aigre. Il compose poèmes de mètre populaire et de mètre savant. La métaphore proprement « gongorine » fait de montagnes neigeuses des « géants de cristal », d'oiseaux de « doux grelots de plume sonore ». Dans *Les Solitudes* ou *La Fable de Polyphème* et *Galatée*, les métaphores et la mythologie composent un merveilleux univers poétique et musical. Le gongorisme élude l'allusion triviale pour lui substituer une périphrase colorée et complexe.

La Peinture

L'Espagne, à l'époque de la Renaissance italienne, reçoit la visite de quelques grands artistes. Les possessions italiennes ainsi que les relations établies par le mari de la reine Isabelle I^{re} de Castille, Ferdinand II d'Aragon, futur unique monarque d'Espagne, entraînent des mouvements d'intellectuels à travers la Méditerranée entre Valence, Séville et Florence qui s'intensifient parallèlement à l'accroissement de l'influence espagnole en Europe, et plus particulièrement en Italie. Luis de Morales, l'un des chefs de file du style maniériste espagnol, conserve, dans une œuvre qui rappelle l'art médiéval, un style espagnol caractéristique. L'art espagnol, et notamment celui de Morales, contient d'importants éléments mystiques et religieux dus à la Contre-Réforme et au mécénat d'une monarchie et d'une aristocratie espagnoles fortement marquées par le catholicisme.

La Musique

La musique espagnole, tout comme la peinture, trouve une nouvelle vigueur dans la religion. Tomás Luis de Victoria, compositeur, particulièrement de musique chorale, du XVI^e siècle, est considéré comme l'un des plus grands compositeurs classiques espagnols. Il se joint au combat d'Ignace de Loyola contre la Réforme et devient prêtre en 1575. Vivant quelque temps en Italie, il y découvre la musique polyphonique de Giovanni Pierluigi da Palestrina. Comme Zurbarán, Victoria allie les qualités techniques de l'art italien aux spécificités culturelles et religieuses espagnoles. Il incorpore dans son œuvre des appels émotionnels ainsi que des rythmes et chœurs de caractère mystique et souvent expérimentaux. Il se distingue de la tendance dominante de son temps en préférant au contrepoint des mélodies plus longues, plus simples, moins techniques et plus mystérieuses, en utilisant la dissonance d'une manière que l'École romaine, au contraire, évite. Il fait preuve d'une extraordinaire créativité dans le domaine de la théorie musicale en reliant la tonalité et la couleur de sa musique à celles de ses paroles, notamment dans ses motets.

Le corral de comedias

Durant le Siècle d'or, le théâtre prend une importance extraordinaire en Espagne, avec des auteurs majeurs tels que Lope de Vega, Cervantès et Pedro Calderón de la Barca. De nouveaux modes de représentation apparaissent. Toutes les pièces de théâtre profanes sont appelées « comedias », bien qu'elles couvrent trois genres : la tragédie, le drame, et la comédie proprement dite.



Le corral d'Almagro, construit en 1629

Avant la fin du XVI^e siècle, il n'y avait pas de bâtiments spécifiquement dédiés au théâtre en Espagne. Les premières représentations de comédie se jouaient dans les patios, la cour centrale des maisons ou des auberges. Une scène de fortune était dressée au fond de cette cour rectangulaire. Les trois côtés restants servaient de galeries pour le public le plus nanti, les autres spectateurs se tenant debout dans la cour à ciel ouvert.

Cette structure est conservée dans les théâtres construits à partir de la fin du XVI^e siècle, les corrales de comedias. Le corral est aménagé dans l'espace clos, rectangulaire et découvert de la cour centrale d'un pâté de maisons. La scène est installée à une extrémité du patio, contre le mur de la maison du fond. Sur les trois autres côtés, les balcons et les fenêtres des maisons attenantes forment des loges sur plusieurs étages, surmontées de galeries. La scène et les galeries sont protégées par une petite toiture en surplomb. Le patio sert de parterre à ciel ouvert. Une bâche en toile est généralement tendue au-dessus du patio pour fournir un peu d'ombre aux spectateurs.

Cette disposition ressemble à celle du théâtre élisabéthain en Angleterre.

En 1579, le Corral de la Cruz fut le premier théâtre permanent bâti sur ce modèle à Madrid pour les confréries (cofradías). Ces institutions d'assistance publique liées à l'Église organisaient les représentations théâtrales et en tiraient des fonds pour les hôpitaux et les hospices dont elles s'occupaient.

Un placement du public compartimenté

Dans le corral de comedias, les spectateurs étaient placés selon leur sexe et leur condition sociale :

Les hommes du peuple se tenaient debout, dans le patio. Ces places, les moins chères, n'étaient pas accessibles aux femmes. C'était l'espace réservé aux « mosqueteros » (mousquetaires), qui manifestaient à grand bruit leur enthousiasme ou leur dépit vis-à-vis du spectacle. Devant, près de la scène, quelques bancs, les « taburetes » offraient des places assises, moyennant un supplément. À l'autre extrémité du patio, face à la scène, se tenait une sorte de buvette, la « alojería » (On y vendait une boisson à base de miel et d'épices, la « aloja »).

Les femmes devaient s'asseoir dans la « cazuela », une sorte de loge située dans une tribune au-dessus de cette buvette. Elles s'y rendaient par une entrée séparée. Au-dessus de la « cazuela », des loges étaient réservées aux dignitaires locaux. Quelques rangées de gradins, ou « gradas », étaient disposés le long des murs des maisons attenantes.

Sur les côtés, les balcons et les fenêtres munies de grilles des maisons entourant le patio offraient les places les plus chères, les loges ou « palcos ». Ces loges étaient occupées par les familles nobles ou de la grande bourgeoisie, y compris les femmes. Les grandes loges au-dessus des « gradas » étaient appelées « aposentos » (chambres) ; les petites loges aménagées dans la galerie supérieure portaient le nom de « desvanes » (greniers). Certaines loges pouvaient se louer pour toute la saison théâtrale.

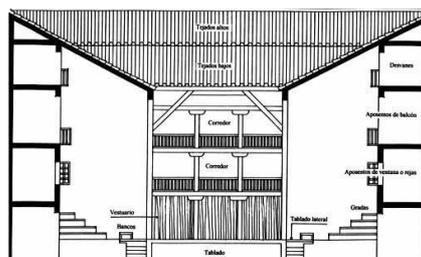
Les membres du clergé s'installaient dans la « tertulia », sorte de galerie qui courait au-dessus des loges.



Scène



Arrière- scène



Coupe transversale

La représentation : un spectacle total

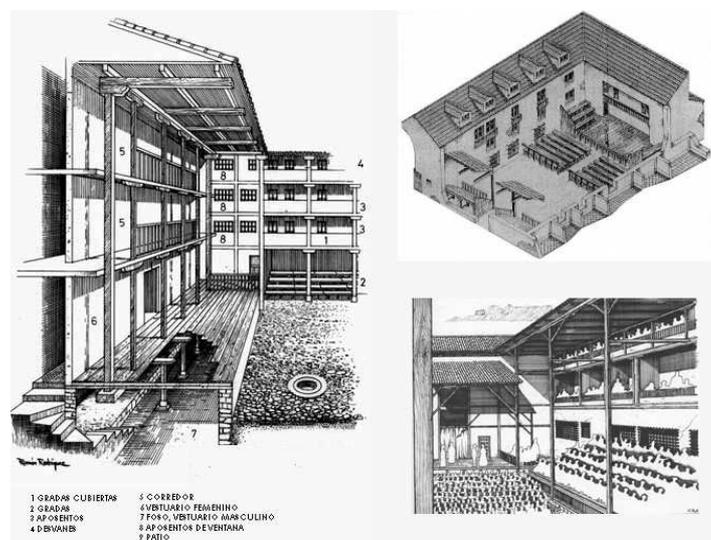
Dans l'Espagne du Siècle d'or, le théâtre n'était pas un spectacle de cour. C'était, au contraire, un divertissement très populaire, apprécié par un vaste public de toute origine sociale. Tout le monde allait au théâtre, et des représentations se tenaient tous les jours, d'où une production énorme pour répondre à l'attente de ce public varié, insatiable et exigeant.

Les représentations données dans les corrales de comedias étaient des spectacles complets, comportant des parties chantées et dansées. La séance avait lieu l'après-midi et durait deux à trois heures. Il n'y avait pas d'entracte à proprement parler : les pauses étaient minimales, le spectacle continu et la scène ne devait jamais rester vide.

Pour commencer, un musicien de la troupe jouait quelques airs populaires à la vihuela – un instrument à cordes proche de la guitare. Ensuite, le directeur de la troupe récitait la « loa », une « louange » en vers pour présenter la troupe et le sujet de la pièce.

Venait enfin la comedia elle-même (qui pouvait être un drame ou une tragédie, toute pièce profane étant appelée « comedia »). Elle comportait en général trois actes, ou « journées », agrémentés d'intermèdes musicaux, de chants et de danses, entre les actes et à la fin de la pièce : « entremés » (petite pièce courte humoristique), « baile » (danse), « jácara » (pièce courte, souvent chantée et dansée, racontant en argot la vie de voyous), et enfin « mojiganga » (farce en vers, avec des personnages extravagants).

Le corral n'étant pas couvert par un toit en dur, la représentation était annulée en cas de pluie.



Pedro Calderón de la Barca (Madrid 1600-Madrid 1681)

Dramaturge dont la renommée a franchi les frontières et les continents, Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681) occupe à tous égards une place singulière dans le répertoire de la dramaturgie espagnole. En effet, solaire et nocturne, didactique et virtuose, il a su faire de la scène le champ par excellence de l'expérimentation théâtrale. Lieu du dévoilement du destin tragique de l'homme et de la représentation du monde, il a su y déployer, avec une science toute raffinée du spectacle, le jeu de rôles, les effets de contrastes, le renversement des situations, l'inversion des destins, les mises en abyme, l'entrelacement des thèmes et les registres enchevêtrés du langage que déroule la magie du théâtre.

Ricardo Saez – Professeur à l'université Rennes 2

Biographie

Pedro Calderón de la Barca est né d'une famille où se mêle au sang castillan de la Montaña (près de Santander) le sang d'ancêtres wallons venus du Hainaut (autour de Mons). Cette famille appartient aux classes moyennes lettrées, qui s'arrogent alors en Espagne le statut de la noblesse et sans doute défendent leurs récents privilèges et leur échelle de valeurs avec une ferveur et une intransigeance que l'on ne trouve certes pas dans la haute aristocratie. Le jeune Pedro fait ses études au Collège impérial des Jésuites (à Madrid), excellente école tant pour les humanités que pour l'orthodoxie sociale et religieuse. Un oncle lui réservant certaine part dans les bénéfices d'une chapellenie, il est envoyé à l'université d'Alcalá de Henares (1614). À la mort de son père (1615), il passe à l'université de Salamanque, où il fait son droit canon.

L'année 1620 marque l'éveil de sa vocation littéraire : il participe à un concours poétique en l'honneur de saint Isidore le Laboureur, patron de Madrid. Mais une mauvaise affaire, une rixe dans la rue suivie de mort d'homme, le contraint à vendre avec ses frères une charge de greffier de finance (1622) et à prendre du service auprès du connétable de Castille. Ainsi commence sa longue carrière de courtisan. En 1623, Calderón donne sa première comédie, *Amor, honor y poder* (*L'Amour, la puissance et l'honneur*). Il écrit dès lors pour la scène du palais royal.

Mais le jeune caballero n'a pas fini de jeter sa gourme. Au cours d'une nouvelle rixe, il viole la clôture d'un couvent de religieuses. Un célèbre prédicateur bien en cour saisit l'occasion pour fulminer contre le monde du théâtre et le théâtre lui-même, tanière de tous les vices. Calderón lui réplique dans sa comédie *El príncipe constante* (*Le Prince martyr*), sans doute plus profondément efficace qu'un sermon de style baroque. Vers ces mêmes années (1629), il « dépeint » dramatiquement la célèbre Rendición de Breda (siège et reddition de Breda, aux Pays-Bas), que Vélasquez avait déjà célébrée dans son tableau les Lances.

En 1635, le roi lui demande d'inaugurer, par une fête à grand spectacle, son nouveau palais du Buen Retiro. À cette occasion, Calderón brise les conventions de la comédie traditionnelle, celle de Lope de Vega, qui rappelait encore les tréteaux populaires. En effet, dans *El mayor encanto, Amor* (l'Amour magicien, 1635), la musique, les décors et les costumes jouent avec le texte pour faire un ensemble cohérent et une représentation complète, à la fois spectacle et littérature. Il s'agissait des tentations d'Ulysse et de ses compagnons matelots dans l'île où régnait Circé avec ses nymphes.

Le roi accorde alors à Calderón la cape et l'épée de l'ordre de Saint-Jacques (1636-1637), et Calderón amorce une carrière militaire. Il se bat contre les Français de Richelieu à Fontarabie (1638) et leurs alliés, les Catalans révoltés, à Tarragone et ailleurs (1640-1642). Retiré de l'armée, il passe au service du duc d'Albe.

Or, depuis 1634 au moins, il écrivait des « autos sacramentales », ces représentations allégoriques en l'honneur du saint sacrement que les municipes des villes et des villages donnaient chaque année à l'occasion de la Fête-Dieu. Là encore, il renouvelle le genre en recourant à une mise en scène italienne (machinerie) et à la musique.

De 1644 à 1648 et au-delà, les théâtres ferment leurs portes pour marquer tant les deuils dans la famille royale que l'effondrement de l'État depuis la terrible défaite de Rocroi (1643). Calderón se tait.

Le remariage du roi en 1648-1649 fait oublier les malheurs du pays. Calderón passe un contrat avec le municipe de Madrid, à qui il fournira désormais deux, sinon quatre « autos sacramentales » chaque année au mois de juin jusqu'à sa mort. Il entre dans les ordres (1651) et reçoit les avantages matériels qui sont liés aux titres (plus qu'aux charges) de chroniqueur du tiers ordre et de chapelain des Rois nouveaux à Tolède (1653). Dorénavant, il écrit toutes ses pièces pour le palais du roi. Le ton change : il s'adresse à un public de courtisans et de lettrés ; puis il laisse les comédies courir leur chance auprès du public vulgaire des théâtres de la ville, dont il n'a cure.

Vers 1658, il cherche une nouvelle voie. Influencé par l'opéra italien, avec son ingénieuse mise en scène, l'importance de la musique chantée et les thèmes souvent mythologiques de l'action, il tente de créer, pour délasser les chasseurs invités du roi, un petit genre, la « zarzuela », ainsi nommé comme le pavillon royal de chasse, près de Madrid, où eurent lieu quelques représentations. Ses quelques pièces, comme la *Púrpura de la rosa* (*la Rose pourpre*) ne satisfont ni l'oreille ni l'entendement de ce petit public fatigué. Mais Calderón fera désormais de ses comédies les plus régulières des spectacles lyriques complets. Le 25 mai 1681, il meurt après avoir écrit d'une plume toujours alerte *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (*Destin et devise de deux amants*, 1680).

Cependant, les chefs de troupes vendaient aux imprimeurs leurs exemplaires de travail. On imagine les incorrections et les négligences des éditions qui, depuis 1636, répandent en Espagne auprès des comédiens impécunieux des ouvrages dramatiques de Calderón, sur la représentation desquels il ne touche d'ailleurs aucun droit. Calderón approuve plus ou moins les « partes » (recueils de douze comédies) de 1636, de 1637, de 1664 et de 1673 ; il renie celle de 1677. Soucieux du repos de son âme, il soigne ses « autos sacramentales » (1677), qu'il soumet humblement aux éventuelles corrections des théologiens.

En 1681, à la veille de sa mort, il envoie au duc de Veragua une liste de cent dix comédies dont il se reconnaît le père, mais la mémoire lui manque et il se répète parfois. Vera Tassis, un ami zélé plus que méticuleux, publie de 1682 à 1691 des séries de comédies, souvent sous deux et parfois sous trois formes. Beaucoup de ses « autos » survivent. Quelques-uns de ses nombreux intermèdes (entremeses), prologues (loas) et ballets chantés (jácaras) ont été conservés.

Trois siècles durant, le bon public espagnol resta fidèle à Calderón, malgré les modes et les écoles nouvelles qui affectaient les petites élites lettrées, souvent hostiles au poète. Mais chaque génération l'entendait d'une manière différente : tantôt néoclassique au XVIII^e s., tantôt romantique au XIX^e s.



Monument Calderón à Madrid. Sculpture de Joan Figueras Vila (1878)

Son œuvre

Le génie de Calderón

Calderón n'ignorait ni l'opéra, ni la comédie italienne, ni la comédie française. En échange, les dramaturges européens ne cessaient de s'en inspirer. Ce fut Lessing qui, le premier, révéla son génie dans sa Dramaturgie. Herder l'étudia et Schiller l'imita. Et, dans ses Leçons de littérature dramatique, W. Schlegel se servit de son exemple pour illustrer sa théorie du romantisme. F. Schlegel chercha dans son œuvre la clé des grandes énigmes humaines. Goethe faisait grand cas de la *Fille de l'air* (Sémiramis). D'autres s'enthousiasmaient pour *La Devoción de la Cruz* (*la Dévotion à la Croix*) ou pour *El mágico prodigioso* (*le Seul Magicien : Dieu*). Shelley interpréta quelques morceaux de bravoure de ses pièces. Les Français traduisirent ses comédies les plus « romantiques ».

L'art dramatique de Calderón

L'art dramatique de Calderón est commandé par les goûts et répond aux besoins d'un nouveau public : une élite intellectuelle bien pensante et la Cour, frivole, précieuse et présomptueuse. Le poète n'en est plus à mendier, comme Lope de Vega le faisait, les applaudissements des savetiers et des valets.

Ses premiers ouvrages, comme *La dama duende* (*Aimable fantôme*, 1629), sont encore des comédies de cape et d'épée ; ils s'adressent à la jeunesse dorée de Madrid. Bientôt le ton devient plus gourmé, la pièce pose et expose des situations dramatiques nées de conflits politiques moraux et spirituels : ainsi, entre 1637 et 1644, *El alcalde de Zalamea* (*Un alcade de village*), *El mayor monstruo, los celos* (*Monstrueuse Jalousie*), *El mágico prodigioso* (*Le magicien prodigieux*). Quand, après 1651, Calderón n'écrit plus que sur commande- ses pièces pour le roi, ses « autos » pour la ville de Madrid-, il donne libre cours à ses ambitions de dramaturge, il crée à partir de thèmes chevaleresques ou bien mythologiques un spectacle complet, un sous-genre très original, une sorte d'opéra où une comédie en due forme, riche de poésie et de signification allégorique, tiendrait lieu de libretto.

Telles sont les trois tendances- et même les trois moments- de la dramaturgie caldéronienne : « cape et épée », « pièce à thèse », « opéra ». Elles traduisent toutes une même vision du monde, que Calderón fait partager à ses contemporains : la vie pour l'Espagnol du XVII^e s. est un conflit incessant et qui ne trouve sa solution que dans l'au-delà ; la nature et la société ne sont faites que d'apparences dont se sert la providence divine pour sa cause finale, la plus grande gloire de Dieu. Notre excellent humaniste, formé par les Jésuites, tient la sagesse antique pour l'annonce et la préparation de la révélation divine, au même titre que l'expérience du peuple juif que raconte l'Ancien Testament. Le problème, pour cet homme de théâtre, c'est donc de donner à l'aventure galante, au fait divers, à la fable, à l'événement historique, la structure et la dimension d'un drame.

Dès lors, les oppositions fortuites et parfois apparemment frivoles des hommes prennent leur vraie signification ; elles font partie d'une totalité qu'un Dieu tout-puissant et infiniment bon maintient en un juste équilibre, comme il apparaît au dénouement.

La comédie de Calderón

Les conventions de la comédie sont empruntées à Lope de Vega : trois étapes (actes ou journées) longues chacune de mille vers, surtout de huit, et souvent de onze pieds, organisées en laisses ou en strophes ; une douzaine de personnages qui relèvent d'emplois toujours identiques : le roi, le chevalier, la dame, le barbon, la soubrette et, porte-parole de l'auteur, le gracioso bouffon véridique ; une double action qui s'achève sur un dénouement toujours heureux ; une fin tragi-comique (au besoin sanglante) marquée par la restauration de l'ordre social divin altéré ; une durée de représentation oscillant entre deux heures et demie et trois heures avec le prologue, les entractes (intermèdes) et le ballet final, cette durée recouvrant un jour entier, trois journées, une vie ou plusieurs siècles ; un lieu unique : notre esprit, qui, grâce à notre imagination et à la machinerie, peut accorder à un tréteau en l'espace d'un instant l'apparence d'une rue à Madrid ou d'un palais au bord de la mer à Jérusalem.

Or, l'écrivain se refuse à tromper l'entendement du spectateur. Sa pièce n'est que fiction, simple illusion comique, et il le rappelle au détour d'une scène afin que le public prenne ses distances et, au lieu de prendre parti pour un protagoniste ou un autre, les regarde et les juge dans une perspective « philosophique », avec détachement. Les personnages n'ont aucune vérité psychologique individuelle : ils sont ce qu'ils doivent être dans leur état (caballero¹, manant, souverain, barbon) ou à leur âge et selon leurs vêtements (cape, travesti, etc.), les mères et les enfants n'ayant pas d'existence théâtrale. Le théâtre de Calderón est une école : comment et par quelle « conduite » conviendrait-il de résorber le désordre que provoquerait dans la société telle ou telle combinaison catastrophique de faits ? Ainsi, dans *El purgatorio* de San Patricio (1628), le renversement de la situation (les Grecs disent « catastrophe »), c'est la confrontation du galant avec son propre squelette. Dans *La Devoción de la Cruz*, c'est l'apparition de la Croix chaque fois que le bandit va commettre un crime. Dans *El mágico prodigioso*, c'est l'accolade épouvantable que donne le faux savant au fantôme de sa bien-aimée, un cadavre sous une parure de fête. La conversion suit aussitôt, et Dieu accorde le salut et même le bonheur éternel à un martyr, à un brave étudiant, à un bandit et à saint Cyprien.

¹. **Caballero** : Cavalier faisant partie de la petite noblesse espagnole.

Des pièces à thèse

Les comédies que Calderón tire de l'histoire impliquent une vision dramatique des événements qui ont marqué la vie de la société. Car, pour l'auteur, notre humanité va de conflit en conflit. On comprend dès lors la ferveur des disciples de Hegel pour cette conception du monde où jamais ne triomphe la thèse ou l'antithèse, le bien ou le mal, mais où nos contradictions trouvent leur solution dans un dépassement (certes anagogique et non idéaliste comme chez le philosophe allemand). L'esprit triomphe, qui fait l'unité et rétablit l'harmonie quand le monde se scinde et la nature se divise.

Dans *El principe constante*, le prince martyr de sa foi ne cédera pas Ceuta aux Maures pour recouvrer la liberté. Il saisit sa merveilleuse chance : choisir lui-même l'heure et la manière de sa mort.

L'alcade de Zalamea (Un alcade de village, vers 1642) est un paysan promu maire de son village. Une troupe de passage s'installe avec des billets de logement. Le capitaine loge chez l'alcade et viole sa fille. Comme il refuse de réparer le mal et d'épouser la victime, le maire venge son honneur, le condamne et le met à mort, et cache le cadavre dans un placard. Les soldats cherchent leur capitaine et menacent de brûler le village. Le général se fâche. Le roi intervient. Alors le paysan pose le problème en termes abstraits sur le seul plan de la justice. « Voilà le cas, que fallait-il faire ?- Châtier le coupable », dit le roi. Alors s'ouvre le placard. « Au roi, nos biens et notre vie. Mais l'honneur est patrimoine de l'âme, et l'âme n'est qu'à Dieu. » Telle est la décharge de l'implacable échevin. Le roi fait lever le camp et accorde au rustre la charge d'alcade à titre perpétuel ; de fait, il l'anoblit ; à cet homme d'honneur, il confère la noblesse pour toute sa lignée.

Certains critiques et certains interprètes ont voulu voir dans cette pièce une apologie de la dignité humaine, hors de toute considération de classe. De fait, Calderón veut récupérer pour la noblesse un homme quelconque, mais digne d'elle.

Son attachement aux principes qu'il tient pour fondamentaux, pour divins, explique aussi bien *Amar después de la muerte (Aimer au-delà de la mort, 1633)*, où se voit pardonné un musulman meurtrier d'un soldat chrétien qui avait tué sa bien-aimée. La religion ne fait rien à l'affaire. En toute justice, le musulman a raison.

Les comédies de cape et d'épée

Les comédies de cape et d'épée, les comédies d'intrigue et les drames de la jalousie éclairent les problèmes que posent l'émancipation des jeunes gens à leurs parents et les conflits affectifs que provoquent les passions désordonnées. La dama duende est une jeune veuve, qui, au nez et à la barbe de son frère aîné, gardien sévère de sa vertu, conquiert le galant hébergé chez eux, blessé pour elle dans une rixe nocturne.

Dans *El médico de su honra* (1635), le « médecin de son honneur » fait saigner à mort son épouse, que poursuivait de ses assiduités l'infant Henri, futur roi d'Espagne. Ainsi préservait-il son honneur, qu'il n'aurait pu venger sur une personne de sang royal. Il se récrie contre

l'horrible loi ou convention sociale qui le contraint à ce crime, mais un « caballero » ne peut y contrevenir sans mettre en péril la société tout entière. Dans *El mayor monstruo*, los celos, Hérode finit par tuer Marianne, son épouse, car il craint, s'il meurt, qu'Octave- le futur empereur Auguste- ne la prenne pour femme.

La vida es sueño (*La vie est un songe*, 1635) est riche de signification. On peut y voir une pièce contre la doctrine de Machiavel : un roi emprisonne son odieux héritier parce qu'il place le bonheur public, menacé par ce monstre, avant les droits du sang, la prospérité de l'« État » de la communauté avant la loi (de succession royale) voulue par Dieu. Il en sera puni. On peut y voir également une interprétation philosophique de notre vie. Le roi veut donner une dernière chance au prince. Sous l'effet d'un narcotique, le jeune homme a été transporté de son cachot au palais, où chacun se jette humblement à ses pieds. Mais, faute d'entendement, il abuse de sa liberté, insultant son précepteur, offensant son cousin et faisant injure à une dame de la Cour. Sous l'effet d'un narcotique, il est donc rendu à la prison. À son réveil, il se demande alors s'il a rêvé ou non. Il ne parvient pas à en décider, mais il jure, s'il doit rêver une seconde fois, de faire meilleur usage de son libre arbitre. Or, l'occasion se présente. Des mutins le délivrent. À leur tête, dans une bataille sanglante, il vaine son père, mais- retournement soudain- il se soumet à lui. Ainsi, l'ordre voulu par Dieu est restauré au royaume de Pologne. Aussi bien, notre vie est comme une longue nuit hantée de beaux rêves et de cauchemars, c'est un songe où tout est illusion et apparence. La gâcherons-nous comme le faisait le roi Basile et comme le fit une première fois le prince Sigismond, son fils ? Ou bien, les regards fixés sur la lumière éternelle, préparerons-nous dans la nuit notre entrée finale dans le domaine du réel, dans le royaume de Dieu ? *La vie est un songe* n'a pas cessé, depuis 1635, d'inquiéter la conscience et d'émouvoir l'esprit.

Le message de Calderón

Calderón connaissait admirablement les ressources de la dramaturgie : c'est un homme de métier. Son invention verbale éclaire, comme à son propre insu, des domaines vierges et secrets du « logos », de notre langage virtuel. C'est un poète. Sa conception rationnelle des rapports de l'homme et de Dieu, de la société et de la religion, tente de fournir une assise solide à la nation espagnole, branlante et désemparée, de son temps. C'est un idéologue.

Par-delà les lieux et les époques, son message appelle des interprétations toujours neuves qui mettent en question ce que nous savons ou croyons savoir de notre être et de notre raison d'être. En cela il est génial.

II. La pièce

La vie est un rêve¹⁻²

La vida es sueño est, de loin, la pièce la plus célèbre de Pedro Calderón de La Barca. Pièce mythique, incontournable du répertoire classique espagnol, réputée injouable par certains tant elle comporte de pistes et de chemins à explorer. Elle s'organise en deux spirales, celle de Sigismond et celle de Rosaura, qui se tressent pour s'éloigner et se croiser.

La dimension métaphysique de la pièce, qui l'éloigne quelque peu des thèmes classiques du théâtre du Siècle d'or espagnol, la rapproche davantage de la littérature spirituelle. Le thème est inspiré de la fable orientale des Mille et une nuits : un personnage, en l'occurrence le héros, se trouve transporté dans son sommeil d'une situation à une autre.

L'une des idées centrales de l'histoire est la manière dont le destin rattrape les personnages, le roi lui-même devenant l'outil principal d'un sort qu'il aurait voulu contrecarrer. Ce thème d'inéluctabilité du destin est un ressort dramatique d'une grande puissance, puisque le public voit se dérouler devant ses yeux une histoire qu'il voudrait rejeter.

Mais le thème premier de cette pièce, celui dont elle tire son nom, réside dans le rêve et l'irréalité de la réalité. Le prince, « testé » par son père après ces années de captivité, est emmené durant son sommeil au palais royal pour être traité comme l'héritier du trône (qu'il est de droit). Puis, après avoir commis des violences, le prince est ramené, par le même biais, dans sa tour. Il a donc « vécu deux rêves ». Et lorsque, dans son état réel de prisonnier, on vient lui proposer de prendre le pouvoir, il a déjà pris assez de distance vis-à-vis de ses perceptions pour rejeter au loin la bestialité et la violence de sa nature. Les règles de chevalerie, d'honneur et de justice deviennent sa force et c'est sur ces principes qu'il prendra ses premières décisions.

La force de cette comédie baroque du XVII^e siècle tient dans une idée maîtresse : la vie est un songe, toute réalité n'est qu'illusion trompeuse, tout, en ce monde, n'est qu'illusion. Mais si la vie est un rêve, nous devons nous en éveiller avec, pour seul bagage, le bien que nous avons accompli.

Sigismond, devenu jeune homme, va lutter, se réveiller et prendre conscience de lui-même. Mais alors, que croire ? La réalité est-elle une fiction ou la fiction du sommeil est-elle la réalité ? À partir de cette trame, Calderón joue de l'aller-retour grisant entre rêve et réalité. Photographiant son époque dans des thèmes et des situations symboliques qu'il transforme parfois en personnages, Calderón stigmatise les contradictions, les conflits et les peurs de l'être face à lui-même, à sa communauté, à la Nature, au Monde et à sa dignité. **L'auteur repose un problème universel et toujours actuel : à savoir, la place de la culture dans la civilisation, comme instrument de contrôle et de maîtrise du comportement naturel de l'homme.**

¹ Pour cette production de la pièce de Calderón, c'est la traduction de Denise Laroutis (Les Solitaires intempestifs) qui a été choisie. Dans sa version, Denise Laroutis traduit *sueño* par rêve et non plus par songe. Voir : Notes sur la traduction – Denise Laroutis, page 33.

² *La vida es sueño* a probablement été écrite en 1634 – 1635 (Calderón avait trente-quatre ans), et aussitôt représentée. La première édition, dans la *Primera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, est de 1636.

Basile (ou Basilio) Roi de Pologne, père de Sigismond

Sigismond Prince, fils de Basile

Rosaure (ou Rosaura) Jeune fille noble

Clothalde (ou Clotaldo) Vieillard, noble, précepteur de Sigismond

Astolphe (ou Astolfo) Duc de Moscovie, prétendant à la couronne et cousin de Sigismond

Etoile (ou Estrella) Princesse, cousine de Sigismond

Clairon Valet bouffon de Rosaure

Soldats

Gardiens

Musiciens



Dessins réalisés par Wim Lots durant des répétitions

La première ligne de l'intrigue

À sa naissance, les astres ont annoncé que Sigismond détrônerait son père, le roi Basile, et deviendrait un tyran sanguinaire. Afin de contrarier ce terrible présage, Basile enferme son fils dans le ventre d'une tour.

Mais après quelques années, le roi veut vérifier la prédiction : grâce à un somnifère, il libère le prince sans que celui-ci s'en rende compte et le conduit au palais. Sigismond se réveille dans un lit royal. Mais ce jeune roi d'un jour commet des méfaits et est à nouveau conduit en prison, toujours sous l'effet d'une potion soporifique. À son réveil, Sigismond se confie à Clothalde, son précepteur et geôlier : il raconte son aventure en se demandant s'il a vécu ou rêvé.

[La vie ? C'est une folie.
La vie ? C'est une illusion, une ombre,
Une fiction ; et le plus grand
Bien n'est presque rien, parce que
Toute la vie est un rêve, et
Les rêves, ce sont des rêves.]

Peu après, alors que le roi Basile désigne ses successeurs sur le trône, le peuple découvre que le seul héritier légitime de la couronne est privé de ses droits et de sa liberté. Sigismond est alors libéré de sa forteresse et forcé de combattre son propre père. Dans la bataille, le roi est vaincu mais refuse de fuir. Sigismond l'épargne et choisi même de se soumettre à lui. Sigismond parvient à rétablir un ordre brisé bien avant sa naissance. En apparence, du moins.

La seconde ligne de l'intrigue

Rosaure arrive dans le royaume de Basile avec pour seul but de regagner son honneur perdu. Son bien-aimé Astolphe l'a quittée pour venir en ce lieu se marier avec sa cousine Etoile, et hériter, avec elle, du trône de son oncle Basile, si Sigismond est déchu. La jeune fille abandonnée pleure sur sa destinée en y voyant le reflet de la vie de sa propre mère, qui elle aussi a aimé un homme et a été abandonnée par celui-ci pour rester avec la jeune fille – seule trace de leur amour.

Quant à Rosaure, son désespoir l'a fait rencontrer Sigismond – un prisonnier solitaire dans une tour obscure. Leur rencontre est un moment passionné entre deux êtres en souffrance. Mais cette rencontre est vite interrompue par l'apparition de Clothalde – un vassal de Basile, le seul être humain qui ait accès à Sigismond puisqu'il est son geôlier. Après l'arrestation de Rosaure, Clothalde découvre qu'il vient d'arrêter sa propre fille et, par là, de la condamner à une mort certaine. Pressé par les circonstances, il décide de lui cacher leur lien familial.

Au dernier moment, la vie de Rosaure est cependant épargnée et elle reçoit la position de dame d'honneur d'Etoile. Cette situation la confronte directement à Astolphe, et à ses jeux d'amours avec sa maîtresse.

Quand Sigismond déclare la guerre à son père, Rosaure compte parmi les premières personnes à s'allier avec lui, guidée par sa passion destructrice de vengeance. Au final, Sigismond, en sa qualité de roi, ordonne le mariage entre Astolphe et Rosaure, tandis que lui-même épouse Etoile. Ainsi, l'histoire d'amour entre les deux jumeaux de souffrance, Sigismond et Rosaure – histoire qui n'a pas eu lieu –, révèle une résonance tragique inattendue dans un happy end par ailleurs tout à fait conséquent.

L'intrigue vue par le metteur en scène

Imaginons maintenant l'histoire de la manière suivante : un groupe de personnes est constamment présent sur le plateau. D'une manière ou d'une autre, tous ces participants sont au courant du but de l'exercice : procéder à une expérience chimique avec une substance matérielle jusque là inconnue, Sigismond. Dans cette expérience, chacun tient son propre rôle et sa propre fonction, chacun représente un principe particulier – moral, scientifique, éthique, etc. Les forces se trouvent réparties et tout est minutieusement préparé : il semble bien que les risques pour cette expérience soient minimisés. Il ne reste plus qu'à examiner comment cette substance inconnue réagira à toutes les interventions extérieures.

Pendant, chacun des participants à cette expérience est également chargé de sa propre biographie : une biographie de laquelle on ne prend connaissance que petit à petit, mais que les personnages vont utiliser chaque fois de manière particulière pour modifier le cours de l'action. Et c'est cela qui commence à altérer le caractère neutre de l'expérience : dans son contexte initial et médicalement pur se mêlent donc des facteurs personnels. Facteurs qui changent les règles du jeu. Ceux qui guident l'expérience se transforment petit à petit en l'objet même de cette expérience. Ainsi, le geste chercheur se dirige vers son créateur.

Ceux qui affirment avoir étudié des monstres ont donc toutes les chances de devenir des monstres eux-mêmes. Le centre de gravité est régulièrement déplacé d'un personnage à un autre. Ces mouvements à l'intérieur de l'histoire nous guident vers le moment où la substance traitée (Sigismond) atteint son point de singularité. C'est l'instant où un système artificiellement créé touche à sa propre autonomie et, d'un objet étudié, se transforme en un sujet indépendant.

Sigismond, ce sujet indépendant, incarne un nouveau type de présence qui va changer le cours de l'histoire entière. A travers l'ensemble de ses épreuves, celui-ci réalise en effet un nouveau type de rapport au pouvoir : ses positions de force changent trois fois (annoncées par les trois apparitions de Rosaure devant Sigismond) avant de trouver leur résolution.

Cela crée un déséquilibre durable. Car ce déséquilibre est une garantie d'action, en ce qu'il induit la recherche de l'équilibre perdu. Mais cet équilibre n'est pas l'équilibre initial, ni même l'équilibre ultime de la mort comme absence de mouvement. C'est un équilibre révélation qui va permettre de rencontrer la vie dans sa totalité et de la vivre au présent. C'est là que se trouve le sens de tous ces allers et retours incessants entre le soi-disant rêve et la réalité. Ces oscillations hystériques et douloureuses laissent des traces indélébiles sur la chair des personnages, mais elles créent surtout "une formidable densité du réel, qui touche l'homme directement, sans détour"¹. Chaque nouvelle situation fournit à Sigismond un nouveau champ d'expérience en le chargeant de la responsabilité de sa synthèse. Cela lui permet de voir la vie dans son objectivité, libérée de ses absurdes contradictions.

Ce qui est difficile et passionnant chez Calderón, c'est qu'il ouvre des espaces pour chercher dans cette direction, mais sans nous proposer de résultat préfabriqué. A partir d'un moment, l'issue dépend du courage et de la détermination des participants à cette expérience.

Même la fable avec son dénouement reste suffisamment ambiguë et floue parce que sa destination est de proposer des pistes sur lesquelles les joueurs puissent se lancer.

Il est tout à fait possible que certains d'entre eux soient éliminés peu après le départ, et que d'autres perdent leur force sur la dernière ligne droite. Mais le résultat peut seulement apparaître lorsque les joueurs entrent dans le schéma proposé et, selon leurs propres stratégies, commencent à le modifier en temps réel.

En ce sens, *La vie est un rêve* n'est pas simplement un texte à étudier mais un texte en lequel se plonger – sans scaphandre et sans être attaché. C'est comme un saut dans le cosmos qu'il ne faut pas imaginer, mais vivre.

¹ Selon l'expression du metteur José Luis Gomez dans ses remarques par rapport à la pièce (cf *La vie est un songe*, Editions Actes Sud, 1997, p. 239)

1 La topologie¹

L'objet essentiel de *La vie est un songe*, comédie symbolique de Calderón, est de représenter l'accession d'un homme – le Prince Sigismond, héritier du trône de Pologne – à la conscience et maîtrise de soi par le seul effet de son libre-arbitre : liberté qui, non prévue par les instances de pouvoir – le roi Basile, son père, et le gouverneur Clothalde – éclate dans le triomphe magnanime et clairvoyant du Prince sur ceux-là mêmes qui, pour le mettre hors d'état de nuire, avaient cru bon de le réduire à l'animalité.

Par ordre du roi, en effet, Sigismond a été élevé en secret, à l'écart de la Cour et du monde, dans un lieu solitaire parmi les rocailles d'une haute montagne : nul ne doit le voir sinon Clothalde, qui est à la fois son éducateur et son geôlier. Basile, qui joint à son pouvoir royal un savoir non moins absolu, a lu dans les étoiles l'horoscope de son fils, prédestiné à commettre le double crime de lèse-majesté et de parricide. N'a-t-il pas provoqué la mort de sa mère en venant au monde ? Le roi décide néanmoins qu'avant de l'écartier définitivement du trône, le prince sera soumis à l'épreuve de la Cour. (...)

C'est en méditant sur son expérience-songe que le prince accède à la liberté : si tout n'est que songe, il appartient à l'homme de se conduire en fonction d'une réalité qui est inévitablement ailleurs. Aussi, lorsqu'un soulèvement du peuple de Pologne le portera sur le trône, saura-t-il témoigner à son père et à Clothalde, vaincus par ses partisans, un respect filial qui est celui même d'un prince chrétien, restaurateur de la monarchie.

Cette restauration n'est, au vrai, qu'une promotion de l'homme à lui-même. D'abord exilé dans un sombre paysage de montagnes, le prince y reviendra pour y recevoir du peuple les attributs de la souveraineté. Dans l'entre-deux, il connaîtra la Cour, lieu du gouvernement, où règne un souverain indigne parce qu'il n'a su que mésuser² des pouvoirs et savoirs qui lui avaient été impartis. Tels sont les deux espaces symboliques entre lesquels se partage et se développe l'action dramatique de *La vie est un songe*.

La Cour est manifestement, comme l'Elseneur³ du prince Hamlet, un donjon qui se dresse au bord de la mer (...) On se trouve donc en présence d'un contraste typologique entre un lieu haut (la Montagne, où se trouve la prison du prince) et un lieu bas (la Cour), la mer n'étant rien d'autre ici qu'une référence au lieu le plus bas qui se puisse concevoir dans le champ de l'espace terrestre. (...)

Ceci revient à dire que la topologie de *La vie est un songe* s'inscrit dans une représentation cosmique fondée sur la jonction d'un lieu haut, le Ciel, et d'un lieu bas, la Terre – la Terre se partageant d'elle-même, selon la distance prise au Ciel, entre une terre haute, la Montagne, et une terre basse, référée pour localisation au niveau de la mer. (...)

Le lieu bas est le Palais de la Cour, où gouverne le roi Basile. Le lieu haut, au sommet des montagnes, est la Tour-prison où gît le prince Sigismond. Or la montagne, parce qu'elle est au voisinage immédiat du Ciel, (...) se révèle être le site privilégié des hiérophanies⁴ atmosphériques (nuages, pluies, foudre, etc...). Aussi la plupart des mythologies ont-elles fait de la montagne la demeure naturelle des dieux (Olympe grec, Walhalla germanique, Sinaï des Hébreux, ou Mont des oliviers en mythologie chrétienne). (...)

On aperçoit du même coup que la comédie caldéronienne est bâtie sur une intervention fonctionnelle des espaces symboliques, intervention dont découle le désordre conflictuel auquel l'action dramatique se doit d'apporter une solution nécessaire et juste. (...)

¹**Topologie** : Branche des mathématiques qui étudie la géométrie de situation, les propriétés de l'espace.

²**Mésuser** : Faire mauvais usage (d'une chose).

³**Elseneur** : Ville danoise, Elseneur est située à l'extrémité nord-est de l'île de Sjælland sur les bords du détroit du Sund dont elle défend, avec la ville suédoise de Hälsingborg, le passage le plus étroit. Connue dans le monde entier grâce à l'Hamlet de Shakespeare, Elseneur est une ville de garnison et un centre industriel (chantiers navals, textiles) et commercial important qui commande les relations routières et ferroviaires entre le Danemark et le reste de la Scandinavie.

⁴ **Hiérophanies** : manifestations du sacré

2 Les monstres

Les précédentes remarques nous ont déjà mis en présence d'un premier monstre : la tour-caverne, lieu d'initiation et insigne du pouvoir (...) On sait qu'au prince initié dans la caverne reviendra, en fin de compte, la maîtrise de la tour. Ce qu'on vient de décrire n'est pas un objet, mais une fonction symbolique. *La vie est un songe* est peuplé de monstres de cette espèce, chargés d'en assurer le fonctionnement au niveau du symbole. La comédie s'ouvre, du reste, sur le motif du monstre, par l'invocation à l'Hippogriffe :

[Hippogriffe violent,
Qui es parti avec le vent, flanc à flanc,
Eclair sans flamme, oiseau
Sans couleurs, poisson sans écailles, bête
Sans instinct naturel, où
Perdu dans le labyrinthe confus de
Ces rocs pelés, où cours-tu,
Effréné, où roules-tu ? Où tombes-tu ?
Reste dans ta montagne !
Tu y seras le Phaéton¹ des bêtes ! ...]

Rosaure (I, v. 1-10)

L'Hippogriffe, on le sait, est un animal fabuleux imaginé par l'Aristote et qui résulte de la monstrueuse conjonction d'un cheval et d'un griffon. Or le griffon est lui-même un monstre qui conjoint en lui deux espèces royales : l'aigle et le lion. L'Hippogriffe se représentera donc comme un cheval ailé où se mêlent les attributs du bestiaire terrestre (cheval-lion) et aérien (aigle), domestique (cheval) et non-domestique (aigle, lion).



Si l'Hippogriffe déchaîné a conduit son cavalier au cœur d'un labyrinthe, ne doit-il pas s'attendre à rencontrer quelque Minotaure² ?

Dans ce labyrinthe de rocs, on aura reconnu le paysage de la tour-caverne. Les deux personnages dont le destin va maintenant s'enchevêtrer sont dénommés l'un Sigismond, l'autre Rosaure. Tout ce qu'on peut dire pour l'instant est qu'il devrait s'agir d'un homme et d'une femme. Si l'homme, dans le labyrinthe, est appelé à faire fonction de Minotaure, et si la femme se présente sous la forme de la masculinité, on en déduira qu'on a affaire à deux monstres (...)



Thésée et le Minotaure

La civilisation où naît *La vie est un songe* ne connaît que deux fauves, qui tous deux ont imprimé dans l'imagination des enfants et des hommes l'image de la violence et de la force : l'ours et le loup. (...) L'ours et le loup se sont partagé la fonction paternelle dans la zoomorphie fantastique de l'Europe : le loup s'est attribué le rôle du *mauvais père*, cruel et sanguinaire, toujours prêt à dévorer l'enfant, fille ou garçon, s'il oublie la mise en garde, tandis que l'ours renonçant à sa sauvagerie originelle, est devenu dans l'imagination enfantine une sorte de *bon père*, protecteur et sécurisant : l'ours en peluche, qui partage le lit de l'enfant et veille sur son sommeil.

[...Je pris le parti d'enfermer
Cette bête qui m'était née,...]

Basile (I, v. 734-735)

[...Maintenant que j'ai appris qui
Je suis, je sais que je suis un
Composé d'homme et de bête.]

Sigismond (II, v. 1545-1547)

(...) Le propre du loup, c'est la transe qui décuple sa force et le fait participer de la fureur du fauve, comme si l'« esprit » du fauve prenait soudain possession du corps et de l'esprit de l'homme. (...)

La caverne du loup est le lieu même de son bannissement. Qu'on se souvienne ici du Sigismond caldéronien, dont on apprend, par les aveux du roi Basile, qu'il lui a suffi de venir au monde pour provoquer la mort de sa mère, versant ainsi un sang sacré, qui vaudra à l'homme-loup son bannissement dans la tour-caverne, à l'écart de toute société humaine. Un trait du loup est sa réversibilité : il est conjointement héros et banni.

Maurice Molho *mythologiques Dom juan – la vie est un songe*. Ed. José Corti

¹ **Phaéton** : Fils d'Hélios et de Clyméné, qui fut aimé d'Aphrodite et enlevé, encore enfant, par la déesse qui fit de lui le gardien nocturne de son temple. Mais ce jeune dieu ayant obtenu la permission de conduire le char solaire, ses chevaux s'emportèrent, le char incendia le ciel et la terre. Puis il fut foudroyé par Zeus, précipité dans l'Eridan où ses sœurs, les Héliades continuent à le pleurer.

² **Minotaure** : Monstre à tête de taureau enfermé dans le célèbre labyrinthe. Il fut tué par Thésée. Le combat de Thésée et du Minotaure représente la lutte entre le bien et le mal, la victoire remportée sur l'aspect négatif de la personnalité.

Note d'intentions du metteur en scène

La vie est un rêve trouble par sa complexité, et nous séduit par sa problématique constante. Il s'agit d'un conte de fée étrange, qui fait le procès de la cruauté avec un sens de l'humour entretenant le paradoxe. Le complot original est inspiré de l'épopée arabe des *Mille et une nuits*, remanié en un exemple chrétien éclatant du Siècle d'or espagnol, et qui résonne encore aujourd'hui comme une parabole bouddhiste.

Grâce à un savant mélange d'éléments hétérogènes, Calderón met sur pied un véritable labyrinthe dans lequel il projette ses personnages et les accompagne tout au long de leur cheminement.

Un prince se réveille dans une nouvelle réalité dès qu'il s'endort. Il est tantôt enchaîné dans une tour, tantôt couronné roi, pour finalement se retrouver enchaîné à nouveau... Son père, le véritable roi, et tous les autres personnages ont pour rôle, quant à eux, d'inventer et de concrétiser ces deux réalités, considérant la première comme réelle, et la deuxième comme un songe. Les personnages passent d'un monde à l'autre dans une course effrénée, et finissent par se perdre progressivement dans le néant qui les sépare. Au bout d'un moment, ils deviennent incapables de se reconnaître, et de distinguer leur véritable personnalité de la fausse. Cette situation engendre une multitude d'incertitudes - ce qui était admis comme un fait incontestable auparavant n'est désormais plus qu'une timide hypothèse, et inversement. Chacun perd progressivement tous ses points de repère et sent la terre ferme se dérober sous ses pieds. Cette expérience avec la nature humaine se convertit en piège qui emprisonne tous les personnages dans les tragiques circonstances de leur existence. De là émergent la confusion, le chaos et la souffrance. La souffrance incite la destruction et la terreur. L'irrationalité de toutes les intentions logiques du début du récit les rend désormais terrifiantes. Dorénavant, même les postulats les plus établis sont remis en question et semblent arbitraires. Parallèlement, le degré de douleur évoqué par ce chaos demeure impitoyablement réel et, la plupart du temps, insupportable. Tous les personnages de ce récit en sont la preuve vivante.

La vie est un rêve est le récit d'une rencontre qui n'eut jamais lieu. C'est l'histoire de l'espoir nourri par la pensée de cette rencontre, et du vide créé par son absence. C'est la rencontre entre un père et son fils, entre l'homme et son dieu, entre le créateur et sa création. C'est une rencontre avec ce que nous croyons être au-delà de nous, et que nous considérons comme la clé de notre épanouissement. Lorsque cette rencontre n'a pas lieu, l'être humain est condamné à rester totalement seul. Le vide engendré par cette situation marque la mort de toutes les illusions. L'être humain doit alors faire un choix : il doit périr, ou renaître par ses propres moyens. C'est par cette renaissance personnelle que se traduit le plus grand acte de création. Je pense que Calderón révèle ici la nature véritable et authentique de l'être humain à travers son incroyable capacité de création - création d'une réalité, d'un univers, d'un futur.

Galin Stoev, Juin 2010

(...) Ce que je voulais, c'était retraduire *La vida es sueño*, après une longue série de traductions de qualité, en marchant sur des voies très arpentées et toutes faites. (...)

(...) **J'avais pris mon parti de traduction, qui était de suivre la cadence caldéronienne, les blocs rythmés des strophes : la *silva* (heptasyllabes et hendécasyllabes alternés), la *décima* (dix octosyllabes), la *quinitlla* (cinq octosyllabes), (...)** Cette métrique complexe correspond à des moments ou couleurs des trois journées : tensions et oppression, lamentation, échange intime ou vif, jeu galant, noble inquiétude, récit. Les rimes de ces formes espagnoles sont riches ou assonancées selon les strophes, alternées, croisées, embrassées, conformément à des modèles stricts. Un essai rimé m'a conduit à une telle distorsion du texte et à un assèchement si grave que je l'ai jugé peu compatible avec le projet. Oui à la cadence, adieu à la rime comme système, et à son pouvoir de rêve.

Ce vers quoi je tendais plutôt, c'était coller à la condensation du texte espagnol et adopter des solutions qui garderaient trace de sa brièveté et de sa compression, de son pas, de sa dynamique et de son pétilllement, de ses résonances. Me laisser guider par le rythme originel. Réduire mes propositions pour n'en garder que le jus expressif.

Je voulais aussi qu'affleure la fabrique de la pièce, l'outillage rhétorique du baroque espagnol, carcan sublime avec sa part d'ombre et ses fulgurances, sa virtuosité, son abondance de tropes et ses morceaux de choix : le labyrinthe des *conceptos* et leur ingéniosité. Trouvilles de génie mais aussi matière première, matériau, fonds où puisaient les prolifiques auteurs du Siècle d'or. Conserver la figure d'un Calderón au travail, puisant dans son érudition à toute épreuve, philosophe et historien autant que poète, brassant les concepts et polissant ses vers, n'hésitant pas à réemployer images, formules et métaphores, synecdoques et catachrèses à loisir pour obtenir cette pièce de vertige de la langue que procure ses *comédias*, et son chef-d'œuvre entre toutes.

J'étais prise dans un double propos : faciliter une compréhension instantanée et préserver la complexité. Et pour m'en tenir au dit, au texte, et garder la cadence, je renonçais aux commodités de l'explication ou de la dilution. Il me fallait donc suivre au plus près la langue, laquelle sert à merveille, par sa sinuosité, la construction doublement hélicoïdale de la pièce, les deux spirales de Sigismond et de Rosaure, qui se tressent pour s'éloigner et se croiser encore, selon des tensions correspondant plus ou moins aux trois temps des journées, depuis le bandage initial et la suspension médiane jusqu'à la détente finale et le dernier vers décroché.

(...) Un enlacement perpétuel de mots dessinant des figures – échos, correspondances, jeux précieux ou grotesques, croisements, reprises -, si peu contraint qu'on ne sait plus où l'on est.

(...) ce mystère qui s'attache à certains vers même à certains mots. Pas tant ce qui pouvait paraître difficile aux spectateurs des *corrales* de Madrid dans les années 1630, la mythologie,

les allusions, les citations (de Góngora les vers 1218-1219) dont les pièces fourmillent, mais des traits d'époque si énigmatiques qu'ils passent inaperçus. (...)

(...) mon pari à moi a été de traduire *sueño* par rêve, et non plus par songe. Ici, je me suis laissée conduire par le grand contemporain de Calderón, son frère, par Descartes (...)

« Parce que le rêveur s'apercevant rêvant, témoin silencieusement stupéfié d'une impossibilité d'être la sienne – la sienne propre – devenant possible selon des voies qui sans cesse lui échappent, semble bien attester l'originalité d'un *ego* improbable, sans feu ni lieu, et comme mis en réserve d'exister. Et n'est-ce pas sur fond de sommeil et de rêve que Descartes, d'un même mouvement, découvre un sol à la pensée et ouvre un accès à la dimension transcendante ? »¹

C'est l'aventure même de notre Sigismond. Or Descartes, le premier, emploie le verbe rêver dans le sens qui est le nôtre : « Ainsi, souvent lorsqu'on dort, et même quelquefois étant éveillé, on imagine si fortement certaines choses qu'on pense les voir devant soi ou les sentir en son corps, bien qu'elles n'y soient aucunement ; mais, encore qu'on soit endormi et qu'on rêve, on ne saurait se sentir triste ou ému de quelque autre passion, qu'il ne soit très vrai que l'âme a en soi cette passion »²

Du rêve éveillé au rêve endormi, le passage s'est fait. « Songe » résistera encore (les dictionnaires d'époque donnent « rêve » pour « vieilli »), mais rêve s'imposera dès le XVII^e siècle, et plus encore après, si bien qu'on ne saura songer, aujourd'hui, à écrire un autre mot que rêve pour traduire *sueño*, qui signifie en espagnol à la fois sommeil et rêve. L'étymologie (*somnium*, qui a donné *sueño* et, oui, songe) n'a plus son mot à dire. Ni le supplément d'âme que *songe* semble avoir pour certains. C'est *rêve* que nous disons, ce sont des rêves que nous rêvons, et c'est *rêve* qu'il faut traduire. Du texte au titre, il fallait une continuité et une logique. La vie est rêve, *La vie est un rêve*.

Enfin, Sigismond peut devenir celui qu'il est, l'homme du doute : son éducation « naturelle », son dialogue avec une seule voix, celle de Clothilde, son extraction de sa lignée, par la perte de son nom font de lui un voyant, un être aux yeux ouverts. Sans préjugés, libre, l'aigle Sigismond – et c'est le seul rêve qu'il fait, et c'est le désir qui parle dans la transparence vide – il remet en question les situations et les caractères, les décisions et les usages, il ne se fie qu'à son jugement et à sa volonté, qui lui permettent de maîtriser ses pulsions de bête-homme, pour devenir un ange, et enfin *ego*. Sa rencontre avec la marginale Rosaure, voyageuse solitaire en costume masculin, qui a perdu, elle aussi, son nom et en plus sa nature, le libère. A eux deux, éveillés, rétablis dans leur vérité, ils vont renverser la société et instaurer l'ordre, cette fois divin, l'harmonie.

Quant aux autres, ce sont des conformistes, jouets de leurs préjugés, de leurs désirs et de leurs illusions. Ils ne savent qu'obéir ou imposer.

Denise Laroutis³

¹ Pierre Carique, *Rêve, vérité. Essais sur la philosophie du sommeil et de la veille*, Paris Gallimard, coll. « NRF essais », 2002, pp. 21-22.

² René Descartes, *Les passions de l'âme* (publié en 1649), article 26, texte présenté par André Bridoux, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p.708.

³ Denise Laroutis : Hispaniste, traductrice

La naissance de Sigismond

[Mon épouse Clorilène
 Me donna un malheureux fils
 Dont l'enfantement vit les cieux
 Épuiser tous leurs prodiges
 Avant que le tombeau vivant
 De son ventre lui eût donné
 La beauté du jour, puisqu'on sait
 Que naître et mourir, c'est tout un.
 Sa mère, mille et mille fois,
 Dans les rêves et délires
 De son sommeil, vit un monstre
 À forme humaine déchirer
 Ses entrailles avec la plus grande
 Audace, et, baigné de son sang,

Lui donner la mort en naissant,
 Vipère humaine du siècle.
 Quand le jour des couches arriva,
 Les présages s'accomplirent,
 Car les plus cruels ne mentent
 Jamais, ou si peu ; il naquit
 Sous un horoscope montrant
 Un soleil haineux, tout teinté
 De son sang, entrer dans la lice
 Et y défier la Lune. Entre eux,
 La Terre servait de barrière
 Et les deux flambeaux divins,
 Ne pouvant s'empoigner, luttèrent
 Avec la force de leur lumière. ...]

Basile (II, v. 660-687)

L'enfermement de Sigismond

[...Moi, comme je croyais
 Aux astres visionnaires qui
 Me pronostiquaient des malheurs
 Dans leurs funestes prédictions,
 Je pris le parti d'enfermer
 Cette bête qui m'était née,
 ...
 Et je pris mes dispositions.
 Je fis construire une tour
 Entre les rochers escarpés
 De nos monts, où la lumière
 A du mal à filtrer entre
 Les obélisques rustiques
 Qui en défendent les accès.

Les lourdes peines et les lois
 Rendues publiques par édits
 Proclamant que nul ne peut plus
 Entrer dans ce lieu interdit
 ...
 C'est là-bas que vit Sigismond,
 Misérable, pauvre et captif,
 Là que Clothalde, seul, l'a vu,
 Lui a parlé, l'a approché.
 C'est lui qui lui a enseigné
 Les sciences, lui qui l'a instruit
 Dans la foi catholique, il est
 Le seul témoin de sa misère. ...]

Basile (II, v. 730 ... 759)

L'endormissement de Sigismond

[Je m'y suis pris comme suit, sire.
Il a bu un somnifère
Que tu as fait composer en
Mêlant, par des macérations,
La vertu de plusieurs herbes
Dont le pouvoir irrésistible
Et la force mystérieuse
Anéantissant, détruisent,
Volent la raison humaine et
Transforment l'homme en cadavre
Vivant par leur violence
Hypnotique en lui prenant ses
Sensations et ses facultés...
... et je suis
Descendu dans l'étroit cachot
De Sigismond. ...
... je lui ai donné
À boire ta potion, laquelle,

Passée du verre à sa gorge,
Le plongea dans un lourd sommeil ;
...
... Là-
Dessus arrivent les gens sur
Qui tu comptes pour conduire
L'expérience, ils le mettent dans
Une voiture, l'emportent
Jusque dans ta chambre apprêtée
Avec faste et majesté,
Comme il le faut pour un prince.
Là, ils le couchent dans ton lit,
Où, dès lors que la léthargie
Aura perdu de sa force,
Ils le serviront comme si
C'était toi, puisque tu le veux
Ainsi. ...]

Clothalde (II, v. 989 ... 1088)

[S'il a la force de se vaincre,
Il régnera ; mais s'il montre
Qu'il est tyrannique et cruel,
Je le renverrai à ses fers.
Tu demanderas maintenant
Pourquoi l'expérience a voulu
Qu'il fût ramené ici et
Endormi dans ces conditions ?
Et je veux te satisfaire en
Répondant à tout. S'il avait
Su aujourd'hui qu'il est mon fils
Et demain s'était retrouvé
Pour la seconde fois rendu
À sa prison, à sa misère,
Je connais son caractère,

Le désespoir le gagnerait ;
S'il sait qui il est, il ne pourra
Plus que consoler ! C'est pourquoi
J'ai voulu laisser ouverte à
La souffrance une porte, qui
Consiste à lui dire que tout
Ce qu'il a vu était un rêve.
...
Qu'il a rêvé et il aura
Bien raison de le croire, car
Tout ce qui vit dans le monde
Clothalde, vit dans un rêve.]

Basile (II, v. 1116 ... 1149)

Théâtre de la Place (TLP)

Vous avez créé au Théâtre de la Place, lors de la saison 2006-2007, *Genèse N°2* déjà mis en scène par Galin Stoev. *La vie est un rêve* est votre deuxième collaboration avec Galin ?

Saskia Louwaard et Katrijn Baeten (SK et KB)

Non, on a entre-temps travaillé, juste après *Genèse N°2*, sur *La Festa* de Spiro Scimone au vieux colombier, puis *Douce vengeance et autres sketches* d'Hanokh Levin au studio (tous deux à la Comédie Française), d'autres spectacles encore ... C'est notre sixième collaboration avec Galin. On a fait d'autres choses entre-temps, en Hollande, en Belgique et en France.

TLP

Saskia et katrijn, vous travaillez toujours ensemble ?

SK et KB

Presque toujours mais ce n'est pas systématique, ça a commencé avec *Genèse N°2*. Depuis, quand on travaille à l'étranger on est ensemble. Ce qui nous intéresse c'est de créer la scénographie, les costumes et les lumières. C'est souvent dommage de diviser le travail : un créateur pour les costumes, un autre pour le décor, ... pour nous, ça reste un travail d'ensemble, un tout que l'on peut gérer.

TLP

Vous vous spécialisez chacune dans certains domaines, ou avez-vous pour habitude de pouvoir tout gérer à deux ?

SK et KB

Saskia prend souvent en charge la création lumière, Katrijn la création vidéo et le travail informatique. La scénographie et la création des costumes sont un travail commun. Avec le temps, on a appris à se nourrir de l'autre, à se transmettre beaucoup de choses. En travaillant à deux, on gagne du temps en se renvoyant nos idées respectives. On décide plus vite. Quand on travaille seul, on hésite plus longtemps avant de trancher.

TLP

Pour *La vie est un rêve*, Caldéron imagine un récit en définissant différents lieux ayant de multiples fonctions : symbolique, de représentation mentale, carcérale, mythologique, ... Sous quel(s) angle(s) avez-vous entamé votre travail de création scénographique ? Et quelles sont vos options ?

SK et KB

La première étape est de rencontrer le metteur en scène. C'est pour nous le plus important. Galin a choisi la pièce de façon intuitive. Il ne souhaitait pas monter *La vie est un rêve* d'une façon trop illustrative. Son idée était qu'elle serait jouée comme des enfants aiment imaginer leurs univers de jeu, on fait 'comme si'. Dès lors, l'espace scénique ne devait pas représenter un palais ou une tour, mais plutôt un espace de jeu, un espace non-narratif.

Il s'agissait alors de sélectionner plusieurs espaces qui pouvaient représenter ces espaces de jeu, un plateau d'échecs par exemple. Ensuite est venue l'idée de lieux qui impliquent une logique. Une logique dans l'organisation de l'espace bien connue des initiés, mais incompréhensible pour quelqu'un qui ne connaît pas les règles de fonctionnement : la bourse, l'administration communale de la Ville de Liège, ... C'est typiquement enfantin d'imaginer des codes incompréhensibles pour ceux qui ne participent pas au jeu. Ensuite, on organise l'espace, on décide d'un système qui met en application cette logique ; on joue sur toute l'ouverture du plateau (on profite de sa longueur, on crée des couloirs avec des zones délimitées par des hauteurs différentes). Les acteurs voyagent d'une zone à l'autre, déplacent eux-mêmes certains espaces (sous forme de « balustrades mobiles »). Ça leur permet de travailler sur le mouvement, de créer une dynamique, de faire évoluer l'espace.

La lumière et le travail vidéo ne sont pas dissociés des autres éléments scénographiques. Ce sont des matériaux comparables aux accessoires. Ces accessoires alimentent le plateau selon les nécessités du jeu des acteurs. Ces éléments arrivent sur le plateau en cours de route, jusqu'aux dernières séances de répétitions. Durant ce travail de recherche, le plateau est occupé en alternance par les acteurs et par nous. On fait des propositions, on regarde comment les acteurs jouent avec ces propositions, on en discute avec Galin, ensuite on fait des choix.

TLP

Pour la création des costumes, quels sont vos choix ?

SK et KB

Les costumes participeront à l'option de jeu enfantin. La base du costume sera composée d'éléments de déguisements d'enfants. A cette base, s'ajouteront des éléments représentant les différents rôles (soldats, Roi, serviteurs,..). Ils devront également permettre de donner des indications aux spectateurs pour les changements de rôles (certains comédiens jouant plusieurs petits rôles, nombreux dans la pièce de Caldéron). On mélange les styles et les époques (moderne et ancien : fraises, plastrons, accessoires militaires...).

Entretien réalisé le 25 août 2010, quatre semaines avant la première.



Maquette de la scénographie (S. Louwaard et K. Baeten)



« Garder tous les sens en alerte, alors que tout est fait pour les endormir. »

Biographie

De la Bulgarie où il naît (Varna - 1969) et entame sa carrière de metteur en scène, à la Belgique où il vit aujourd'hui, c'est le théâtre – et plus particulièrement la mise en scène – qui a influencé le parcours de Galin Stoev. Diplômé de l'Académie Nationale des Arts du Théâtre et du Cinéma (Sofia), il travaille dès 1991 comme metteur en scène et comédien à Sofia, créant nombre de spectacles au Théâtre National (Citons : *Madame de Sade* de Mishima, *Le cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht et *Arcadia* de Tom Stoppard- Prix de la Meilleure Production en 2001).

Au centre de ses expériences déterminantes, figurent notamment sa rencontre avec l'auteur Viripaev et l'amitié qui les lie. C'est en 2002 que Galin met en scène sa première pièce de Viripaev, *Les Rêves*, présentée au Festival International de Varna. Vient ensuite la version bulgare de *Oxygène* au Théâtre 199 en 2003, où le spectacle reste longtemps à l'affiche.

Tandis qu'en 2002 se tient le Festival Europalia Bulgarie, Galin Stoev est invité à Bruxelles par le CIFAS. Son stage, intitulé *Antiquité urbaine*, est l'occasion de sa rencontre avec Céline Bolomey, Stéphane Oertli (Cie Fraction Bruxelles) et Antoine Oppenheim. Ils décident de continuer le voyage avec lui: d'abord *Antigone*, puis la version francophone de *Oxygène*. Récompensé par le Prix du jury lors du festival Emulation en 2005, ce spectacle a entamé une tournée mondiale.

En 2006, il crée *Tchékhologie* d'après les textes d'Anton Tchekhov est monté au Théâtre Marni. Dans la foulée, Galin a fondé sa propre compagnie FINGERPRINT avec laquelle il crée, en octobre de la même année, *Genèse n°2* de Ivan Viripaev, en coproduction avec le Théâtre de la Place/Liège. Ce spectacle est présenté au Festival d'Avignon en juillet 2007.

Précisons encore que Galin Stoev est invité en tant qu'artiste résident au Royal National Theatr à Londres, à la West Yorkshire Playhouse à Leeds, à l'Académie Internationale de Théâtre à Bochum, à l'Académie Schloss Solitude à Stuttgart. Galin Stoev a aussi réalisé plusieurs projets avec Oskar Strasnoy, dont *Histoire*, opérette d'après Gombrowicz présentée en 2004 à l'Opéra de Stuttgart, à l'Opéra de Lille et au Teatro Colon de Buenos Aires.

Répondant à l'invitation de la Comédie Française, Galin a mis en scène *La Festa* de Spiro Scimone en mars 2007 au Théâtre du Vieux Colombier.

Actuellement, il travaille à sa prochaine création : *La vie est un rêve* d'après *La vie est un songe* de Pedro Calderón qui sera présenté au Théâtre de la Place / Liège en septembre 2010.

Sa compagnie - Fingerprint

Définir les grandes lignes d'une nouvelle compagnie théâtrale comporte le danger de produire un manifeste, et j'en suis parfaitement conscient, et ce n'est pas du tout mon but. En effet, un manifeste tend à fixer d'une certaine manière les choses, ce qui annonce aussi leur potentiel de dogmatisation. De mon point de vue, le théâtre se trouve aux antipodes du dogme. Une performance théâtrale est inévitablement liée aux moments de sa conception et de sa fin. Le temps est un terme que l'on utilise pour définir l'infini processus du changement. Je m'intéresse au théâtre en tant que moyen pour manipuler les conventions du temps, un moyen nous permettant de comprendre le sens du chaos, réduisant ainsi la souffrance qu'il engendre.

A mon sens, le théâtre trouve son intérêt s'il crée un espace artificiel entre nous et ce que nous vivons. Un théâtre qui trompe le temps et permet de nous observer à distance, un théâtre qui sépare le « nous » de notre for intérieur, et nous force ainsi à nous retourner sur nous-même. Ce paradoxe est à mon avis la seule raison valable de son existence. Le théâtre existe grâce au paradoxe d'un moment bien précis - l'instant où l'on sait tout, tout en étant conscient qu'on ne sait rien. Simplement parce que ce moment est remplacé par le suivant et tout recommence depuis le début.

L'emprunte digitale porte toute l'information sur la personne qui la laisse. L'emprunte digitale est un code immuable, un dessin précis, une preuve, un monument du crime. Pourtant, contrairement au crime, l'emprunte peut être effacée, de la même manière que le moment de vérité apparu lors d'une performance peut être effacé peu après la fin du spectacle. Cela veut-il dire que la vérité est elle aussi effacée ? Même lorsqu'il nous échappe, ce moment de vérité peut être retrouvé et réactivé, mais au prix d'un crime commis contre nos certitudes. Le paradoxe de l'emprunte digitale est le paradoxe du théâtre : les deux comportent l'information ainsi que la possibilité de sa disparition. Le théâtre ne prêche ni ne sermonne. Le théâtre laisse ses empruntes sur la conscience, laissant la responsabilité de leurs conservations ou de leurs oblitérations à chaque spectateur.

Galin Stoev

Théâtre de la Place (TLP)

Vos précédentes mises en scène sont plutôt issues du répertoire contemporain ; pourquoi avoir choisi cette pièce du 17^e siècle espagnol ?

Galina Stoev (GS)

J'ai eu une formation assez classique en Bulgarie, avec des « textes de référence ». Mais je n'ai pas toujours aimé servir ce type de textes par des moyens classiques. Cette contradiction m'a poussé vers une sensibilité plus contemporaine et vers un goût des textes un peu « extraordinaires » comme celui-ci. Il passe à travers les siècles mais conserve son étrangeté, son caractère d'OVNI. Au fil des ans et de mon travail, plusieurs personnes m'ont orienté vers le texte *La vida es sueño*. Je l'ai donc lu voici quelques années. Je suis d'abord tombé amoureux du titre mais n'ai rien compris au contenu ! Puis, patiemment, je l'ai lu et relu, en mettant de côté les idées trop spontanées qui surgissent. Je l'ai lu jusqu'à avoir le « déclic », jusqu'à ce que le texte me livre quelques uns de ses secrets. Je l'ai alors davantage perçu comme une structure, un mécanisme qui se révèle au fur et à mesure.

TLP

Un texte complexe... Comment le saisissez-vous ?

GS

La vie est un rêve présente une énorme complexité, à partir de laquelle on pourrait s'égarer. Et donc passer à côté de sa base : un texte construit pour être dit par des gens devant d'autres gens. Peu à peu, les fils proposés par le texte se tirent, se délient et l'on se retrouve face à un labyrinthe. Cela m'a donné l'envie de voir ce texte de façon plus globale, plus spatiale, sans considérer la pièce comme un « objet de musée ». Il faut rendre ce texte le plus perceptible possible aux spectateurs. La circulation doit être fluide, pure, sans résistance. C'est à ces conditions que peut émerger un « théâtre politique », un lieu de résistance qui ébranle nos certitudes, qui propose une nouvelle manière de voir les choses.

TLP

Comment transposer cela sur scène ?

GS

Le vrai théâtre, à mon sens, n'est pas sur le plateau mais dans la tête ou le ventre du spectateur. Sur scène, les comédiens assurent ce voyage du texte vers le cœur du public. Cette idée, je la retrouve dans le texte de Calderón, qui est très sophistiqué. Comment construire un labyrinthe et y faire entrer les gens ? Cette pièce pose des questions plutôt qu'elle n'apporte des réponses. Il s'agit de pistes proposées mais jamais achevées. Restent des énigmes : que devient Sigismond ? On a tendance à chercher des réponses claires pour se sentir hors de danger.

Or je crois que les énigmes, les zones floues ouvrent de nouvelles portes, de nouveaux espaces plus vastes. La pièce – qui a été écrite en 1635 mais n'est pas « datée » dans cette époque – invite à lâcher prise.

TLP

Vous avez choisi spécifiquement de travailler avec la version de Denise Laroutis, qui a opté pour la traduction *La vie est un rêve*, plutôt que *La vie est un songe*. Pourquoi ?

GS

Le mot « songe » m'inspire quelque chose d'immobile, de flottant, de passif, de léger. Dans un rêve, par contre, on vit des choses. On est acteur de son rêve. On a même parfois la volonté de le guider. Plus largement, Calderón travaille la langue de façon presque architecturale. Il la condense pour en faire une matière. Denise Laroutis a travaillé dans ce sens : « *J'étais prise dans un double propos : faciliter une compréhension instantanée et préserver la complexité* » écrit-elle dans ses notes.

TLP

Comment imaginez-vous le personnage central Sigismond ?

GS

Il me semble être la « souris de laboratoire », l'objet d'une expérience quasi scientifique. Or l'on se rend compte, au fur et à mesure, que l'expérience perd son contrôle, qu'il manque un « boss ». Les choses se mélangent, même le roi perd pied. C'est finalement Sigismond qui va reprendre le contrôle, c'est l'être humain. Mais il lui faut du courage car il se trouve confronté à la douleur et car il fait des allers et retours incessants entre rêve et réalité. S'il existe une telle contradiction dans la création, le seul endroit où tout se rejoint, c'est l'être humain. Sigismond va-t-il arriver à créer cette alchimie ?

Entretien réalisé au Théâtre de la Place, juillet 2009

Distribution

Texte Pedro Calderón de la Barca

Mise en scène Galin Stoev

Assistanat à la mise en scène Alice Hubball, Gianni Farina

Traduction Denise Laroutis

Scénographie, costumes, lumières et vidéos Saskia Louwaard, Katrijn Baeten

Création musique Wim Lots

Avec Fabrice Adde, Sigismond Prince, fils du roi Basile / **Jérôme de Falloise**, Chlotalde Vieillard noble, percepteur de Sigismond / **Vincent Lecuyer**, Basile, roi de Pologne, père de Sigismond / **Millaray Lobos Garcia**, Rosaure, jeune fille noble / **Conchita Paz**, Etoile, princesse, cousine de Sigismond / **Clément Thirion**, Clairon, bouffon, valet de Rosaure / **Olivier Yglesias**, Astolphe, duc de Moscovie, prétendant à la couronne et cousin de Sigismond.

Tous les petits rôles (soldats, gardiens...) sont tenus par les mêmes acteurs.

Construction décors Jef De Cremer et les ateliers du Théâtre de la Place

Réalisation des costumes Ateliers du Théâtre de la Place

Régie générale Claudio Zeriali

Coproduction Théâtre de la Place / Liège, en coproduction avec Prospero / le Théâtre National de Bretagne / Rennes, la Comédie de Genève, La Maison de la Culture d'Amiens

Avec le soutien du Programme Culture de l'Union Européenne et l'aide de Wallonie-Bruxelles International

Dans le cadre du projet Prospero, accord de coopération culturelle européenne

Représentation au Théâtre de la Place / Liège

Vendredi 24 > Jeudi 30 septembre 20 :15

Sauf mercredi 29 septembre 19 :00

Durée approximative du spectacle : 2 h

Rencontre avec l'équipe artistique

À l'issue de la représentation en présence de Denise Laroutis.

Mercredi 29/09

Cahier pédagogique ;

Recherches : François Bertrand, Bernadette Riga (cellule pédagogique), Daniel Hicter (recherches dramaturgiques). **Conception et réalisation du dossier** : François Bertrand **Mise en page et mise en ligne** : Marjorie Gilen.

Préface Blaise PASCAL / *Pensées* / *Œuvres complètes* / Bibliothèque de la Pléiade / nrf Gallimard 1954

Le siècle d'or espagnol

Encyclopédie Larousse - <http://www.larousse.fr/>
Kulturica.com, Wikipedia

Le corral de comedias

www.corraldecomedias.com
Encyclopédie Larousse - <http://www.larousse.fr/>
fr.wikipedia.org/wiki/

Pedro Calderón de la Barca

www.universalis.fr/.../la-vie-est-un-songe/
Encyclopédie Larousse - <http://www.larousse.fr/>
fr.wikipedia.org/wiki/

La pièce

Kulturica.com, Wikipedia

La vie est un songe, Editions Actes Sud, 1997 +++++

Maurice Molho – *mythologiques* *Dom Juan-la vie est un songe*, Editions José Corti, 1995

Lectures de Calderón *La vie est un songe. Le grand théâtre du monde*, sous la direction de Ricardo Saez, Presses universitaires de Rennes, Collection didact espagnol, 1999

Segimundo et Serafina, Marc Vitse, Presses universitaires du Mirail, 1999

Dictionnaire de la Mythologie, Michael Grant et John Hazel, Marabout

La vie est un rêve, Pedro Calderón de la Barca, traduction Denise Laroutis. Editions *Les solitaires intempestifs* - 2004

Contacts pour le service pédagogique du Théâtre de la Place / Liège.

Bernadette Riga
04/ 344 71 79

François Bertrand
04/344 71

b.riga@theatredelaplace.be.
f.bertrand@theatredelaplace.be