HAL
open science

“ Le motif du roi d’un jour dans La vie est un songe de Calderón : quelques réflexions ”

Paloma Bravo

▶ **To cite this version:**

Paloma Bravo. “ Le motif du roi d’un jour dans La vie est un songe de Calderón : quelques réflexions ”. Hommage au professeur Augustin Redondo, 2002. hal-03825145

HAL Id: hal-03825145

https://hal.science/hal-03825145

Submitted on 21 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le motif du roi d'un jour dans *La vie est un songe* de Calderón : quelques réfléxions.

(Paloma BRAVO, Paris III)

Les sources de *La vie est un songe* de Calderón de la Barca sont si variées et concernent tellement d'aspects différents de la pièce, que leur étude peut conduire à une vision étroite de la *comedia*, transformée en un agrégat incohérent d'éléments empruntés à la tradition[1]. Dénonçant les risques d'une telle approche, Ángel Luis Cilveti a montré que réduire l'analyse de la pièce à celle de ses seules sources d'inspiration conduirait à en gommer la spécificité et l'unité artistique[2].

Inversément, renoncer à repérer et à étudier les précédents littéraires de la pièce reviendrait à en appauvrir le sens. En effet, nombre des idées présentes dans *La vie est un songe* —tel le motif de l'horoscope ou celui du dormeur éveillé, mais aussi le thème du monde conçu comme un théâtre ou celui de la vie considérée comme une chimère— sont issues d'une longue tradition littéraire. Même si ces motifs, une fois insérés dans une trame nouvelle et mis au service d'un projet particulier, acquièrent un sens nouveau —parfois très éloigné de leur signification première— ils n'en gardent pas moins une sorte de vie indépendante qui s'enracine à la fois dans leur passé littéraire et dans l'inconscient collectif. Ces matériaux de récupération, même lorsqu'ils sont détournés de leur fonction originelle, gardent la mémoire de leur sens passé, drainant dans leur sillage toute une série de connotations confusément comprises par tous les spectateurs. De l'imbrication de toutes ces significations, ouvertement exprimées ou simplement suggérées, naît la richesse d'une pièce où l'accumulation vertigineuse et contradictoire de situations, d'actions et de personnages convenus est source de profondeur et non d'incohérence.

Telle est la perspective que nous souhaitons adopter pour aborder le thème de la royauté temporaire autour duquel est construit le deuxième acte de *La vie est un songe*.

---

[1] Pour la question des sources cf. surtout Félix G. OLMEDO, *Las fuentes de la vida es sueño* (Madrid : Voluntad, 1928), A. FARINELLI, *La vita è un sogno* (Torino : 1916), Ángel L. CILVETI, *El significado de la vida es sueño* (Valencia : ed. Albatros, 1971), mais aussi Blanca de LOS RÍOS LAMPÉREZ, *La vida es sueño y los diez Segismundos de Calderón* (Madrid : 1926).

[2] Á. L. CILVETI, *El significado…*, p. 17-18.

2

Dès sa première apparition sur scène —au deuxième tableau de l'acte I—, le roi de Pologne Basile prononce une longue et paradoxale tirade où l'éloge qu'il fait de sa propre sagesse se mêle à des paroles de contrition concernant ses erreurs passées. En effet, à la naissance de son fils unique Sigismond, ses connaissances astrologiques lui ont permis de prédire son propre malheur : les astres condamnent son unique héritier à devenir un monarque impie et tyrannique qui n'hésitera pas à renverser son propre père. Pour éviter que ne s'accomplisse cette terrible prophétie, Basile, laissant croire à ses sujets que son fils est mort-né, le fait enfermer et élever en secret dans une tour isolée. Or, au moment où débute la pièce, la conscience du roi ne semble plus se satisfaire de cette solution. Allégant d'une charité chrétienne dont il avait fait jusque là peu de cas, et semblant redécouvrir la vieille idée suivant laquelle les astres peuvent influencer l'homme sans pour autant fléchir sa volonté[3], Basile déclare son intention de mettre son fils à l'épreuve du pouvoir :

> Yo he de ponerle mañana,
> sin que él sepa que es mi hijo
> y rey vuestro, a Segismundo
> (que aqueste su nombre ha sido)
> en mi dosel, en mi silla,
> y, en fin, en el lugar mío,
> donde os gobierne y os mande
> y donde todos rendidos
> la obediencia le juréis (v. 796-804).

Le scénario imaginé par le souverain polonais est le suivant : Sigismond sera transporté sous l'effet d'un puissant narcotique au palais où on lui donnera à croire qu'il est roi, s'il se tire honorablement de l'épreuve il recouvrera ses droits d'héritier au trône de Pologne, sinon il sera reconduit dans son lieu d'exil où il renouera avec sa vie antérieure, persuadé que son expérience de la royauté n'a été qu'un songe.

3

> [...] porque el hado más esquivo,
> la inclinación más violenta,
> el planeta más implío,
> sólo el albedrío inclinan
> no fuerzan el albedrío (v. 787-791)

Les paroles du roi renvoient à de vieux adages tirés de la tradition catholique et de la pensée greco-latine. Sur ce point et pour une étude très convaincante de la mauvaise foi dont fait preuve le roi Basile tout au long de cette première tirade cf. Marc VITSE, *Segismundo et Serafina* (Toulouse : France-Ibérie Recherche, 1980, p. 17-29).

Cette mise en scène n'a rien d'original et renvoie au motif théâtral de la royauté temporaire analysé naguère par Anne-Marie Le Bourg-Oulé dans son essai *Roi d'un jour* et dont le prologue à *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare donne un bon exemple[4]. Le schéma narratif adopté par les différentes comédies qui exploitent le motif de la royauté temporaire est le suivant : un personnage de haut rang rencontre un homme de condition modeste (savetier, marchand, paysan ou simple d'esprit) et décide de s'amuser à ses dépens. Il le fait enivrer puis transporter à son insu dans son palais. Au réveil, on lui fait croire qu'il est un puissant qui s'est rêvé misérable et on se divertit de le voir tenir maladroitement son nouveau rôle. Mais sa royauté temporaire ne dure que le temps du jeu et le malheureux ne tarde pas à être ramené à sa condition première. Rendu à sa vie quotidienne, revêtu de son ancienne défroque, il ne parvient plus à démêler la part du rêve et de la réalité.

Même s'il n'est porté sur les scènes occidentales que tardivement, le motif a des racines anciennes qui remontent à la tradition des contes orientaux[5]. D'origine chinoise[6], la royauté temporaire figure dans le recueil des *Mille et Une Nuits*[7] et arrive au XIIIème siècle en Europe sous la plume de Marco Polo[8]. La première mention attestée dans l'Europe occidentale moderne est le fait d'un humaniste, Louis Vivès qui, dans une "Lettre à

---

[4] Sur cette question cf. la mise au point de Anne-Marie LE BOURG-OULÉ, *Roi d'un Jour : les métamorphoses d'un rêve dans le théâtre européen*, (Paris : Albin Michel, 1996), mais aussi Angel L. CILVETI, *El significado* …p. 32-33 et Félix G. OLMEDO, *Las fuentes* … p. 82-101. Ces deux derniers auteurs font remonter l'origine du thème aux *Mille et une nuits* ; il aurait été repris par l'infante Don Juan Manuel dans le *Conde Lucanor* avec le titre *De cómo la onrra deste mundo no es sinon como suenno que passa* . En fait, cet exemple constitue le chapitre LVI de l'édition de Hermann KNUST (Leipzig : 1990) mais sa paternité est contestable et Germán ORDUÑA, et Guillermo SERÉS ne l'incluent pas dans leur édition : Don JUAN MANUEL, *El conde Lucanor* (Barcelona : ed. Crítica, 1994).

[5] Pour tout ce qui est de la royauté temporaire dans la tradition des contes cf. Anne-Marie LE BOURG-OULÉ, *Roi d'un jour…*, p. 119-174.

[6] Le premier témoignage d'un récit bâti autour du thème du roi d'un jour est, sans doute, le "Sûtra du roi Tch'a-Wei" tiré du livre du *Tipitaka* (*Cinq cents contes et apologues extraits du Tipitaka chinois*, trad. E. CHAVANNES, Paris : 1910, t.. I, p. 340-343).

[7] L'itinéraire des *Mille et Une Nuits* (*Les Mille et Une Nuits, contes arabes*, trad. M. GALLAND, 12 vol., Paris : 1704-1717) qui va des Indes jusqu'à l'empire arabe en passant par la Perse lui permet de draîner de l'Orient vers l'Occident toute une série de matériaux littéraires. Cependant, le conte qui nous interesse et qui a pour titre "Abou-Hassan, l'Histoire du dormeur éveillé" n'appartient pas au domaine indien qui constitue le noyau central du recueil. L'histoire d'Abou-Hassan est intégrée, en effet, au cycle de Bagdad et a dû naître dans cette ville au XIème siècle, au temps du prestigieux calife Haroun al-Rachid cité dès la première phrase du récit :: "Sous le signe du calife Haroun al-Rachid, il y avait à Bagdad […]" .

[8] MARCO POLO, *Le livre de Marco Polo, citoyen de Venise…* rédigé en français sous sa dictée en 1298 par RUSTICIEN DE PISE (Paris : éd. Pauthier, 1865, chap. XL-XLI, p. 97-103). Le conte porte le titre de "Conte des Assassins"

François, duc de Béjar", écrite entre 1520 et 1540[9], raconte en quelques paragraphes l'histoire du roi d'un jour. L'anecdote, qu'il situe à la Cour du duc de Bourgogne, Philippe Le Bon, est le support d'une réflexion sur la vanité des biens de ce monde. Repris, une cinquantaine d'années plus tard, par des historiens comme Heuterus[10] ou Chytraeus[11], le motif servira à illustrer les qualités de ce même duc.

Le thème, très répandu en Angleterre dès la fin du XVIème siècle[12], fait son entrée au théâtre dès 1594 avec la représentation à Londres d'une pièce anonyme qui a pour titre : *Une mégère apprivoisée*[13]. Repris par Shakespeare dans sa comédie homonyme, le motif semble connaître une certaine éclipse théâtrale dans l'Europe du XVIIème siècle puisqu'il ne réapparaît qu'en 1685 avec la pièce du pédagogue allemand Cristian Weise, *Le Paysan néerlandais*[14]. Le père du Cerceau, jésuite et professeur à Louis-le-Grand, utilise encore le canevas du roi d'un jour pour une pièce composée spécialement pour les élèves et représentée en 1713 : *Les Incommodités de la Grandeur ou le Faux Duc de Bourgogne*[15]. Le dernier

---

[9] Ricardo AZNAR CASANOVA, *Soixante lettres de Juan-Luis Vivès, 1492-1540* (Bruxelles : éd. Valéro et fils, 1943, p. 145-149). Pour la datation de la lettre cf. Anne-Marie LE BOURG-OULÉ, *Roi d'un jour…*, p. 144.

[10] Pontus HEUTERUS, *Rerum Burgundicarum Libri VI*, (Anvers : 1583). L'ouvrage est dédié à Philippe II d'Espagne et couvre l'histoire du duché de Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire.

À l'occasion du récit de la mort de Philippe le Bon et de l'évocation des cérémonies funéraires à Bruges et afin de résumer par une scène l'ensemble des qualités du duc, l'historien fait état d'un seul exemple : celui tiré de la lettre de Vivès. L'épisode est repris pratiquement mot pour mot mais l'utilisation qu'en font les deux auteurs est bien différente. En effet, si l'histoire est pour Vivès l'occasion de dénoncer la vanité des choses de ce monde, elle est pour Heutérus une façon d'expliciter l'épithète "le Bon" qui consacre Philippe III de Bourgogne dans l'histoire.

[11] CHYTRAEUS, *Chronicon Saxoniae et vicinarum aliquot pentium* (Rostock : 1590). Le texte suit mot à mot celui d'Heuterus même s'il ne mentionne comme seule source que Vivès (Cf. à ce propos, Anne-Marie LE BOURG-OULÉ, *Roi d'un jour…*, p. 157).

[12] Sur ce point cf. *Ibid*, p. 148 et svtes .

[13] Cf. *Shakespeare's Library, A Collection of the Plays, Romances, Novels, Poems and Histories employed by Shakespeare* (Londres : éd. Hazlitt, 1875, vol. 4, "The Waking Man's Dream", p. 407-414).

En fait, en Espagne le tème apparaît au théâtre avec la pièce de Agustín DE ROJAS, *El natural desdichado* citée d'après le Ms. R-104 de la Bibliothèque Nationale de Madrid par F. G. OLMEDO, *Las Fuentes de …*, p. 120-126.

[14] Christian WEISE, *Der nederlandische Bauer* (Stuttgart : éd. Philipp Reclam Jun, 1969) cité par A.-M. LE BOURG-OULÉ , *Roi d'un jour…*, p. 185. Le dignitaire qui se joue du pauvre paysan de la pièce n'est autre que le duc de Bourgogne, Philippe le Bon.

[15] Comme le suggère le titre, Philippe le Bon est, une fois de plus, le protagoniste de de la pièce. Cf. J. F. ADRY, *Théâtre du père du Cerceau, à l'usage des Collèges* (Paris : 1807, 2 vol.).

témoignage de l'exploitation théâtrale du motif est donné par Louis Holberg avec sa comédie, *Jeppe du Mont*, représentée à Copenhague en 1724[16] .

Malgré ce siècle d'interruption, l'histoire du roi d'un jour reste vivace dans d'autres genres et sous d'autres cieux. En effet, au cours du XVIIème siècle, elle ne cesse d'être utilisée par des historiens qui se copient les uns les autres : Simon Goulart la reprend en 1600 dans son *Thrésor d'histoires admirables et mémorables de notre temps*[17], en 1607, Edward Grimstone traduit en anglais le recueil de Goulard[18], tandis qu'en 1624 et toujours en Angleterre, Robert Burton, citant Vivès, rapporte l'anecdote dans son *Anatomie de la Mélancholie*[19]. Parallèlement des pédagogues exploitent le motif du roi d'un jour dès le début du XVIIème siècle : le jésuite Angelin Gazet[20] s'en empare pour l'une des nombreuses histoires qu'il rédigea en vers et en latin pour instruire, les pensionnaires des collèges[21] tandis que c'est encore dans un but pédagogique qu'un professeur munichois, Biderman, l'utilise en 1640 dans le dernier livre de son *Utopie*[22] où, au milieu d'autres fables, apparaît celle du roi d'un jour.

Or, ce sont précisément ces pédagogues, souvent jésuites, qui, à la fin du XVIIème siècle, donneront à la royauté d'un jour leur deuxième impulsion théâtrale.

Voici, dans ses grandes lignes, l'histoire du motif telle que l'ébauche Anne-Marie Le Bourg-Oulé dans l'ouvrage qu'elle consacre aux métamorphoses théâtrales du roi d'un jour. Or, sa réflexion, menée dans une perspective comparativiste, est précieuse pour tout ce qui concerne l'Angleterre, l'Allemagne, les Pays-Bas et le Danemark mais n'envisage que

---

16 J. et G. GÉRARD-ARLBERG, *Théâtre de Holberg, vingt-deux comédies* (Paris-Copenhague : 1953, 2 vol).

17 Simon GOULART, *Thrésor d'histoires admirables et mémorables de notre temps* (Paris : 1600, p. 502-504). Le récit a pour titre "Vanité du monde magnifiquement représentée" et élabore un récit moralisateur relativement court.

18 Edward GRIMSTONE, *Admirables and Memorables Stories* (Londres : 1607). Certains commentateurs ont désigné ces *Histoires admirables et mémorables* comme source possible de *La Mégère apprivoisée*, mais l'affaire est impossible puisque la traduction de Grimstone est postérieure à la comédie de Shakespeare .

19 Robert BURTON, *Anatomie de la Mélancholie* (Londres : 1624, 3 vol)

20 Il a été régent puis recteur du collège des jésuites d'Arras et a inauguré celui de Valenciennes, l'un des plus fameux collèges de la Compagnie et des Pays-Bas.

21 Ces récits sont publiés *in* Angelin GAZET, *Pia Hilaria variaque carmina* (Douai : 1617).Le recueil a été traduit en français : *Pieuse récréation du R. p. Angelin Gazet, œuvre remplie de saintes joyeusetés et divertissements pour les âmes dévotes, mise en français par Rémi* (Rouen : 1647).

22 J. BIDERMAN, *Utopia, sen Sales musici* (Dillingen : 1640). La plaisanterie dont est victime le paysan est organisée par un groupe de jeunes gens qui ressemble à une société de jeunesse.

deux cas de royauté temporaire dans l'Europe méridionale. En effet l'ouvrage consacre quelques pages au conte de marco Polo ainsi qu'au plus bel exemple espagnol de "royauté" temporaire[23] : le gouvernement éphémère de Sancho Panza à Barataria[24]. Or, si l'on songe à ce que représenta la présence castillane dans l'Europe du Nord au cours des XVIème et XVIIème siècles et aux multiples échanges culturels qui en résultèrent[25], il semble évident que le motif du roi d'un jour a dû traverser l'Espagne[26].

D'ailleurs l'utilisation qu'en fait Calderón de la Barca dans *La vie est un songe* témoigne, à elle seule de la vitalité et de la popularité de la royauté temporaire dans la Péninsule[27]. Nous retrouvons, en effet, dans la *comedia* de Calderón les trois séquences du motif : les préparatifs (le premier acte), le jeu de la royauté temporaire (le deuxième acte), la clôture du divertissement royal qui engage une réflexion sur le sens à donner à l'épisode (troisième acte). La plupart des invariants de l'histoire du roi d'un jour se retrouvent dans *La vie est un songe* [28]: si Sigismond n'est pas, à l'instar des pauvres hères de la fable, un ivrogne patenté, il n'en est pas moins un rebut de l'humanité, lui qui vit à l'écart des hommes, enchaîné et presque nu, tel une bête fauve. Comme eux, et en dépît de sa déchéance, il va cependant être promu à une royauté éphémère pour satisfaire la

---

[23] A.-M. LE BOURG -OULÉ, *Roi d'un Jour…*p. 48-55.

[24] Les implications carnavalesques de l'épisode ne sont guère soulignées, pas plus que ne sont établis les liens de l'épisode vu par Cervantès et les autres métamorphoses du motif en Europe.

Pour une analyse des aspects carnavalesque de l'épisode cf. Augustin REDONDO, "Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula de Barataria en el *Quijote*" (*Bulletin Hispanique*, LXXX, n° 1-2, janvier-juin 1978).

Il est intéressant de noter que l'épisode fut repris en France au théâtre : GUÉRIN, *Le gouvernemnt de Sanche Pansa* (1641).

[25] Pour l'étude de ces échanges cf. , entre autres, *Les Flandres et la culture espagnole et italienne aux XVI et XVIIème siècles* (Lille : Editions du Conseuil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle) à paraître courant 1999.

[26] Si l'on en croit A. L. CILVETI, c'est par l'Espagne que le motif est entré en Europe : "Shakespeare aprovechó el cuento del infante don Juan Manuel para el prólogo de *The Taming of the Shrew* y Agustín de Rojas utilizó el de Luis de Vives para componer su comedia *El natural desdichado* […] Pero el prólogo de Shakespeare y la comedia de Agustín de Rojas pertenecen al género burlesco y los bufones Sly y Mogrollo no guardan la menor relación con el carácter de Segismundo[…]" (*El significado…*, p. 32-33).

[27] Les considérations que l'on va lire ne sont que les préliminaires d'un travail qui mérite d'être approfondi pour aboutir à une meilleure contextualisation . Ce travail devrait adopter trois axes : recherche du motif du roi d'un jour dans la tradition dramatique espagnole, réflexion sur l'utilisation probable de ce thème par les jésuites et enfin, mise en rapport avec la pratique (dont il faudrait vérifier la vitalité au cours des années 1630) de couronnements et de détrônements de rois pour rire. au cours des fêtes de Carnaval

[28] Tels que les a établis A.-M. LE BOURG-OULÉ, *Le Roi d'un jour…*, p. 180.

curiosité ou le caprice d'un puissant. Comme eux, il va s'avérer incapable de tenir le rôle qui lui a été dévolu. Les excès de Sigismond lui valent un sort semblable à celui de tous les manants, ivrognes et autres rustres de la fable : pour le mettre hors d'état de nuire, Basile lui fait administrer un sédatif afin de le ramener dans sa prison. Au réveil, Clotalde l'aide à se persuader que toute son expérience à la Cour n'a été qu'un rêve. Nous retrouvons là presque tous les invariants de la royauté temporaire.

Mais si d'ordinaire, les dramaturges retenaient le thème pour sa dimension comique, comptant sur les faux-pas du roi de fortune pour provoquer l'hilarité du public, dans *La vie est un songe* les choses sont un peu plus complexes. Si la simplicité, la rusticité et l'absence totale de retenue de Sli[29] en matière de nourriture et de femmes font de lui un roi de pure comédie, Sigismond s'acquitte de façon si déshonorante de sa charge qu'il inquiète plus qu'il ne fait sourire. En effet, le prince de Pologne ne se contente pas de baffouer les règles de la bienséance—en gratifiant son noble cousin d'un impertinent "Dios os guarde"[30] ou en l'enjoignant d'ôter son chapeau[31] . Il va plus loin, n'hésitant pas à occire un courtisan et à profèrer des menaces de mort contre tous ceux qui lui résistent. Sont ainsi en butte à son agressivité non seulement son père mais encore son précepteur, Clotalde, son cousin , Astolphe, et jusque sa cousine Rosaure qu'il tente de violer. Ne respectant ni le rang, ni l'honneur, ni la vie de ses interlocuteurs, il est l'incarnation même du tyran, dépassant par ses excès le simple roi de caricature et méritant, donc, encore plus que celui-ci d'être démis de son éphémère royauté. Soulignant, plus que ne l'avait fait aucun de ses prédécesseurs[32], l'incongruité qu'il y aurait à faire d'un homme gouverné

---

[29] Christophe Sli est le roi d'un jour du prologue de la pièce de Shakespeare.

[30] Cette forme de salutation était réservée aux plébéiens. Sigismond aurait dû dire : "Beso las manos de Vuestra Merced" cf. l'édition de José María RUANO DEL HAZA de *La Vida es sueño* (Madrid : Clásicos Castalia, 1994, p. 195).

[31] Contrairement à l'usage qui permet aux Grands de rester couverts en présence du roi. Les questions d'étiquette étaient vécues à la Cour d'Espagne comme des questions d'honneur et étaient, pour cette raison même, objet de moqueries dans la littérature satirique.

[32] Au travers des âges et suivant le contexte littéraire dans lequel il s'insère, le thème de la royauté temporaire est mis au service de différentes conceptions existentielles. Dans le conte chinois, le motif, en prouvant que la vie des princes n'est pas plus heureuse que celle des simples mortels, convie le lecteur à une méditation sur le bonheur véritable. Pour les dramaturges de la Renaissance, la mise en scène de la royauté temporaire est l'occasion de mettre en lumière les vertus qui sont l'apanage du roi véritable et qui le désignent, à l'exclusion de tout autre, comme seul souverain légitime. Ailleurs, le motif permet d'insinuer une morale à l'usage des princes qui ne doivent jamais oublier le caractère éphémère de leur pouvoir. Telle est la portée de l'anecdote rapportée par Vivès à propos du duc de Bourgogne, tel est, également, le sens que l'on donne traditionnellement à la pièce de Calderón.

par l'instinct un roi, Calderón clôt l'expérience de la royauté temporaire par un retour à l'ordre à la fin du deuxième acte.

Mais en choisissant que la victime de la plaisanterie royale soit le fils du monarque lui-même, Calderón, tout en portant la tension dramatique à son plus haut degré, transforme le sens de l'épisode. En effet, à partir du moment où le roi d'un jour est le prince héritier, son comportement indigne et tyrannique suffit-il à justifier qu'il soit écarté du pouvoir? Et, que penser du sort et de l'éducation réservés par Basile à l'héritier légitime du trône de Pologne? [33]. La royauté d'un jour acquière une coloration nouvelle dès lors que le faux roi est, en puissance, le roi véritable. Le rapport entre le vrai et le faux, si transparent dans la comédie de Shakespeare, se nuance d'ombres chez Calderón. Le songe, en établissant Sigismond dans une fragile royauté, lui rappelle, certes, la vanité des choses de ce monde et l'invite à ne point abuser d'un pouvoir qui pourrait n'être que mirage, mais il est surtout pour lui l'occasion de découvrir sa véritable identité. Dans l'espace virtuel du rêve, Sigismond se découvre roi. Si la vie est taillée dans l'étoffe des songes, la royauté rêvée ouvre les yeux de Sigismond à l'existence. Délivré des ténèbres de sa fausse animalité par la lumière de la royauté illusoire, il peut, enfin se montrer homme puis roi au troisième acte[34].

---

[33] Sigismond lui-même souligne les paradoxes de l'attitude de Basile au cours de la scène finale de réconciliation :

Mi padre, que está presente,
por escusarse a la saña
de mi condición, me hizo
un bruto, una fiera humana;
de suerte que, cuando yo,
por mi nobleza gallarda,
por mi sangre generosa, por mi condición bizarra,
hubiera nacido dócil
y humilde, sólo bastara
tal género de vivir, tal linaje de crianza,
a hacer fieras mis costumbres :
¡ qué buen modo de estorbarlas !

[34] Celui-ci introduit un certain nombre de rebondissement qui sont autant de nouveautés par rapport au canevas habituel de la fable. Dans *La vie est un songe* la clôture du divertissement royal n'aboutit au *happy end*, qu'après un détour. En effet, le peuple de Pologne, reprochant à Basile d'avoir écarté du trône l'héritier légitime, prend les armes contre lui. La révolte populaire conduit Sigismond à triompher de son père par le fer, mais, instruit par son "rêve", sur la vanité du pouvoir, il renonce à abuser de sa force et pardonne à son père les outrages passés. Devenant par l'exercice des vertus princières, un roi à part entière, il rétablit tout un chacun dans son honneur perdu : Basile puis, tour à tour, Rosaure, Astolphe et Clotalde recouvrent, en cascade, leur honneur. Et, contrairement à ce qui se passe dans le schéma habituel, c'est la victime de la mise en scène qui tire la leçon de l'épisode. Ainsi, Sigismond rappelle dans la dernière tirade de la pièce la valeur pédagogique de la royauté rêvée :

¿Qué os admira, qué os espanta,
si fue mi maestro un sueño,
[…]
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana,
en fin, pasa como sueño.
Y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare,
pidiendo de nuestras faltas
perdón, pues de pechos nobles
es tan propio el perdonarlas (3312-3319).

Tout au long de la *comedia*, Calderón rappelle la fragilité de la frontière qui sépare la fiction de la réalité, le sommeil de la veille, le vrai du faux. Ainsi, l'épisode de la royauté temporaire est-il présenté comme une mise en scène où tous les courtisans ont un rôle à jouer et à laquelle sont conviés en qualité de spectateurs, non seulement, le roi mais encore Clairon, le valet de comédie. Grâce au procédé du théâtre dans le théâtre, le public de *La vie est un songe* peut assister à la représentation de ses propres déboires. En effet, lorsqu'au début de l'acte II, Clairon fait son entrée en évoquant les difficultés qu'il vient d'essuyer pour tenter de s'installer en bonne place, il apparaît aux yeux des hommes et des femmes massés dans le *corral* comme un double d'eux-mêmes :

A costa de cuatro palos
que el llegar aquí me cuesta
de un alabardero rubio
que barbó de su librea,
tengo de ver cuanto pasa;
que no hay ventana más cierta
que aquella que, sin rogar
a un ministro de boletas,
un hombre se trae consigo;
pues para todas las fiestas,
despojado y despejado,
se asoma a su desvergüenza (1166-1177)[35].

Par ce procédé de mise en abyme, les spectateurs se trouvent relayés sur scène par Clairon et peuvent à la fois assister à la pièce et au spectacle d'eux-même assistant à la *comedia*. Dès lors, la frontière entre la scène et la

[35] "Moyennant quatre coups de bâton qu'il m'en a coûté pour être ici, et que j'ai reçus d'un hallebardier roux dont la barbe lui est venue de sa livrée, je ne manquerai rien du spectacle; il n'est en effet pour quelqu'un loge plus assurée que celle qu'il apporte avec soi, sans passer par un préposé aux billets, puisque pour être de toutes les fêtes, s'il est sans resources et homme de ressources, il se poste au balcon de son impudence" , traduction de Lucien DUPUIS *in* CALDERÓN, *La vie est un songe* (Paris : Folio Gallimard, 1996).

salle disparaît, rappelant au spectateur que, comme Sigismond, il pourrait n'être que le protagoniste involontaire d'une destinée en trompe-l'œil.

Or cette esthétique baroque appliquée à la royauté d'un jour, par la réflexion sur la réversibilité des choses qu'elle engage, renoue avec certains aspects de la culture populaire et carnavalesque.

D'ailleurs, le thème du roi d'un jour en littérature est sous-tendu par des pratiques liées aux fêtes d'inversion très à l'honneur en Occident depuis le Moyen-Âge[36]. Les couronnements et détrônements burlesques étaient une des composantes habituelles des fêtes de carnaval et étaient associés à l'expression d'une revendication joyeuse de la vie dans ses formes les plus paradoxales et les moins nobles. L'association du haut et du bas, de l'envers et de l'endroit, de la vie et de la mort donnait lieu à un travestissement général où l'inversion était revendication jubilatoire de la vie dans ses aspects contradictoires et complémentaires. Le public de *La vie est un songe* qui avait le souvenir et le goût de ce genre de fêtes[37] ne pouvait qu'associer la royauté temporaire de Sigismond aux triomphes passagers des rois de Carnaval. Avec l'avènement de Sigismond, c'était la victoire éphémère de l'homme sauvage qui était donnée à voir. A travers lui triomphaient un certain nombre de valeurs carnavalesques : l'animalité, la monstruosité, l'ambivalence, la jeunesse, le désordre. La vie s'affirmait, débordante, contradictoire, tumultueuse.

---

[36] Sur ce rapport cf. A.-M. LE BOURG-OULÉ, *Roi d'un jour…*, p. 87-117.

Sur le carnaval cf. Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard : 1970), Julio CARO BAROJA, *El Carnaval : (análisis historico-cultural)* (Barcelona : Círculo de lectores, 1992), Claude GAIGNEBET, *Le Carnaval* (Paris : Payot, 1974) et Jacques HEERS, *Fêtes des fous et carnavals* (Paris : Fayard, 1983)

[37] Pour une évocation de l'ambiance particulièrement festive de la cour de Philippe IV cf. José DELEITO Y PIÑUELA, *…También se divierte el pueblo (Recuerdos de hacetres siglos) [Romerías/ Verbenas/ Bailes/ Torneos/ Toros y cañas/ Academias poéticas/ Teatros]*, (Madrid : Espasa-Calpe, 1966).

Néanmoins, au XVIIème siècle, la marge laissée à l'inversion au cours des fêtes calendaires est désormais très étroite et a été récupérée par le pouvoir. Or, le théâtre a été l'un des instruments de cette récupération. Sur scène, la carnavalisation de l'existence, les phénomènes de subversion de l'ordre établi, l'esthétique du monde à l'envers sont contemplés et non plus vécus. Dès lors, même si l'inversion représentée conserve une vertu cathartique et libératrice, les risques de débordements populaires sont réduits à néant. Il en résulte que la royauté temporaire au théâtre perd tout contenu subversif pour ne garder que son aspect ludique et sa valeur didactique. S'inscrivant dans ce mouvement général, la matière carnavalesque de la *Vie est un songe* y apparaît de manière très affaiblie. Elle n'y est pourtant pas un simple habillage destiné à séduire le public et contribue à exprimer les enjeux profonds de la pièce.

En effet, le triomphe du roi de Carnaval traduit la victoire du mouvement, de la jeunesse et de la vie sur ce qui est immobile, immuable et vieux. De la même façon, la mise en scène de la royauté de Sigismond manifeste-t-elle le conflit qui oppose le père au fils, la vie à la mort, le changement à la permanence, l'imprévisible à la fatalité, le désordre à l'ordre. La victoire de Sigismond sur son père et sur lui-même est annoncée au cours du deuxième acte par une matière carnavalesque qui, même si elle prend une forme atténuée, conserve l'écho de l'affrontement élémentaire qu'elle exprime : celui de la vie luttant pour s'imposer aux forces de la mort. *La vie est un songe* engage une réflexion sur le temps et sur la question de la succession des générations. Avec la prophétie et la référence implicite aux mythe d'Œudipe et de Laïos, s'exprime la peur du père d'être remplacé, renversé, tué par le fils. Comme dans le mythe, les efforts de Basile pour résister à la destinée vont s'avérer vains et cependant, comme dans le mythe, Basile va tenter désespérément de contrecarrer la destinée en adoptant deux tactiques qui ne sont contradictoires qu'en apparence. D'une part, et comme dans la légende, il met tout en œuvre pour écarter son fils du pouvoir, le faisant passer pour mort avant de l'enfermer dans une tour isolée[38]. D'autre part, il le met à l'épreuve du pouvoir lui fournissant l'occasion de prouver ses qualités de monarque. Dans la pratique les deux stratégies aboutissent à une seule et même chose : l'élimination politique de Sigismond. Celle-ci, parce qu'elle est inscrite dans la logique interne du motif du roi d'un jour, est prévisible pour tous car une longue tradition littéraire en a fixé les temps forts et le dénouement. Non seulement Basile connait à l'avance l'issue de son expérimentation, mais aussi les spectateurs, qui décryptent, à l'occasion, la mauvaise foi du roi : par l'expérience de la royauté temporaire, Basile ne prétend pas offrir une deuxième chance à Sigismond mais faire la preuve publique et définitive de

---

38

Publicóse que el infante
nació muerto y , prevenido,
hice labrar una torre […]
Allí Segismundo vive,
mísero, pobre y cautivo (v.738-753).

son incompétence. Cette élimination politique programmée est, d'ailleurs, la suite logique du déni de paternité de Basile qui, dès la naissance de son fils, le fait passer pour mort et lui ôte toute chance d'exister en le privant de liberté et d'identité. La "résurrection" du deuxième acte n'a pas d'autre but que de prouver l'absence d'humanité de Sigismond, son animalité radicale pour le retrancher ainsi à tout jamais de la communauté des hommes. Marc Vitse a souligné, d'ailleurs, à quel point le récit que Basile fait de la naissance de Sigismond exprime sa haine de la vie et sa peur de la paternité[39]. Cette évocation est entièrement placée sous le signe de la mort et du sang et il est significatif que, contrairement à ce que prétend Basile, les astres ne prévoient pasque Sigismond se rendra coupable de parricide mais littéralement qu'il humiliera son père :

> siendo alfombra de sus plantas [de Segismundo]
> las canas del rostro mío [de Basilio] (724-725).

Si Basile interprète la scène comme un présage de mort, c'est que pour lui, Sigismond constitue, dès sa naissance, une menace radicale. Il lui rappelle sa condition mortelle de père et la certitude de sa dégénérescence future. De ce point de vue, les vaticinations de Basile ne sont pas sans rappeler les joyeuses pronostications rabelaisiennes. En effet, la prophétie qui terrasse Basile, n'est-elle pas l'expression de la loi-même de la nature, celle de la transmission de la vie qui veut que l'ancien se perde et meure pour que puisse surgir le nouveau? Or, cette conception de la vie que revendiquaient joyeusement les fêtes d'inversion est précisément ce que Basile prétend combattre. Pour ce faire, il utilise de façon tout à fait paradoxale un motif lié à la matière carnavalesque : la royauté d'un jour.

Le choix de cette mise en scène permet à Calderón d'exploiter deux séries de significations contradictoires : la charge didactique du motif et son contenu subversif. Le premier aspect, hérité des contes et repris au théâtre, convie à une réflexion sur ce que doivent être les qualités d'un roi ; le deuxième permet à Calderón d'évoquer la révolte et le triomphe du fils contre le père[40] tout en renouant avec la matière carnavalesque des fêtes populaires.

---

[39] Marc VITSE, *Segismundo…*, p. 19-25.

[40] Sur l'importance de cette thématique dans l'œuvre de Calderón et sur l'expérience biographique qui la sous-tend cf. Alexander PARKER, *The Mind and Art of Calderón : Essays on the Comedias* (Cambridge : ed. Deboraah Kong, Cambridge University Press, 1988).