Ségismond et le malin génie. Labyrinthes franco-ibériques de la crise sceptique

ANTONIO DOMINGUEZ LEIVA
Université de Bourgogne

Fruit de l'imagologie orientaliste de l'Espagne, la topique de la vie comme songe a pu être conçue comme caractéristique d'un brahmanisme chrétien proprement ibérique. Dès le XVIIIe siècle Saint Evremond voit dans le théâtre caldéronien "je ne sais quel goût de l'Afrique", primitivisme repris par P. Chasles ("un monde à demi-africain") et Quinot (une "scène africaine"), plus clairement arabisé chez Lovell (l'âme arabe dans des plumes espagnoles) et Dieulafoy (l'âme *mudejar* de l'Espagne).[1] Cette exotisation de la problématique caldéronienne et du *topos* de la vie rêvée est d'abord critique (forclusion du royaume de la civilisation et, par extension, du *cogito* occidental) puis enthousiaste (fantasme d'un Autre de la raison) mais maintient toujours une distance qui est comme la réactualisation d'un exorcisme. Cet exorcisme, la France l'aurait connu dans les péripéties de la pensée cartésienne sortant du labyrinthe ontologique baroque où l'Espagne du Siècle d'Or serait restée cantonnée, prisonnière de son passé et étrangère à la naissance de la modernité.

Le contraste imagologique entre le culte français de la Raison et l'irrationalisme fidéiste ibérique, emblématisé depuis longtemps par l'opposition entre Descartes et Calderón, a pu passer pour un conflit entre deux cultures essentialisées, conflit très fortement idéologisé—en France comme en Espagne—entre archaïsme, fanatique ou sublime, et modernité, éclairée ou réductrice. En réalité les deux pensées, cartésienne et caldéronienne, répondent à une

problématique véritablement européenne, celle de la crise sceptique née aux lendemain de la Réforme luthérienne et qui hante le siècle métaphysique, trouvant dans le *topos* du *somium vitae* sa figure la plus obsédante. Le clivage entre le *cogito* et la Grâce peut ainsi être compris comme double réponse à une même crise fondatrice qui trouve des formulations variées dans deux polysystèmes culturels en co-évolution.

Si le discours religieux, dans le cadre de la pastorale de la peur étudiée par J. Delumeau, utilise le *topos* du *somnium vitae* pour "illustrer la nécessité de ne considérer cette existence que comme un pâle reflet dévalué, la mort étant le passage obligatoire pour accéder à la vraie vie dans l'au-delà" (Souiller 159), la démarche du croyant se tournant vers Dieu et ignorant le monde se nourrit, à l'époque baroque, du renouveau, dans le champ philosophique, du célèbre argument du rêve hérité du scepticisme hellénistique. Celui-ci se voit réactivé, comme le signalèrent plusieurs critiques de J. A. Maravall et S. Sarduy à D. Souiller, par l'impact de la révolution scientifique en cours.[2] La confusion de la veille et du rêve accompagne la crise du paradigme ptolémaïque et aristotélicien en attendant l'émergence du nouveau paradigme copernicien, mécanique et empirique de la science newtonienne.

Parallèlement les technologies de mesure et construction du réel (notamment le macroscope et le microscope) se combinent avec celles de l'illusoire (dont la *camera oscura* du jésuite reste l'emblème) pour problématiser les limites de la veille et de l'irréel.[3] De Descartes à Kant l'aporie gnoséologique de la perception sera une constante de "l'ère typographique", fruit de l'hésitation sur les données empiriques des sens au sein de la "Galaxie Gutenberg" selon les célèbres analyses de M. MacLuhan. Rien n'a de consistance, tout change et disparaît comme dans un rêve. Les nouvelles découvertes et le décentrement copernicien renforcent ainsi l'obsession de la métamorphose et du devenir qui caractérise les arts et la vie baroque dans un mouvement de rétro-alimentation significatif. Autant que déchirement, inconstance ou mélancolie, un des traits significatifs de l'âme baroque est la conscience d'un monde trompeur dont l'homme est victime, des "machines" scénographiques aux trompe-l'œil, du complot machiavélique des tragédies jacobéennes au "mauvais génie" de la *Première Méditation*

de Descartes.[4] La vie comme rêve renvoie alors à une confusion épistémologique essentielle: "le monde est inconnaissable, l'homme insaisissable: il se trompe sans cesse et aime se tromper et être trompé" (Souiller 164). Selon qu'il soit plus porté vers l'interrogation logique ou le refus ascétique d'antinomie entre apparence et essence, l'homme baroque choisira le doute herméneutique ou le *desengaño*.[5]

C'est dans ce contexte complexe que s'inscrit le scepticisme français, très marqué par les guerres de religion. Après la récupération catholique du nouveau pyrrhonisme devenu la "machine de guerre de la Contre-Réforme" dans le but d' "annihiler la force intellectuelle qu'était devenu le calvinisme en France" (Popkin 111), le fidéisme se voit contesté, d'abord timidement, par la République des Lettres en passe de devenir celle des savants. Comme les poètes maniéristes qui s'attardent au même moment sur les jeux de l'illusion, les libertins érudits de la génération de 1620 s'affirment pyrrhoniens et "suspendent leur jugement en face des vérités les plus évidentes, se demandent si les choses existaient, eux y compris, si le soleil brillait et ainsi de suite: tout cela leur semblait douteux" (175). "Version exagérée de la théologie de Montaigne", cette théorie—au demeurant, proche des tragicomédies et des romans de l'époque—cherchait-elle, comme le voudront les libertins ultérieurs et les "esprits forts," à ridiculiser la croyance religieuse qui animait les féroces guerres civiles? En fait, comme le montre H. Popkin, le scepticisme absolu est une voie à double sens qui mène soit à l'attitude dite raisonnable des Lumières, soit à la foi aveugle du fidéiste. Dans chacun des cas, l'argument sceptique est le même (142).

Une troisième voie, constructive, du scepticisme est alors introduite par le Père M. Mersenne, Franciscain élevé dans le collège jésuite de La Flèche, ami de Descartes, Hobbes et plus tard de Pascal et des nouveaux scientifiques. Il résume sa théorie dans une formule saisissante qui renvoie à la caverne platonicienne mais aussi au culte du clair-obscur baroque: "un peu de science suffit pour nous servir de guide en nos actions (. . .) [et] nous débrouiller dans le monde des ombres" (Popkin 148).[6] P. Gassendi renforce cette tendance, permettant un pragmatisme épiphénoméniste qui renonce à cerner la réalité dernière des choses. Ce refus qui permet

l'émergence de la science moderne a pu être lu dans le contexte du débat sur la tolérance religieuse qui accompagne la fin des guerres de religion et qui oppose à la certitude religieuse du Livre ou de l'*autoritas* l'émergence de la religion naturelle, germe de la future crise de conscience européenne.

Le scepticisme constructif déclenche une triple contre-offensive. D'un côté la vieille garde l'accuse d'irréligion et athéisme couvert—ainsi le jésuite Garenne, opposé à Saint-Cyran de Port-Royal. D'un autre côté l'aristotélisme continue à insister sur "la justesse des perceptions des organes normaux": "nous avons les moyens de découvrir la vérité scientifique et Dieu nous a appris quelle était la vraie religion", le scepticisme "étant de la bêtise ou de la perversité" écrit Charet en 1643 (170).[7] Enfin, ce courant qui prônait un savoir composé de vérités probables concernant les simples apparences devait s'affirmer contre certains libertins qui voyaient dans les sciences nouvelles une autre forme de dogmatisme.[8] C'est dans ce contexte particulièrement fluctuant que Descartes part à la conquête du scepticisme, voulant faire naître de celui-ci la certitude philosophique—en une certaine symbiose avec *l'ordre nouveau* imposé en politique par Richelieu. Frappé en 1628 par "la force de l'assaut sceptique" Descartes va s'attaquer au problème de l'évidence trompeuse pour, dans une sorte d'apothéose baroque, aller "du *cogito* au critère de la vérité puis au lien qui rattache les idées de notre esprit à la réalité objective et enfin à Dieu" (Popkin 243; Franfkurt 57).

Dans cette quête il est tout d'abord confronté à l'argument du rêve antique. Contrairement aux aristotéliciens, il accepte d'envisager les hypothèses sceptiques les plus radicales et les plus destructrices, non seulement que les données soient trompeuses et illusoires, mais aussi que nos facultés puissent se tromper, substituant à une simple critique de nos connaissances une critique de nos moyens de connaître. C'est symptomatiquement après l´évocation de la folie que le rêve sert de modèle à une erreur ontologique généralisée, dont les six *Méditations* et la quatrième partie du *Discours* permettront le dépassement. Le doute, justifié par les erreurs des sens, les illusions des rêves et les hallucinations, admet une première généralisation fondée sur l'expérience du rêve. Outre l'argument du rêve sceptique, Descartes reprend la figure

canonique du prisonnier rêvant d'une liberté imaginaire, craignant ici de s'éveiller et "[conspirant] avec ses illusions pour en être plus longuement abusé" (I, 18), rêve dirigé à la lisière de la veille.

On sait l'importance qu'eut le rêve du 10 novembre 1619 dans la vocation (au sens wébérien) philosophique de Descartes. Ce songe est aux frontières de l'allégorie ésotérique du temps—il ferait allusion aux *Noces chimiques de Christian Rosencreutz* (Hallyn 102)[9]—et de la nouvelle poétique, laïcisée, du rêve. Dans le récit qu'en fait Baillet nous trouvons, transformé en *biographème*, la situation du narrateur des *Méditations*.[10] Il s'agit d'un rêve initiatique qui englobe son propre questionnement selon les axes de la tradition artémidorienne, à la limite de la rêverie et la méditation. Par ailleurs il constituerait un ancêtre fantomatique du célèbre *cogito* puisqu'il marque le chemin de la sagesse vers la vocation philosophique et scientifique, au-delà de la vanité du monde. Se manifeste ainsi "au sein même du sommeil la puissance de la volonté et de la raison conjuguées" et une étrange continuité, essentielle entre le songe et la veille (Cavaillé 77).[11]

Dans la *Première Méditation*, l'argument du rêve débouche sur une première impasse encore toute baroque. Comme pour les personnages du théâtre de la vie rêvée, il n'est pas possible de distinguer entre l'imagerie des rêves et les perceptions de l'état de veille. La même aporie reviendra dans les *Principes de la Philosophie*,[12] dans le *Discours*[13] et dans *La Recherche de la Vérité*.[14] Il faudra attendre la *Sixième Méditation* pour qu'il soit possible, après tout, de différentier avec certitude les expériences des rêves de celles du monde réel.

Descartes envisage pour un moment les rêves comme analogues à des tableaux, l'imagination jouant le rôle du peintre. Il rejoint ainsi la problématique de la *mimesis* et l'*heuresis* qui faisait rage depuis la crise maniériste et penche pour l'hypothèse novatrice selon laquelle l'imagination peut fabriquer des images sans modèles préalables, à partir de l'arrangement de choses simples et universelles (il est ici proche de l'esthétique du grotesque). De même les vérités mathématiques semblent indifférentes à leur existence concrète dans la nature. L'argument du rêve laisse donc pour l'instant intact l'idée selon laquelle il y a un monde matériel, bien qu'il soit impossible de le distinguer des objets rêvés, et des vérités mathématiques. Comme

les dramaturges de la surprise et l'émerveillement baroques, Descartes va alors plus loin, introduisant une hypothèse très étrange qui remet en question cette supposition préalable et qui a suscité beaucoup d'études, celle du *malin génie*. Extravagance philosophique proche des Songes allégoriques, libertins ou satiriques (que l'on songe à l'emploi que fait Kepler des Démons dans son *Somnium* de 1630), mais aussi des pièces mythologiques ou magiques du temps (notamment de l'*Illusion comique* cornélienne et de la dramaturgie caldéronienne), cette hypothèse effectue la généralisation complète du doute, en l´étendant du monde sensible au monde intelligible. Il y est pour la première fois présumé possible qu'il n'existe aucun objet sensible.[15]

Au-delà des échos sataniques évidents—réactivés par les affaires de possession contemporaines[16]—la fable d'un dieu trompeur nous renvoie, par un détour inattendu au démiurge imparfait des Gnostiques de l'*âge d'angoisse* qu'on avait cru laisser loin derrière nous. Contre ceux qui, à la suite de H. Gouhier nient toute signification métaphysique à cette fiction ahurissante du *malin génie* et la considèrent comme un artifice purement méthodologique, H. Popkin rapproche le texte du procès de Loudun (1634), qui suscita une vague de curiosité nouvelle—épistémologique—quant aux démons. A supposer que Grandier eut des pouvoirs démoniaques, pouvait-on présenter la moindre preuve fiable contre lui? La question de la fiabilité des preuves montrait que:

> (. . .) s'il se pouvait qu'un pouvoir démoniaque existât en ce monde, il y avait tout lieu de se tourner vers le scepticisme (. . .). Que nous en fussions conscients ou non, nous étions peut-être tous victimes de démons; de surcroît, nous étions peut-être incapables de nous en apercevoir parce que les puissances démoniaques pouvaient exercer une illusion systématique.
>
> (Popkin 237).

Nous sommes alors plongés dans un univers paranoïaque, en syntonie avec le trompe-l'œil et le théâtre à machines baroques.[17] Comme Don Quichotte et Ségismond, Descartes doute et rencontre la folie, le rêve et les illusions, et le malin génie ne manque pas d'évoquer les enchanteurs baroques. Le soupçon—proche de la symptomatologie schizoïde—reviendra par la suite dans

l'exemple des automates, le choix d'un modèle mécanique est lui-même significatif car il annonce l'obsession des sociétés disciplinaires pour la mécanisation du social.[18]

Néanmoins le cartésianisme lui-même se construit comme on sait contre ce doute ontologique premier, s'inscrivant dans la mouvance anti-baroque qui accompagne la période, du classicisme aristotélicien au jansénisme.[19] Au terme du labyrinthe ontologique nos sens seront réhabilités (et Dieu disculpé) puisqu'ils ne nous trompent pas. La volonté d'être trompé, exaspération de mon inquiétude d'être trompé, se heurte à une borne: "voyant que je ne pouvais feindre que je n'avais aucun corps, et qu'il n'y avait aucun monde, ni aucun lieu où je fusse, mais que je ne pouvais pas feindre, pour cela, que je n'étais point", ce qui s'oppose comme on sait à l'enseignement bouddhique ou taoïste (*Discours de la méthode,* AT, VI). A contrario, l'absurdité d'un dieu trompeur renvoie à l'idée d'un vrai Dieu qui est la souveraine source de vérité. L'idée de la "constance et l'immuabilité de la volonté de Dieu" est essentielle dans cette pensée de "l'institution" (Guenancia 12).[20] Descartes a besoin de l'idée de Dieu pour "rejeter tous les doutes de ces jours passés (. . .) particulièrement cette incertitude si générale touchant le sommeil que je ne pouvais distinguer de la veille" (*Méditation sixième*): le problème du songe est résolu par le recours aux idées claires et distinctes, dont Dieu est garant. Ainsi "l'âme se tourne-t-elle vers un Dieu transparent et sans masque, pour fuir ce monde d'illusions et de fausses apparences" (Popkin 239).

A la naissance de la pensée cartésienne il y aurait ainsi le baroque (*Mundus est fabula*), même si sa démarche enseigne à s'en arracher. La confusion entre la veille et le rêve n'est ici qu'un moment certes fondateur mais définitivement conjuré (on pourrait même dire, vue la coïncidence chronologique avec les derniers procès de sorcellerie, exorcisé) par la construction de l'édifice de la Méthode. De la négation et du doute qu'on peut appeler baroques, on passe au doute comme discipline de la raison et au système de la science tout en mettant le moi au centre du monde et la pensée en action au cœur de la réalité vivante. Par la suite restera seul le triomphe de la raison[21] et le songe sera destitué de toute dignité apophantique, devenant simple rêve considéré comme pur produit de l'imagination corporelle, dont la physiologie permet de décrire le

fonctionnement mécanique. En passant de l'herméneutique du doute baroque au modèle mécanique, Descartes opère un désenchantement définitif de notre *topos*. Le rêve, comme la folie est ainsi écarté comme Autre et envers de la raison, selon l'analyse désormais classique de M. Foucault et Derrida,[22] liquidant véritablement l'argument du rêve et permettant un mécanicisme nouveau, entièrement opérationnel qui servira de machine de guerre aux Lumières, avant que celles-ci, en proie au radicalisme matérialiste, ne finissent par l'évacuer.[23]

Création continue d'un *suprême ingénieur*, le monde n'est plus un songe labyrinthique mais une machine prête à être conquise. Le cartésianisme accompagne ainsi la révolution empirique et le nouveau paradigme scientifique qui permet le décollage de l'Occident bien que pour beaucoup il semble restaurer des attitudes médiévales. Héritier d'Augustin et proche, paradoxalement de la *certitude subjective* de ces autres augustiniens que sont les protestants (le *cogito* remplaçant la Foi), Descartes passe à la fois pour les sceptiques pour un dangereux dogmatique (P. D. Huet reprendra l'affirmation du *cogito* par une formule pyrrhonienne: "j'ai pensé, donc j'ai peut-être été") et pour sceptique malgré lui ou encore, soupçon bien baroque, comme un athée camouflé. Il faut d'ailleurs noter avec J.-P. Cavaillé que l'argument de l'indistinction du rêve et de la veille sera pris au sérieux par la plupart des contradicteurs de la philosophie cartésienne.[24] Le succès de l'ombre onirique qui enveloppe le *cogito* est par ailleurs explicitement importée du théâtre contemporain, notamment la réception française du théâtre de la vie rêvée européen qui culmine dans *Les Songes des hommes esveillez* de Brosse, où le motif comique du roi d'un jour rejoint la figure chevaleresque du château enchanté pour pousser au paroxysme le jeu baroque des illusions.[25]

C'est ce théâtre de la vie rêvée qui va trouver sa synthèse ultime dans l'œuvre de Calderón de la Barca, qui construit un véritable paradigme original où le *somnium vitae* devient l'instrument privilégié d'une *ré-divinisation* ou *réenchantement* du monde. Envers de l'aventure cartésienne, la scène caldéronienne, ontologique avant tout, va affirmer une phénoménologie de l'illusion et une analyse impitoyable du jugement qui aboutissent, comme l'apologétique pascalienne, à la formulation d'une nouvelle foi agonistique.

Dans *La vie comme songe*, Somme ultime du sous-genre européen qui, si elle s'intègre parfaitement dans la production massifiée de la *comedia* du temps, constitue la trajectoire complexe d'une pensée mise en drame, le paradigme métaphysique occidental de la vie comme rêve arrive à son aboutissement.[26] Au-delà du contexte baroque espagnol où on a parfois voulu l'encadrer, la pièce devient ainsi, synthétisant toutes les variations qui se sont produites autour du *topos* depuis son émergence en Occident, l'emblème de la mutation de paradigmes qui déchire l'Europe de son temps.

Comme Descartes, Caldéron réagit à la crise sceptique européenne, tâchant d'en faire naître une nouvelle certitude. Comme Descartes, il accepte l'hypothèse sceptique la plus radicale, celle des sens trompeurs plongés dans un univers labyrinthique de simulacres. Dès le titre notre *topos* est affirmé et revendiqué comme programme, s'inscrivant dans la titrologie caldéronienne qui a souvent recours au paradoxe, figure clé de l'œuvre. En tant que figure de style, celui-ci oppose deux notions apparemment contradictoires que l'on retrouvera conjuguées dans les antithèses et oxymores obsessionnels qui parcourent l'œuvre ("sépulcre vivant", "feu gelé", "je doute et je crois", etc.). Comme figure de pensée, le paradoxe nous invite à chercher une vérité inouïe, expression de la *docte ignorance* de l'esprit devant un monde qui lui échappe.

Au premier abord l'œuvre amplifie la mécanique des pièces mettant en scène les rois d'un jour, en en transformant entièrement le sens. On va retrouver là la figure du prisonnier rêveur qui avait tant tenté Descartes et la pédagogie du rêve va passer ici du comique au politique et tragique. Le thème de la liberté, moteur de la pensée cartésienne selon la relecture de P. Guenancia, va être dès lors essentiel dans l'œuvre[27]—du défoulement transgresseur des pulsions à l'ascèse de celles-ci par le *miles christianus*—et le cycle du rêve et des réveils, tel qu'on le trouvait dans le théâtre de Brosse, s'en trouve complexifié. Ainsi nous aurons un système de quatre réveils, dont deux—le premier et le dernier—au sens figuré et les deux centraux (II, 3 et II, 18) au sens strict, selon la tradition folklorique du rêveur éveillé. Le premier est un proto-réveil, entrée du personnage qui est comme un deuxième naissance dans la prison de la Tour: dramatisation de la gestation et naissance de l'homme qui reprend la topique chrétienne (héritée du pessimisme grec et du

stoïcisme) du malheur de l'existence.[28] Cette topique, que C. Morón rapproche dans le détail du *Theatrum mundi* du français P. Boaistuau, est constitutive de la pastorale de la peur analysée par J. Delumeau. Sa déréliction, à la fois épistémologique et ontologique, est un condensé du tragique de la condition humaine selon la vision terroriste post-tridentine.

Si Descartes invoquait de façon inaugurale le spectre de la folie, Calderón lui substitue le motif médiéval de l'homme sauvage, réactivé par la colonisation américaine, donnant une dimension anthropologique à l'écart gnoséologique. Sorte de Caliban perfectible, Ségismond s'humanisera progressivement par l'apprentissage du doute jusqu'à devenir exemple du prince chrétien idéal dans une trajectoire sous-tendue par l'allégorie mais aussi par les traditions folkloriques du héros aux milles visages, dramatisant le parcours du *cogito* cartésien auquel s'ajoutent des échos des *Exercices spirituels*.[29]

Inversement l'antagoniste du héros est ici un *malin génie* clairement politisé, non plus dieu trompeur mais tyran à son image (sorte de droit divin perverti). Dès son entrée sur scène, ce monstre prodigieux qu'est Ségismond (écho augustinien que l'on retrouvera dans l'homme divisé pascalien) est déjà le fruit d'une manipulation et le produit d'un songe.[30] C'est pour conjurer les astres que son Père, le roi Basile a décidé de l'enfermer dans la Tour. Version machiavélique du *malin génie*, Basile entreprend alors une manipulation politique du réel, expérience scientifique qui aura recours au vocabulaire de la révolution empirique en cours.[31] Par l'utilisation de narcotiques (motif déterminant de la tradition fictionnelle des rois d'un jour mais aussi des expériences du Dr. Laguna et de Gassendi sur les hallucinogènes et les prétendus envols des sorcières) il plongera son fils dans la dichotomie de deux mondes fabriqués, celui de la Tour et celui de la Cour (v. 809–10).

La pédagogie du songe s'inscrit dans cette visée expérimentale.[32] Le motif traditionnel de la vie rêvée reçoit ainsi un infléchissement d'importance: il s'agit d´un côté d'un révélateur de vérité (v. 1137–9), d'une clémence (v. 1126–1131) mais aussi de la leçon centrale de la pièce.[33] C'est donc Basile qui orchestre l'apprentissage cartésien du doute, retournement ironique du *malin génie* devenu pédagogue. C'est d'ailleurs lui qui formule le premier le *topos* qui donne titre à

la pièce, dans la tradition fidéiste des prédicateurs. Comme chez Descartes c'est l'impossibilité finale d'un dieu trompeur qui renvoie paradoxalement à la nécessité du vrai Dieu. Instrument à son insu de la Providence, le démiurge dégradé qu'est Basile devient un moment essentiel de la pédagogie sacrée. Il faudra en fait tout l'itinéraire spirituel de Ségismond souffrant pour que la *sententia* de Basile s'incarne dans le drame lui-même, réalité au-delà du symbole, transcendance au-delà de l'intrigue.

Segismond est ainsi confronté, comme le *cogito*, à une ascèse du doute, emmené, avec ses prédécesseurs dramaturgiques de la vie rêvée, dans un palais dont, paradoxalement, il est l'habitant légitime. Le doute ontologique qui caractérise, comme on a vu, le personnage baroque reçoit ici sa première formulation dans une longue série qui, comme un labyrinthe de miroirs, va se démultiplier dans l'œuvre (II, 3). Le texte bascule (syntaxe syncopée sous l'impact des exclamatives et des interrogatives, redondance lexicale qui renforce la surprise) comme la réalité du héros. L'insistance du *moi* (répété six fois en dix *redondillas*) s'oppose à un monde perçu comme simulacre.

La scène se répète, doublée de fantasme oedipien, dans la rencontre violente avec le Père, contestation du démiurge manipulateur ("porque quizá estás soñando, / aunque ves que estás despierto"). Ségismond relève le défi ontologique et affirme alors, dans un autre soliloque, un cogito inébranlable, fruit de l'hypertrophie du Moi propre au héros baroque mais aussi très proche de son contemporain Descartes.[34] C'est la continuité du moi entre la veille et le rêve qui permet d'affirmer son identité envers et contre tout ("*sé quien soy*"), auto-compréhension essentielle du Moi en "compuesto de hombre y fiera", à la croisée de l'homme déchu augustinien et de la misère pascalienne.[35]

Si tout est rêve, tout est permis. C'est ce que semble dire ce "deuxième Ségismond", réveillé à lui-même et perdu au milieu de ce qui pourraient être des purs automates cartésiens. C'est ainsi que, empêché de violer Rosaura devant son père Clotaldo il opte de tuer celui-ci: "*veré, dándote muerte,/ si es sueño o si es verdad*" (v. 1682–3). Après cette scène hallucinante qui témoigne de la "part maudite" qui mine le conformisme d'ensemble de la structure caldéronienne et qui enchantera la modernité, Ségismond se retrouve à nouveau

enfermé dans la Tour, dans un jeu de chiasme scénographique où les lieux se répondent comme dans des miroirs inversés—à l'image des fresques en trompe-l'œil baroques.

Le deuxième réveil combine la thématique platonicienne puis gnostique de la prison de l'âme avec celui du doute ontologique, poussé à son comble par le jeu brutal des *décimas* brisées (parallélismes, doubles antithèses, chiasmes, etc.). Ce réveil apparaît ainsi comme le prolongement du rêve, permettant une mise à distance non seulement du rêvé mais du perçu.[36] L'opposition entre le "vu" et le "rêvé" marque cette extension du doute, formulée par un raisonnement articulé. Toujours pédagogue, Clotalde tente de lui faire croire qu'il a rêvé la deuxième Jornada. Il formule alors la deuxième variation essentielle de notre *topos*, affirmant une morale provisoire tant que l'instabilité ontologique reste irrésolue: *"que aún en sueños/ no se pierde el hacer bien*" (v. 2147).

Si pour Descartes la sortie de l'aporie onirique venait de la persistance des vérités mathématiques, c'est l'impératif moral (préfiguration certaine du kantisme) qui va délivrer Ségismond de son errance ontologique. Dans le célèbre monologue qui marque sa "conversion" (II, XIX) il reprend en l'amplifiant cette nouvelle éthique tout en radicalisant l'identification de la vie et du songe. C'est le moment clé du *desengaño*, illumination qui est dévoilement (*a-letheia*) mais surtout dé-tromperie, inversion de l'inversé.[37] La transformation du héros passe par la l'affirmation, suite à son expérience (*la experiencia me enseña*—à la fois formation et expérimentation) que vivre n'est que rêver.[38] Si la conclusion est différente dans les deux cas, il reste que la vie rêvée aura été le moment essentiel de la progression cartésienne et de son envers caldéronien.

Après ce tournant décisif de l'oeuvre qui couronne les deux réveils centraux la pièce va mettre cette illumination à l'épreuve des actes du héros. Le troisième révei figuré est donc la deuxième sortie de la Tour, cette fois-ci à la tête de cet autre monstre qu'est le peuple en furie. Confronté à ceux qui veulent rétablir le prince légitime, Ségismond met en doute leur réalité, non plus en tant qu'homme trompé baroque mais en tant que suprême éveillé.[39] Les deux prises de pouvoir sont ainsi inversées, de l'orgueil au constat du *sic transit gloria mundi* qui caractérise le prince chrétien. Là s'opère le

troisième tournant de Ségismond. Après son *hubris* instinctive et sa conversion c'est maintenant le retour au monde par un ascétisme intramondain, écho de l'*ethos* jésuite face au renoncement bouddhiste, rêve paradoxal du veilleur chrétien.[40]

La thèse sceptique et la thèse religieuse sont ainsi combinées, se superposant dans la méthode mais s'excluant dans leur conclusion. Pour M. F. Sciacca, dans le saut vers la foi la volonté affirme et croit, envers et contre tout: comme la vie est un songe "la conscience de que la vie dans le monde soit rêve ne peut elle-même être un rêve", donc "tout n'est pas un rêve" et il y a une vérité "qui permet de distinguer l'illusion de la réalité" (Durán 543). Symptomatiquement la transition du doute à la foi n'est pas l'objet explicite de cette argumentation dans la pièce mais d'un tournant qui part d'une lumière naturelle et de la pédagogie chrétienne de Clotaldo dans la Tour.[41] Comme dans le schéma fidéiste nous restons dans une logique de la Révélation.[42] De plus, alors que le Pyrrhonien était incapable d'action, Ségismond prend, après parcourir le "*via crucis* de la conscience sceptique vers une morale provisoire" (Regalado 179), le parti d'intervenir dans le monde non pas en suspendant son jugement mais en sachant pertinement qu'il n'est pas réel (retour encore plus ferme que celui de Prospéro, qui renonce à régner).

Face au *cogito* maître et possesseur de la Nature, le Prince souverain se vainc lui-même afin de pouvoir pardonner le Père coupable. Mais vainqueur du père, il l'est aussi du monde (c'est le sens étymologique de "Sigis-Mundo"), car de soi-même et de son animalité. La raison d'Etat triomphe alors paradoxalement grâce à la pédagogie du rêve déclenchée par l'expérimentation désastreuse de Basile, dans un dernier renversement du *topos*.[43] L'idée dramatique du rêve comme maître qui opère la transformation du rêveur, lui permettant de dépasser le conflit oedipien, résoudre ses contradictions et devenir un roi, contraste avec l'inexistence réelle (sur le plan intradiégétique de l'univers représenté dans la fiction) de rêve. On peut même affirmer que dans la pièce (contrairement à quantité d'œuvres de la tradition orientale) la vie n'est pas un songe, mais une lutte d´interprétations et de manipulations du réel. Le songe est un instrument politique, une politique du songe qui pourrait refléter les nouvelles technologies du pouvoir, dans une perspective foucauldienne.

Soumis à l'illusion, Ségismond apprendra par le doute sceptique la nature paradoxale de la perception mais aussi la véritable leçon de l'illusion, à même alors de réussir dans le nouvel art (éminemment théâtral) la politique phénoménale où son père/créateur, roi des ombres, a échoué. Le rêver *sui generis* de Ségismond est un rêver éveillé qui ne correspond pas au rêve total de la tradition orientale ni à l'éveil sans appel du *cogito* cartésien mais à la superposition de deux plans ontologiquement hiérarchisés. Une certaine raison pratique s'affirme, établissant ses limites face à une réalité transcendante. Si le songe de la vie est le songe du péché qui prend l'illusion pour la vérité, association de l'erreur et du péché qu'on retrouve conjuguée de Descartes à Pascal, le rejet de la réalité permet un retournement salvateur. *La vie est un songe* illustrerait ainsi parfaitement la démarche caldéronienne:

> D'abord la fascination du monde et le *desengaño*, puis la puissance anarchique du désir et le choix volontaire de la soumission à une Providence, enfin la facticité du monde et la vérité du théâtre de l'illusion. (Souiller 377)

Proclamant le grand mystère de la Foi et l'abandon à la Providence, le triomphe de l'art s'oppose au triomphe des illusions (Farinelli 162).

Nous voyons donc au terme de ce parcours des errances de Ségismond et du *cogito* que l'opposition entre les deux pensées et les deux œuvres de Descartes et Calderón—souvent teintée d'opposition entre les deux cultures qui en sont largement marquées, la France cartésienne et l'Espagne du *desengaño*,—recoupe une réponse commune à une crise d'ensemble à l'échelle européenne, trouvant deux solutions tout aussi originales qui ouvrent deux aspects, peut-être complémentaires, de la modernité naissante.

Ouvrages Cites

Bénatouïl, Thomas. *Le scepticisme*. Paris: GF, 1997.

Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 2000.

Cavaillé, Jean-Pierre. "L'itinéraire onirique de Descartes". *Les Olympiques de Descartes*. F. Hallyn, éditeur. Romanica Gandesia XXV. Genève: Droz, 1995.

Chedozeau, Bernard. *Le Baroque*. Paris: Nathan, 1989.

Domínguez Leiva, Antonio. "Segismundo *cyberpunk*: temas calderonianos en el cine neobarroco". *Actas del IV centenario del nacimiento de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: UNED, 2004.
Durán, Manuel. *Calderón y la crítica*. Madrid: Gredos, 1976.
Farinelli, Arturo. *La vita é un sogno*. Torino: Bocca Editori, 1916.
Franfkurt, Harry G. *Démons, rêveurs et fous*. Paris: PUF, 1989.
Guenancia, Pierre. *Lire Descartes*. Paris: Gallimard, 2000.
Hallyn, Fernand. "Une feintise". *Les Olympiques de Descartes*. F. Hallyn, éditeur. Romanica Gandesia XXV. Genève: Droz, 1995.
Hesse, Everett W. "La dialéctica y el causuismo en Calderón". *Calderón y la crítica*. M. Durán. Madrid: Gredos, 1976.
Jardine, Lisa. *Ingenious Pursuits*. Londres: Anchor, 2000.
Maravall, José A. *La cultura del barroco*. Madrid: Ariel, 1975.
Popkin, Richard H. *L'histoire du scepticisme d'Erasme à Spinoza*.
Paris: PUF, 1995.
Regalado, Antonio. *Calderón: los orígenes de la modernidad en el siglo de Oro*. Barcelona: Destino, 1995.
Sarduy, Severo. *Barroco*. Paris: Folio, 1991.
Souiller, Didier. *Calderón et le grand théâtre du monde*. Paris: PUF, 1992.
———. *La Littérature baroque en Europe*. Paris: PUF, 1988

Notes

1. A la fin de siècle l'italien Farinelli lui-même, qui cite ces précédents, est un peu tenté d'y voir la "négation de l'individu et le retour involontaire à l'ascèse bouddhiste" (Farinelli 28).

2. "Indagar, conocer, experimentar, hacer de la vida objeto final de toda escrutación" furent le propre de l'humanisme (Maravall 346) mais "la aportación de la ciencia, con aparatos de reciente invención, había contribuido al vacilante sentimiento de seguridad ante las cosas que se ven (. . .). La desconfianza en lo que se ve empíricamente puede ser derivada de una lección ascética pero también de un riguroso conocimiento científico" (356). Les limites de la "révolution scientifique" sont polémiques mais un certain consensus les situe entre le De revolutionibus orbium coelestium de Copernic (1543) et les Philosophia Naturalis Principia Mathematica d'I. Newton (1687). Pour une mise au point culturaliste du problème, voir Jardine.

3. "Los medios técnicos y los conocimientos científicos los emplea el hombre barroco convirtiéndolos en recursos con que enfrentarse al mundo, de manera que se pueden producir efectos sobre éste con los que se logre acentuar su condición de ilusorio (. . .) si bien para guiar a los

hombres desde dentro de él, bien para hacer que su presencia amoneste sobre la constante amenaza de aquél. Las difundidas prácticas—muy especialmente en el arte- del *engaño a los ojos* (título de una comedia de J. B. De Villegas 1622) (. . .) pretenden movernos a aceptar que el mundo que tomamos como real es no menos aparente" (401).

4. Inversement la nouvelle théorie de l'imagination, en syntonie avec les exercices spirituels loyoliens, postule une sorte de théâtre imaginaire qui existe virtuellement en chacun, analogue à un rêve éveillé, métamorphosant le monde.

5. "Después del desengaño, escribía Martínez de Cuéllar, el hombre, puesto ante las cosas, "míralas como han de ser, no como son", antes "mirába solo el mundo engañado y así conocías las cosas como son, non como han de ser" (Maravall 395).

6. Dans *La vérité des sciences contre les sceptiques* (1625) il met en scène un trialogue entre un alchimiste (emblème de l'ésotérisme humaniste), un pyrrhonien et un "philosophe chrétien" qui affirme la thèse de la "raison suffisante": nous n'avons pas les moyens de connaître la véritable essence des choses mais Dieu nous a donné de quoi résoudre les problèmes de la vie et agir dans le monde.

7. Ainsi l'argument du rêve est évacué dans *Les deux veritez* de Silhon (1626), les individus rationnels étant capables de distinguer entre état de veille et état de sommeil. Telle est aussi l'attitude du satirique C. Sorel dans *La science universelle* (1634), reprenant la réfutation antique de l'argument du rêve: lorsqu'elle est éveillée, la personne normalement constituée peut faire la différence entre le rêve et la réalité. L'individu rêvant qu'il fait un gros repas et se réveillant pour sentir les tiraillements de la faim conclue qu'il a rêvé (III, 270). Cette "connaissance certaine" serait tout ce dont nous avions besoin et ne requerrait que l'utilisation correcte de nos facultés naturelles (190).

8. C'est à cette voie radicale que Horkheimer étendra sa critique de "l'aveuglement politique et historique du scepticisme bourgeois", considérant que l'*épochê* devient "pur conformisme" et retrait dans l'intériorité privée qui caractérise la "jouissance des biens intellectuels et matériels de la culture" (Bénatouïl 136).

9. Le chercheur y relève les similitudes entre les deux aventures initiatiques mais s´éloigne des interprétations rosicruciennes de la pensée cartésienne si à la mode (comme pour Da Vinci ou Newton) dans les cercles occultistes.

10. "Ce qu'il y a de singulier à remarquer, c'est que, doutant si ce qu'il venait de voir était songe ou vision, non seulement il décida en dormant que c'était un songe, mais il en fit encore l'interprétation avant que le sommeil le

quittât (...). Là-dessus, doutant s'il rêvait ou s'il méditait, il se réveilla sans émotion et continua, les yeux ouverts, l'inteprétation de son songe sur la même idée (...) Ce dernier songe marquait l'avenir selon lui, et il n'était que pour ce qui devait lui arriver dans le reste de la vie" (Hallyn 35–6).

11. "D'abord un doute de la pensée sur elle-même devant l'indistinction du sommeil et de la veille (en interprétant mes songes est-ce que je rêve, ou est-ce que je médite?), et la constatation de l'identité de la pensée avec elle-même (...), indifférente au passage du sommeil à la veille" (78).

12. "Il ne reste plus de marque par où on puisse savoir si les pensées qui viennent en songe sont plutôt fausses que les autres" (AT VIII, 6).

13. "(. . .) considérant que toutes les mêmes pensées que nous avons étant éveillés, nous peuvent aussi venir, quand nous dormons, sans qu'il y en ait aucune, pour lors, qui soit vraie" (AT VI, 32).

14. "Comment pouvez-vous être certain que votre vie n'est pas un songe continuel, et que tout ce que vous pensez apprendre par vos sens n'est pas faux, aussi bien maintenant comme lorsque vous dormez" (AT X, 511, l. 22–25).

15. "La non-existence du monde matériel implique la non-existence des choses simples (. . .) dont l'existence pouvait résister à l'argument du rêve. La portée de l'argument du rêve est essentiellement épistémologique: ce qui est en cause, c'est notre capacité à distinguer deux types d'existents (. . .) La portée de l'hypothèse d'une divinité toute-puissante est en revanche essentiellement métaphysique: elle intéresse l'existence même de la matière" (Hallyn 102).

16. Il est intéressant de noter l'apparition du mauvais génie dans le rêve des *Olympiques* AT (X: 182), identifié à une emprise du Malin (*malus spiritus*) le poussant malgré lui à entrer dans une église et opposé à "l'Esprit de Dieu" qui est aussi "L'Esprit de vérité" qui le protège. Cette dramaturgie cosmogonique témoigne de l'importance de l'intériorisation de la "pastorale de la peur" déjà étudiée et annonce les grands traits de l'élaboration intellectuelle du passage des *Méditations* où Dieu deviendra le garant de la vérité des impressions de notre éveil.

17. Déjà en 1973 J. F. Maillard avait rappelé les traits baroques du doute cartésien et du malin génie. Par ailleurs le théâtre exemplifie ou matérialise dans le *Traité des passions* "la situation qui est celle de l'entendement vis-à-vis de ses objets": en effet, "comme dans un rêve ou un souvenir, les choses perçues sont pour le sujet l'occasion d'apercevoir en lui une pensée qui est sans figure" (Guenancia 526). Descartes se place ici aux antipodes de la critique ontologique du divertissement pascalien.

18. "Si par hasard, je . . . regardais d'une fenêtre des hommes qui passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des

hommes, tout de même que je dis que je vois de la cire; et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts?" (*Méditations* II, t. IX-1, 25). Cette hypothèse, comme celle du malin génie, seront d'ailleurs reprise dans le contexte de la post-modernité par quantité de fictions de ce qu'on pourrait appeller la *constellation dickienne*, du nom de l'auteur de science-fiction P. K. Dick qui popularisera tous ces motifs de la vie illusoire. L'exemple le plus familier est bien sûr la trilogie *Matrix* (Domínguez Leiva).

19. La question d'une philosophie baroque, soulevée il y a bien longtemps par P. Mesnard reste polémique. Pour B. Chedozeau, le baroque serait "incompatible avec l'analyse démonstrative" (149), opposant l'adhésion fusionnelle orale à la "démonstration linéaire, analytique, abstraite, impersonnelle et distanciatrice [qui] va s'imposer et créer un univers du laïc sur lequel le clerc aura de moins en moins son mot à dire" (180).

20. "D´où vient que les pensées qui nous viennent en songe sont plutôt fausses que les autres, vue que souvent elles ne sont pas moins vives et expresses? Et que les meilleurs esprits y étudient, tant qu'il leur plaira, je ne crois pas qu'ils puissent donner aucune raison suffisante pour ôter ce doute, s'ils ne présupposent l'existence de Dieu". (*Discours*, IV AT VI: 32).

21. "Soit que nous veillions, soit que nous dormions, nous ne nous devons jamais laisser persuader qu'à l'évidence de notre raison" (*Discours de la méthode*, AT VI: 39).

22. Il est intéressant de noter que, avant d'affronter l'argument du rêve Descartes écarte la possibilité de sa propre folie en remarquant tautologiquement qu'il ne serait pas raisonnable de l'envisager ("je ne serais pas moins extravagant si je me réglais sur leurs exemples"). Le rêve apparaît alors comme "un équivalent non pathologique de la folie" car "comme le fou, le dormeur produit ses propres données imaginaires" (Frankfurt 58).

23. "C'est fort d'un tel désenchantement et d'une telle certitude, qui réduit les images des songes à la mécanique du corps, qu'il peut s'abandonner au plaisir des rêves et de la rêverie, de la même façon qu'il cultive ses passions, à travers une subtile stratégie de la volonté" (89).

24. Op cit, 83. Cf Hobbes, *Troisièmes Objections*, (Alquié II, 599), *Human nature* (III, 8), *Léviathan*, II. Gassendi, *Disquisitio Metaphysica*, doute I art. 5 et 6. Bourdin, *Septièmes Objections*, I. Pascal, *Pensées*, ed. Sellier fr. 164, Brunschvicg fr. 434.

25. Le gouverneur Clarimond rencontre un paysan ivre et le fait porter à son château afin de redonner à Lisidor, inconsolé depuis le naufrage

d'Isabelle, le goût de vivre. Sous l'effet d'une mystification Lucidan croit que son amante Clorise est un songe, image, ombre, fantosme, idole, illusion, doute que la malicieuse gouvernante renforce: "Lucidan, en veillant, vous avait fait un songe" (IV, 6). On tente une expérience semblable avec le paysan ivre, qu'on a vêtu en seigneur durant son sommeil et transporté dans une chambre où on le fait croire qu'il est en enfer (II, 5). Les laquais "en habits de diables" l'emportent et le jettent dans la cour avec un "pétard attaché au derrière" qui éclate et lui fait croire qu'il est mort et damné; puis ne sentant rien et se retrouvant à l'endroit où il était tombé ivre-mort au début de la pièce il croit avoir rêvé: "En un mot, je n'ay fait qu'un effroyable songe,/ Que je ne veux tenir que pour un pur mensonge" (III, 7).

26. Sous le poids de l'historicisme érudit du XIXe la critique a jusqu'à nos jours été fascinée par le mirage des origines (celui-là même que nous avons ici suivi dans une perspective d'histoire culturelle), voyant dans la pièce un effet de collage. Cet effet, qui dérive d'une pratique du palimpseste qui était alors normative, risque de réduire l'oeuvre à des bribes de tradition et ne réussit pas toujours à rendre compte du sens de réussite esthétique et eidétique que l'on a à la lecture. Par ailleurs il me semble que l´idée d'un sous-genre du théâtre de la vie rêvée, ignorée de la critique, permet, outre des jeux de sources et de thèmes empruntés, d'englober une série de productions où situer la Somme caldéronienne.

27. "L'idée de liberté serait le fil conducteur de la pensée cartésienne, la liberté de feindre, de douter étant un dérivé de la liberté de l'imagination qui désigne le régime le plus actif, le plus productif de l'esprit" (Guenancia 13).

28. C. Morón, introduction à *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 2000 qui sera notre édition de référence (20).

29. Regalado rappelle aussi que la couvertude de peaux de bêtes renvoyait dans les Autos à la "bestia del Ateísmo", "cobrando explícito sentido metafísico de hombre selvático (Adán expulsado) frente al hombre cristiano, imagen de Dios" (117).

30. Le thème oedipien de la prédestination est en effet, comme on saura plus tard, introduit par le songe visionnaire (*visio* macrobienne) de sa mère, dont il causera la mort à la naissance.

31. S. Sarduy insiste particulièrement sur le lien entre Segismundo et la révolution copernicienne: "Le héros caldéronien revit en lui-même le décentrement du monde baroque; et le décor allégorique qui l'entoure, fait de trompe-l'œil, d'illusion, de rêve, de discours chiffrés, n'est qu'une scénographie de son drame, la scène étant assimilée à l'Univers" (20).

32. L'interprétation "pédagogique" de E. M. Wilson (1946), P. N. Dunn (1953), A. A. Parker (1966) et R. Pring-Mill (1970) considère que l'échec de Basile provient du mépris (*hubris*) envers la liberté de son fils. Mais Basile

est-il ce disciple de Machiavel que C.-V. Aubrun a décelé, ne connaissant que l'arbitraire du pouvoir? Incarne-t-il la "raison mathématique qui transforme tout en nombre et mesure, tuant ce qui est vital" (V. Prat, op cit 81), ou encore l'effet de tout idéalisme qui enferme et réduit en esclavage l'Homme réel? Tente-t-il de réduire la société à la science, confondant l'ordre naturel et social et rapprochant l'Etat à une oeuvre d'art théâtrale? Segismond est-il "assassiné psychiquement (. . .) basilisé, après lavage de cerveau" comme l'évoque M. Vitse (1978, 80)?

33. "Podrá entender que soñó/ y hará bien cuando lo entienda,/ porque en el mundo, Clotaldo,/ todos los que viven sueñan" (1146–9).

34. Comme son envers, "El Hombre" dans l'auto tiré du drame, Ségismond "posee un conocimiento que lleva dentro de sí y que coincide con la conciencia de existir, con la *lumen naturale*" (Regalado 259), illumination proche du *cogito* augustinien reformulé par Descartes.

35. "No sueño, pues toco y creo/ lo que he sido y lo que soy" (v. 1534–5).

36. "Todavía estoy durmiendo (. . .) porque si ha sido soñado/ lo que vi palpable y cierto,/ lo que veo será incierto" (v. 2100–4).

37. "Conversion au sens étymologique, le *desengaño* retourne la vision d'un monde qui était jusqu'alors sens dessus dessous, puisque les images du songe de la vie passaient pour la vraie vie" (Souiller 255).

38. "El vivir sólo es soñar (. . .) que el hombre que vive, sueña/ lo que es, hasta despertar" (v. 2155–6)

39. "Otra vez (. . .) queréis que sueñe grandezas,/ que ha de deshacer el tiempo (. . .) Otra vez queréis que toque/ el desengaño (. . .) y pues sé/ que toda esta vida es sueño,/ idos, sombras, que fingís/ hoy a mis sentidos muertos/ cuerpo y voz (. . .) para mí no hay fingimientos, / que, desengañado ya, sé bien que la vida es sueño" (v. 2308–2343).

40. "Soñemos, alma, soñemos/ otra vez; pero ha de ser/ con atención y consejo/ de que hemos de despertar" (v. 2360–2).

41. "Si es sueño, si es vanagloria,/ ¿quién, por vanagloria humana,/ pierde una divina gloria" (v. 2969–71).

42. "El razonar de Sigismundo, como el de Calderón, como el de todo el Barroco, tiene una forma arquitectónica-musical. El discurrir en el Barroco español no es intelectual, sino sentimental. La verdad está fuera de nosotros y a nuestra vista (. . .) No hemos de buscarla, hemos de apoderarnos de ella" (Hesse 676).

43. "Fue mi maestro un sueño (. . .) y estoy temiendo en mis ansias/ que he de despertar y hallarme/ otra vez en mi cerrada/ prisión? Y cuando no sea,/ el soñarlo sólo basta:/ pues así llegué a saber/ que toda la dicha humana/ en fin pasa como sueño" (v. 3306–15).