

Destin et liberté dans *La Hija del aire* de Calderón

Mònica GÜELL
Université Paris-Sorbonne
CRIMIC

La Hija del aire, chef d'œuvre de Calderón, est une *comedia* en deux parties (*Primera Parte* et *Segunda Parte*) écrite pour des représentations à la cour mais sans les effets spéciaux qui les caractérisent et qui, comme *La Vie est un songe*, pouvait être jouée dans les théâtres publics, les fameux *corrales*. Elle a probablement été écrite peu de temps avant sa représentation à la cour en 1653¹. Le dramaturge s'inspire du substrat légendaire de Sémiramis pour créer une nouvelle pièce explorant un des thèmes majeurs de son époque, qui suscita une célèbre controverse religieuse, le destin et la liberté de l'homme. Destin et liberté, intrinsèquement unis, sont à l'origine même de la tragédie grecque et du tragique, comme nous le rappellerons plus loin.

Comme Œdipe, Ulysse ou Prométhée, le personnage légendaire de Sémiramis n'a cessé de fasciner les dramaturges à travers les âges. Pour nous en tenir aux XVI^e et XVII^e siècles en Europe, on mentionnera, à la fin du XVI^e, *La Semiramis* de l'Italien Muzio Manfredi, publiée en 1593. Au XVII^e, paraît en 1609 *La Gran Semíramis*, de l'Espagnol Cristobal Virués et Lope de Vega écrivit en 1603 une pièce, aujourd'hui perdue mais dont il est fait mention dans *El Peregrino en su patria*, intitulée *Semíramis*². En France, on trouve une *Sémiramis* de Gabriel Gilbert (représentée en 1646 et en 1647) et *La Véritable Sémiramis* de Desfontaines en 1647. Ces différentes pièces témoignent de l'importance de cette figure légendaire dans l'imaginaire européen des XVI^e et XVII^e siècles, diversement appréhendée selon les différentes sensibilités religieuses, philosophiques, poétiques et dramatiques de leurs auteurs.

Dans *La Hija del aire*, le *fatum – el hado* – fonde l'action tragique. Un *fatum* adverse, qui emprisonne l'héroïne dans un destin tragique dont elle tente en vain de se soustraire. Aussi, nous verrons comment la dialectique du destin et de la liberté s'inscrit dès la scène d'exposition. Mais avant, il convient de rappeler brièvement la légende de Sémiramis. Après cette contextualisation légendaire, nous centrerons notre étude sur l'ouverture de la pièce et sur sa clôture, afin d'analyser la mise en place du tragique. Notre analyse se fondera sur les mécanismes de l'écriture tragique et n'offrira pas une lecture religieuse de la pièce, qui ne nous paraît pas pertinente dans cette œuvre³.

¹ Pour plus de détails sur la date de composition : Pedro Calderón de la Barca, *La Hija del aire*, éd. Gwynne Edwards, London, Tamesis Books, 1970, p. xx-xxiii ; éd. Francisco Ruiz Ramón Madrid, Cátedra, 1998, p. 48-50. Nous citons d'après cette édition. N'ayons pas trouvé de traduction de la pièce, la traduction est de notre fait. Le lecteur voudra bien pardonner erreurs et maladroites qui ne sont imputables qu'à nous.

² Gwynne Edwards retrace de façon détaillée les différents avatars littéraires avant Calderón dans son introduction, p. xxiii-xxxv.

³ On relira le jugement de José Bergamín dans *Mangas y capirotes* (cité par Edwards : « Esta portentosa figuración melodramática de Calderón, acaso la obra culminante de todo el teatro católico del siglo XVII », p. xix). Pour plus de détails sur la controverse religieuse autour des questions de libre-arbitre, grâce divine, prédestination et justification qui opposa les partisans du dominicain Domingo Báñez et du

Sémiramis : une destinée singulière

Sémiramis est une figure légendaire de l'histoire mésopotamienne. Elle serait née en domaine cananéen de l'union d'un mortel et de la déesse syrienne Atargatis, Derketô chez les Grecs. Abandonnée à sa naissance, l'enfant fut nourrie par deux colombes jusqu'à ce que le berger Simas l'eût recueillie. Oannès, qui gouvernait alors la Syrie pour Ninus, roi de l'empire ninivite, l'épousa et l'emmena avec lui dans une expédition contre la Bactriane au cours de laquelle elle manifesta une bravoure et un sens stratégique qui la firent remarquer par Ninus lui-même. Il l'enleva à son mari et l'associa au trône. Il mourut bientôt, et Sémiramis resta seule maîtresse de son immense empire qu'elle ne cessa d'agrandir et d'organiser. Elle fonda Babylone et y fit exécuter de grandioses travaux de fortifications et d'urbanisme, dont les fameux jardins suspendus. Elle fonda aussi d'autres cités, telles qu'Ecbatane en Médie, Sémiramocarta, Tarse en Cilicie. Elle domina l'Égypte et l'Éthiopie, mais elle fut arrêtée et vaincue sur l'Indus par les éléphants du roi Stratobotès. Son fils Ninyas conspira contre elle ; ce qu'ayant appris, elle abdiqua au terme de quarante-deux ans et fut, à sa mort, métamorphosée en colombe.

Sémiramis est la projection légendaire et mythique d'une reine historique, Sammouramat, épouse du roi d'Assyrie Shamshi-Adad (823-810 av. J.-C.) qui exerça la régence de 810 à 805 pendant la minorité de son fils. La légende a été transmise par les auteurs grecs Diodore de Sicile et Ctésias de Cnide⁴. Il est probable que l'histoire de Sémiramis relatée par Diodore ait été connue en Espagne vers la moitié du XVI^e siècle.

L'ouverture de la pièce : la libération de Sémiramis

À l'ouverture de la pièce, il y a un *romance* (v. 1-200), forme métrique souple qui structure l'ouverture et crée l'espace dramatique dominé par le personnage de Sémiramis. L'espace scénique est ouvert : ce sont les monts d'Ascalon. À l'origine de la pièce, il y a avant tout des sons et de la musique. Le spectateur entend une musique militaire, celle des tambours (caisses, *cajas*) qui annonce le passage triomphant du roi Ninus dans la Province. Lisías, le gouverneur de la ville, demande aux habitants d'Ascalón de chanter : « Chantez ici, tandis qu'arrive / le Roi dans ces monts aujourd'hui, / et aux salves de Mars / succèdent celles d'Amour (*Cantad aquí, mientras llega / el Rey a estos montes hoy, / y a aquellas salvas de Marte / sucedan las de Amor* » (v. 5-8).

Au son des tambours succèdent des coups qui proviennent du fond de la terre, d'une grotte. Puis viennent les premiers mots de l'héroïne Sémiramis, s'adressant à Tirésias pour qu'il ouvre la porte de la grotte et la libère. C'est une voix désespérée qui parle : « Tirésias, ouvre cette porte, / ou aux mains de ma fureur, / le tourment de mon désespoir / me donnera la mort (*Tiresias, abre esta puerta, / o a manos de mi furor, / muerte me dará el verdugo / de mi desesperación*) » (v. 13-16). *Fureur, désespoir, mort*. Le lexique tragique se met en place. Élément scénique important, hautement symbolique, la porte permet le passage de l'intérieur de la grotte vers l'extérieur. Ouvrir

jésuite Luis de Molina, voir Antonio Regalado, *Calderón. Los Orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, vol. I, p. 907-909. Nous suivons en tout point le jugement de cet auteur sur la question religieuse dans la pièce : « En *La Hija del aire*, el proceso de mitificación actúa fuera del ámbito cristiano de la fe, ubicación que le dejó vía libre al dramaturgo para urdir una sombría fábula del destino », p. 911.

⁴ Nous suivons la présentation de la légende telle figure dans *l'Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1990, Thesaurus Index, « Sémiramis », p. 3185.

la porte, c'est libérer la prisonnière et la faire naître, avec le mythe de la caverne de Platon en toile de fond. C'est un seuil qu'il lui faut franchir et qui, au seuil de l'œuvre, se dote aussi d'une signification métalittéraire : le passage hors de la grotte utérine dit la naissance du personnage dans la fiction⁵. Rester dans la grotte, c'est mourir.

Tirésias est un devin, un vieux prêtre vêtu de longues peaux (« *como sacerdote antiguo* »). C'est un personnage issu de l'Antiquité ; il joue un rôle important dans *Œdipe roi* ainsi que dans *Antigone* de Sophocle et, comme dans ces tragédies, son art divinatoire va de pair avec sa cécité. Il est frappé par les deux musiques contraires, celle de Mars, porteuse de l'horreur et celles des voix et des instruments qui apportent la douceur de l'amour. Mais il est aussi frappé par les coups à la porte et ceux-là sont terribles, car ils le touchent au cœur : « ces coups que l'on frappe à cette porte / et dans mon cœur / en même temps, / m'interpellent. / Je suis confus et tremblant (*estos golpes que a esta puerta / se dan y en mi corazón / a un tiempo, me han detenido. / Confuso y medroso estoy* » (v. 25-28). De qui ou de quoi peut-il avoir peur ?

La prisonnière frappe toujours, depuis sa grotte. C'est encore un discours tragique, de violence et de mort, qui se fait entendre par sa bouche. Le dramaturge a créé un espace scénique et symbolique de l'horreur, l'espace dramatique de la violence est dominé par le personnage féminin. On remarquera l'usage esthétique et théâtral de l'assonance oxytone en /o/ qui mime la tension. La théâtralité scénique se double ainsi d'une théâtralité métrique. Le lexique dénote l'extrême violence intérieure dont l'héroïne est en proie, une violence mortifère qui la mènerait au suicide : « Tirésias, si aujourd'hui tu ne suspends pas / les lois de cette prison / où je vis enterrée, / je me donnerai la mort aujourd'hui (*Tiresias, si hoy no dispensas / las leyes de esta prisión / donde sepultada vivo, / la muerte me daré hoy*) » (v. 35-38). Par deux fois, Sémiramis a évoqué une mort imminente par suicide. Vivre, c'est être libre, au sens littéral puisque prison il y a. Bien que son destin ne soit pas celui d'Antigone, et surtout qu'il n'ait pas le même sens que celui de l'héroïne grecque, la grotte où elle est enfermée vivante est qualifiée de sépulcre, image qui s'inscrit dans deux lignes centripètes : la ligne d'Antigone, où l'héroïne est enterrée vivante – celle-ci, on s'en souvient, subit ce châtement pour avoir transgressé la loi de Créon qui interdisait de donner une sépulture à son frère Polynice – ; la ligne des stoïciens, avec le thème du *cotidie morimur*, si présent dans les esprits baroques⁶.

Tirésias prononce des mots mystérieux : « De l'acier de ma vie / trois sont les aimants, / celui-ci appelle avec plus de force, / je vais lui répondre (*Del acero de mi vida / ya tres los imanes son ; / éste llama con más fuerza, / a responder a éste voy*) » (v. 39-42). La métaphore de l'aimant dit le rôle de devin de Tirésias, qui entend les voix humaines et divines, de la terre et de l'au-delà. Il ouvre la porte et Sémiramis s'offre enfin au regard du spectateur, vêtue de peaux, tout comme Sigismond au début de *La Vie est un songe*. Les peaux de bêtes sont un élément scénique important, un signe visuel codifié, chargé de sens religieux et profane, que le spectateur appréhende avant les mots. Il signifie l'état sauvage, l'état de bête, l'exclusion à laquelle est réduite l'héroïne. Dans sa première tirade, elle évoque les deux sentiments contradictoires que lui apporte la musique : « confusamente me elevan y me arrebatan » (v. 54-55). Les deux correspondent aux pulsions de l'héroïne et *in fine*, aux pulsions de vie et de mort qui la déchirent. On ne s'étonnera pas que la tirade contienne de nombreuses

⁵ On retrouve cette naissance du personnage dans *La Vie et un songe*, mais aussi à l'ouverture de textes qui ne sont pas dramatiques, comme l'a montré Michel Moner dans plusieurs de ses travaux.

⁶ À propos du néo-stoïcisme de Quevedo, voir Henry Ettinghausen, Karl A. Blüher, José María Balcells, « El neoestoico », dans Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, III, Siglos de Oro : Barroco*, éd. Bruce Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983, p. 557-566.

antithèses⁷. Parallèlement au champ lexical de la voix et du son, le lexique témoigne du caractère extraordinaire des événements : *horrible, horror, estruendo, admiración* (horrible, horreur, fracas, admiration). Ce qui est extraordinaire, c'est que Sémiramis est prisonnière depuis sa naissance. La tirade se clôt comme elle a commencé, sur le double accent, l'écho redoublé du bronze et de la chanson.

La musique, insérée dans l'intrigue, est transformée en signe scénique et dramatique. Jouée ensemble (« *Todo junto, música y cajas* ») elle signifie l'union des contraires et traduit les passions contradictoires qui déchirent l'héroïne, ses deux pulsions de vie et de mort. Esthétiquement, c'est une manifestation de la *concordia discors* baroque qui préside à l'écriture de Calderón⁸. À la tirade de Sémiramis succède celle du devin. Elle s'ouvre sur la métaphore de l'horloge des vents – « *ese confuso reloj de los vientos* » (v. 76-77) –, ce vent qui joue un rôle majeur dans la pièce : porteur de la musique et des sons, c'est le souffle originel qui réveille l'héroïne de sa léthargie et va permettre sa deuxième naissance au monde en la libérant de sa prison⁹. Des quatre éléments, le vent est celui qui correspond au destin de la fille de l'air, comme nous le verrons plus loin. Le vent est associé au changement, à la liberté et à la naissance.

Le discours de Tirésias est marqué par la crainte du destin : « *me recelo, temí* » et « *me está dando temor* » (je crains, je craignis, et me fait peur). Pour la première fois, il est fait mention du destin de Sémiramis : « Et ainsi, je veux te prévenir / de ce dont il s'agit / pour que ta vie ne te fasse pas désespérer, / ni l'influence supérieure / qui par la volonté supérieure des astres, / t'enferme dans cette prison (*Y así, quiero prevenirte / de lo que es para que no / te desespere tu vida / y el influjo superior, / que a voluntad de los dioses, / te tiene en esta prisión*) » (v. 85-90) ; puis à la fin de sa tirade, c'est le Ciel qui est évoqué¹⁰. Le destin est dit de trois façons différentes : l'« influence supérieure », les dieux, le Ciel. Et il se met en marche, puisque la prisonnière se rebelle contre son geôlier, dont les efforts pour la préserver de ce destin que nous devinons funeste semblent vains. Au discours de Tirésias marqué par la crainte : « Ce n'est pas en vain que je crains (*No en vano yo me recelo*) » (v. 73), répond le discours de Sémiramis qui, reprenant les mots du devin, dit la vacuité de ses préventions et souligne l'*hybris*, la démesure, l'ambition de l'héroïne : « En vain, Tirésias, tu veux / que je t'obéisse là, / car aujourd'hui mon ambition / doit rompre la marge de tes préceptes (*En vano, Tiresias, quieres / que ya te obedezca, que hoy / la margen de tus preceptos / ha de romper mi ambición*) » (v. 113-119). Le mot *ambition* doit être compris, nous semble-t-il, avec tous ses corrélats : volonté, désir, soif de pouvoir, de gloire et d'honneurs qui

⁷ « éste que dulce sonó, / con dulces halagos, hijos / de su misma suspensión ; / éste que, horrible, con fieros / impulsos, tras quien me voy, / sin saber dónde, y que iguales / me arrancan del corazón / blandura y fiereza, agrado, / ira, lisonja y horror » (v. 59-66).

⁸ Sur la musique dans le théâtre de Calderón, voir Miguel Querol Galvadá, *Teatro musical de Calderón*, Barcelona, CSIC, 1981, p. 7 (cité par Regalado) : « La música en Calderón es la encarnación de la quintaesencia de lo que se representa, es la expresión del pensamiento transcendental de su autor, [...] especialmente la música de sus coros o cuatros, en los que la mayor parte de veces los músicos son invisibles, encarna la voz impersonal del destino, la voz abstracta de la conciencia moral, la voz extraterrestre que avisa, aconseja e incita al hombre a realizar una acción de la conciencia moral o, al contrario, a evitarla ». Et aussi Maria Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el barroco : exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam, John Benjamins, 1990 ; Françoise Gilbert, « Polimétrie, versos cantados y estructura dramática : funcionalidad del texto cantado en *El Cordero de Isaías* (1681) » dans Mònica Güell, Marie-Françoise Déodat-Kessedjian (éd.), *Le Plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, CNRS-Univ. Toulouse-Le Mirail, 2008, p. 277-296.

⁹ Sur l'importance de l'air dans la pièce, voir Nadine Ly, « La littéralité de *La Hija del aire* I, II de Calderón », *Littéralité I*, Bordeaux, PUB, 1989, p. 89-133

¹⁰ « sosiégate y vuelve, vuelve / a la estancia que te dio / por cuna y sepulcro el Cielo ; / que me está dando temor / pensar que el Sol te ve, y que / sabe enamorarse el Sol » (v. 107-112).

caractérisent ce personnage singulier. Mais l'acte de rébellion contre le geôlier, second père de Sémiramis, est sustenté par la faculté rationnelle (*discurso*) et la raison : « Comme mon obéissance a déjà / touché la dernière limite / de la souffrance, sustentée / par la faculté discursive et la raison (*Como mi obediencia ya / la última línea tocó / del sufrimiento, alentado / del discurso y la razón* » (v. 127-130).

C'est à ce moment que le spectateur a connaissance de la prophétie de Vénus sur ce destin funeste. L'horoscope qui prédit un destin tragique – comme dans *La Vie est un songe* – est la cause de l'enfermement des héros Sigismond et Sémiramis. Il prédit des tragédies, morts, insultes, ire, pleurs et confusion et aussi que l'Amour rendra un roi tyran et qu'elle lui donnera la mort (v. 139-142). Au discours de Tirésias, marqué par la peur de la prophétie¹¹, s'oppose celui de Sémiramis, fondé sur la raison, la vérité et le défi. Contre la peur du destin, elle avance un premier argument énoncé de façon lapidaire : « car le craindre / est une erreur, / le mettre en doute suffit (*porque es error / temerle ; dudarle basta*) » (v. 146-147). *Dudarle*, c'est mettre en doute les prédictions, et affirmer que seule compte la liberté. L'acte de défi, de rébellion, est une mise en doute. Nous sommes, ne l'oublions pas, à l'époque de Descartes et de Leibniz, où les concepts de liberté, de raison et de doute sont au fondement de la philosophie dite rationaliste.

Deux prolepses annoncent les faits marquants du destin qui correspondent au dénouement de chacune des parties qui composent l'œuvre : la première montrera le roi Ninus qui, soumis à l'amour de Sémiramis, prisonnier de cet amour, aveuglé, deviendra un tyran. Dans la deuxième partie, Sémiramis aura pris la place de Ninus, qu'elle aura assassiné. Elle sera au faîte de sa gloire. Pour l'heure, elle est déterminée à s'affronter à Tirésias, comme l'affirme le je (*yo*) : « Et ainsi, je ne reviendrai pas / à cette lugubre demeure (*Y así, yo no he de volver / a esta lóbrega mansión*) » (v. 163-164). Cet acte de liberté est au fondement même de la tragédie grecque. C'est le cas de Prométhée dérobant le feu à Zeus, d'Antigone violant la loi de Créon. Mais ce désir de liberté et la lutte qu'elle engendre, fondatrice de l'être, vont de pair chez Sémiramis avec l'*hybris*, la démesure, dont l'ambition et la présomption sont les premières manifestations¹². Aussi dit-elle aux soldats et à Tirésias qu'elle s'enfermera elle-même dans sa prison¹³. Nous verrons plus loin que cet enfermement trouve son pendant dans la deuxième *comedia* (*Segunda parte*). C'est à Tirésias qu'il revient de clore la scène d'exposition en fermant la porte. Il reste maintenant à savoir pourquoi cette naissance fut si funeste (v. 121). Ce sera fait dans la troisième macro-séquence, à la fin de l'acte I, où de nombreux éléments de la scène d'exposition apparaissent redoublés¹⁴.

¹¹ « Pues si eso sabes de ti, / y el fin que el hado antevió / a tu vida, ¿ por qué quieres / buscarle ? » (v. 143-146).

¹² Voir José Bergamín, « Obscure Espagne de Calderón », *L'Importance du démon et autres choses sans importance*, trad. Yves Rouillère, Combas, Édition de l'Éclat, 1993 <<http://www.lyber-eclat.net/lyber/bergamin/importance.html>> : « La haine alors, la colère, l'orgueil et la superbe s'emparent des figures lumineuses, angéliques, de l'homme et de la femme – Sigismond et Sémiramis. Leur nature rationnelle les enflamme d'angélique passion rebelle, comme l'ange déchu. A tant humainement prévoir de l'éviter, le présage semble se réaliser. Chez Sigismond, à moitié. Chez la fille de l'air, complètement. Car chez elle, la tentation satanique se vérifie doublement. C'est-à-dire dans sa double rébellion contre le divin et l'humain. Comme chez Ève. [...] Le poète paraît mettre en évidence le terrible besoin de la liberté divine de l'homme. Terrible au péril de sa vie – mortelle et immortelle. Au hasard aventureux ».

¹³ « para que no quedés hoy / vano de haberme vencido, / tengo de vencerme yo. / Mira, Tiresias, a cuánto / se extiende mi presunción ; / pues, porque nadie me fuerce, / voluntariamente voy / a sepultarme yo misma / en esta oscura estación / de mi vida... ; de mi muerte / tumba, dijera mejor » (v. 184-194).

¹⁴ Pour les différentes articulations séquentielles, voir notre article : « Usos dramáticos de la versificación en *La Hija del aire* de Calderón », dans María Luisa Lobato, Francisco Domínguez Matito (éd.), *Memoria de la palabra*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 977-992.

La profanation d'un lieu sacré

Le roi Ninus, le général Menón – son favori –, Irene – la sœur du roi –, sont arrivés à Ascalón. Il y a aussi Lisías, le gouverneur de la ville, et Chato et Sirene, des *villanos* au rôle de *graciosos*. Le roi ordonne à Menón de rester à Ascalón et, en témoignage de reconnaissance, offre au favori la Province entière, avec tous les trésors qu'elle recèle. Commence une nouvelle macro-séquence (v. 607-1014) écrite en *romance*, dont l'assonance est en *i-o*, les voyelles qui correspondent à l'onomastique royale, Nino. Cette forme poétique encadre donc les deux moments-clé de l'exposition de l'intrigue.

Le décor est exceptionnel : un lac dont les eaux sont celles du Léthée. Une petite île avec une nymphe de marbre, un temple dédié à Venus. C'est une enceinte sacrée, frappée d'interdit par Tirésias¹⁵. L'espace, un *locus horridus*, avec une nature chaotique, est à l'image de la prisonnière et de son destin. L'image du labyrinthe représente le destin : « Jamais je ne vis / un si confus labyrinthe / de branches entremêlées / et de rochers mal disposés (*Nunca vi / tan confuso laberinto / de bien marañadas ramas / y de mal compuestos riscos*) » (v. 701-704), dit Menón qui, bravant l'interdit, profane l'espace sacré. « Héros d'une descente euphémisée aux Enfers, c'est à lui que revient de libérer le monstre dont la liberté doit s'accompagner de tant de troubles, de violences et de tourmentes »¹⁶. Comme dans *La Vie est un songe*, une plainte, un gémissement se fait entendre : « ¡ Ay infelice de mí ! » (v. 705). La prisonnière s'adresse à la Fortune et montre toujours sa détermination à vaincre son destin : « Mais tu ne dois pas me vaincre, / car moi, avec grande détermination, / je saurai te crever les yeux (*Pero no me has de vencer, / que yo, con valiente brío, / sabré quebrarte los ojos*) » (v. 721-723).

Or ces mots adressés à la Fortune sont de nature amphibologique, car ils prédisent le destin de Menón. La voix de Sémiramis aveugle et pulvérise celui qui les entend, Menón¹⁷. Menacé d'aveuglement, Menón est très exactement le symétrique de Tirésias, dont la fable raconte qu'il avait été aveuglé pour avoir surpris Minerve nue¹⁸. La violation par Menón de ce lieu sacré et tabou entraîne immédiatement la mort du devin qui se suicide dans le lac. La première mort de cette tragédie est la mort du Père, puisque Tirésias assume cette fonction. Bien d'autres morts s'ensuivront.

Une filiation problématique

Qui est Sémiramis ? Nous l'apprenons par le récit qu'elle fait elle-même à Menón, le deuxième homme qu'elle voit. Elle est la fille de la nymphe Arceta, consacrée à la déesse Diane (elle avait donc fait vœu de chasteté) que son amant, dévoué à la déesse Vénus, viola dans la forêt. Sémiramis a donc été engendrée dans la violence et la transgression. Elle est aussi le fruit de la victoire de Vénus sur Diane, et est à l'origine

¹⁵ En voici la description, qui constitue une belle hypotypose : « De esotra parte del lago / hay un rústico edificio / templo donde Venus vio / hacerle sus sacrificios / bien poco ha ; pero cesaron, / porque Tiresias nos dijo, / su sacerdote, que nadie / pisase en todo este sitio, / no examinase ni viese / lo que en él está escondido ; / que es cada tronco un horror, / cada peñasco un castigo, / un asombro cada piedra / y cada planta un peligro » (v. 639-646).

¹⁶ Nadine Ly, « La littéralité... », p. 113.

¹⁷ « Sin luz quedaron los míos / al oírlo ; rayo fue / esta voz, que mis sentidos / frías cenizas ha hecho / acá dentro de mí mismo. / ¡ Qué frenesí !, ¡ qué locura ! / ¡ qué letargo !, ¡ qué delirio ! » (v. 724-730).

¹⁸ Béatrix Chenot, « A propos de la littéralité du personnage de Tirésias dans *La Hija del aire* », *Littéralité*, p. 137-157. Selon Juan Pérez de Moya, « Iuno teniéndose por agraviada, privó a Tyresias de la vista corporal, cegándole los ojos. Pesóle mucho a Júpiter, y como unos dioses no contradecían lo que los otros hacían, no pudo tornarle la vista ; mas en remuneración della dióle que supiese las cosas advenideras, de donde salió este Tyresias adivino ciertísimo y de acudir a él todos con sus dudas » (*Philosofía secreta*, éd. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, p. 407-408).

d'un double meurtre. En effet, sa mère tua le géniteur et à son tour, Sémiramis tua sa mère pendant l'accouchement. Une éclipse présida à cet accouchement extraordinaire¹⁹. L'éclipse et la lutte des éléments – images que *La Hija del aire* partage avec *La Vie est un songe* – accompagnent la naissance de ces personnages extraordinaires, comparés à des vipères, animaux dotés du double symbolisme de la vie et de la mort. Tous les spectateurs ne peuvent que se remémorer ces vers célèbres de *La Vie est un songe* : « Le plus grand délit de l'homme est d'être né (*El delito mayor / del hombre es haber nacido*) ». Les éléments en guerre sont à l'image de la guerre qui opposa les déesses Vénus et Diane et qui, depuis sa conception, préside à la destinée de l'héroïne. Les champs sémantiques de la guerre et de la mort s'entrecroisent dans son récit ; le firmament, les éléments célestes sont dotés de qualités anthropomorphiques : *victoria, tálamo, túmulo, muerte, lidiaron, tropas, escuadras, acometiéndose, ensangrentándose, civil guerra, titubeando, desplomado, víbora, rompí, despedazarnos, herirnos, defenderlo, estorbarlo, resistirlo, lid, bandos divididos, duelo, sepulcros vivos, vengarse, muertes, delitos...*

L'air et les oiseaux sont en rapport avec le nom de l'enfant. En effet, ce sont des oiseaux envoyés par Vénus qui la nourrissent et prirent soin d'elle. D'où son nom, la fille de l'air (v. 960-964). Tirésias la recueillit, et Vénus lui communiqua la prophétie selon laquelle l'enfant engendrerait tragédies, luttes et violences dans le monde, qu'il se devait d'empêcher. À ce moment de l'intrigue, lors de sa deuxième naissance, Sémiramis croit qu'elle vaincra le *fatum*, que sa volonté triomphera sur le destin funeste. Se remémorant *La Vie est un songe*, le spectateur ou le lecteur se demande si elle vaincra son *fatum* comme Sigismond : « puisque je suis informée / de mon destin / je saurai le vaincre ; car je sais, / quoique je sache peu, qu'impie, / le Ciel n'a pas assujetti / la liberté de notre jugement (*pues advertida / voy ya de los hados míos, / sabré vencerlos ; pues sé, / aunque sé poco, que impío / el Cielo no avasalló / la elección de nuestro juicio*) » (v. 969-974).

À l'époque classique, le recours aux divinations, aux oracles, aux interprétations de présages, de prodiges et de faits extraordinaires (*portentos*) était fréquent. On pratiquait l'astrologie et l'art de la divination, malgré la condamnation de l'Église. Aussi la prophétie a-t-elle été utilisée à différents usages, et elle a pu servir comme arme de guerre²⁰. Ce n'est pas le cas ici. Onze pièces de Calderón traitent du destin et la question des prophéties y occupe une place de choix ; elles relèvent des différentes périodes de l'écriture du dramaturge²¹. Dans *La Vida es sueño* et *El Mayor Monstruo del mundo*, qui appartiennent à la première période de Calderón, la question des prophéties détermine l'intrigue. Dans la première, les désastres prédits n'ont finalement pas lieu et le dénouement est heureux, puisque le libre-arbitre de Sigismond finit par triompher. Mais dans *El Mayor Monstruo del mundo*, la victime, Mariene, l'épouse d'Hérode, le

¹⁹ Écoutons le récit de ce double meurtre : « Dióle muerte con su acero, / y, pasando los precisos / términos que estableció / Naturaleza consigo, / llegó severo el infausto, el impío / día de su parto, en tal / horóscopo, según dijo / Tiresias, que estaba todo / ese globo cristalino / – por un comunero eclipse / que al Sol desposeerle quiso / del imperio de los días – / parcial, turbado y diviso ; / tanto, que entre sí lidiaron, / sobre campañas de vidrio, / las tropas de las estrellas ; / las escuadras de los signos, / acometiéndose airados / y ensangrentándose a visos. / [...] pues, víbora humana, yo / rompí aquel seno nativo, / costándole al Cielo ya / mi vida dos homicidios » (v. 845-877).

²⁰ Augustin Redondo (éd.), *La Prophétie comme arme de guerre des pouvoirs, 15^e-17^e siècles*, Paris, PSN, 2000.

²¹ Il s'agit des pièces suivantes : *El Mayor Monstruo del mundo* ; *La Hija del aire* ; *Apolo y Climene* ; *El Hijo del Sol* ; *Faetón* ; *Los Cabellos de Absalón* ; *Eco y Narciso* ; *La Vida es sueño* ; *Las Cadenas del demonio* ; *Los Tres Afectos de amor* ; *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* ; *El Monstruo de los jardines*. Voir Alexander A. Parker, *La Imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991, chap. VII-X.

Tétrarque, échoue, malgré ses tentatives d'empêcher l'accomplissement de la prédiction ; elle ne réussit pas car elle ne comprend pas clairement l'avertissement qu'elle contient et meurt aux mains de son époux, en proie à la jalousie qui l'aveugle. Écrites plus tardivement, *Apolo y Climene*, *El Hijo del Sol*, *Faetón* sont des tragédies à thème mythologique. La victime espère que la prophétie ne s'accomplira pas, mais elle ne fait rien pour l'en empêcher. C'est le cas aussi de *La Hija del aire*. Une autre tragédie, *Eco y Narciso* (1661), se sert de la prophétie. Elle prédit que le désastre s'abattra sur Narcisse s'il tombe amoureux. Sa mère Liriope l'enferme dans une grotte afin de prévenir tout malheur. La mère avait été violée et Narcisse est le fruit de ce viol. Aussi, pour éviter la répétition de cet acte, elle le maintient enfermé. Le viol de la mère est à l'origine du destin funeste de Sémiramis et de Narcisse. Mais le viol et l'inceste ne sont-ils pas à l'origine de toute tragédie ? C'est ce que nous enseigne la trilogie de Sophocle *Antigone*, *Œdipe roi* et *Œdipe à Colone*.

Voyons à présent la fin des deux pièces. De façon spéculaire, tous les signes et les éléments qui ont manifesté ce destin funeste surgissent à nouveau. À la fin de la première partie (acte III), le spectateur assiste au mariage de Sémiramis, assise sur le trône aux côtés du roi Ninus, qui est tombé amoureux d'elle à cause de sa beauté. Elle sera la Reine d'Orient : « y, pues es Reina del Sol, / Reina será del Oriente » (v. 3249-3250). Or surgit Menón, aveugle, dont les yeux ont été crevés par Ninus pour qu'il ne puisse plus jouir de la beauté de Sémiramis ; il a pris la place de Tirésias dans l'économie dramatique, car sa cécité se double ici du don de clairvoyance. Le lexique tragique est en place : *qué espanto*, *qué lástima*, *qué desdicha* (quelle épouvante, quelle peine, quel malheur). C'est de bien étranges vœux qu'il adresse à la Reine. Répétant l'oracle de l'acte I, il prédit la mort de Ninus aux mains de Sémiramis. À ce moment extraordinaire, les éléments terrestres et célestes entrent en rébellion, les eaux du Tigre montent, les volcans crachent du feu, le soleil s'éclipse²². Faisant fi de ces prédictions, le roi épouse Sémiramis. Il revient à Chato, le *gracioso*, de clore la pièce en annonçant la suite, c'est-à-dire les hauts-faits de la Reine, sa vanité et sa mort. Et en effet, dans la deuxième pièce (*Segunda parte*) Calderón montre comment la puissance mortifère de Sémiramis va de pair avec sa puissance militaire et sa vanité, qui est associée à l'air. La scène d'exposition la montre au faite de sa gloire et de sa puissance, face à un miroir. Elle est à la tête d'un immense empire, elle a fondé Babylone et ses jardins suspendus. Le miroir symbolise clairement sa vanité ; c'est aussi un signe visuel, scénique et sémiotique qui projette l'espace dramatique vers l'avant, vers les reflets, les doubles et les tromperies qui forment le tissu sémantique de la *Segunda parte*.

Le destin de Menón, parallèle à celui de Tiresias, s'est arrêté, apprend-on, dans les eaux de l'Euphrate, où il s'est jeté. Sémiramis a empoisonné Nino, elle empêche son fils Ninias de régner, et pour ce faire l'enferme dans la forteresse de Ninive, lui faisant subir le même sort qu'elle a subi. Or le peuple veut être gouverné par un homme, non par une femme : « Ouí, nous voulons un homme pour Roi (*Sí, que un Rey varón queremos*) » (v. 799). Pleine d'orgueil, elle orchestre elle-même sa retraite et choisit de s'enfermer dans le coin le plus caché et le plus obscur du palais, où nul ne pourra la voir – un écho

²² Voici la prédiction de Menón : « pero aquí mi voz se mude, / no a mi arbitrio, / sino al nuevo / espíritu que se infunde / en mi pecho, pues me obliga / no sé quien a que articule / las forzadas voces que / ni vivas, reines ni triunfes. / Soberbiamente ambiciosa, / al que ahora te constituye / Reina, tú misma darás muerte / y en olvido le sepultes, / siendo aqueste infausto día / universal pesadumbre / de los vivientes » (v. 3287-3300).

de sa première prison et de sa volonté de maîtriser elle-même son destin²³. Mais sa volonté de régner et son ambition extrême, momentanément contrariées, éclatent de toutes parts et sa fureur est évoquée par les images de feu du basilic, dont on sait qu'il tue par son regard, du serpent et de l'Etna :

*Un basilisco
tengo en los ojos, un áspid
en el corazón asido.
¿ Yo sin mandar ? ; De ira rabio !
¿ Yo sin reinar ? ; Pierdo el juicio !
Etna soy, llamas aborto,
volcán soy, rayos respiro (v. 874-880).*

Un basilique / j'ai dans les yeux, un aspic / accroché à mon cœur. / Moi sans commander ?
J'étouffe de rage ! / Moi sans régner ? Je perds l'esprit ! / Je suis l'Etna, je crache des flammes, /
je suis un volcan, je respire la foudre.

Cet enfermement ne durera pas car elle se fera passer pour son fils grâce à leur grande ressemblance physique, afin de régner à nouveau...

Examinons à présent, très brièvement, le dénouement. Lors d'une ultime bataille Sémiramis meurt en guerrière, déguisée en homme. Elle reconnaît que les prédictions se sont accomplies et qu'elle a fait un mauvais usage de sa liberté :

*En fin, Diana, has podido
más que la piedad de Venus,
pues sólo me diste vida
hasta cumplir los severos
hados que me amenazaron
con prodigios, con portentos,
a ser tirana y cruel
homicida y de soberbio
espíritu hasta morir
despeñada de alto puesto²⁴.*

Enfin, Diane, tu l'as emporté / sur la pitié de Vénus, / puisque tu m'as donné seulement la vie /
jusqu'à ce que s'accomplisse le sévère / destin qui m'annonçait / avec des prodiges, avec des
faits extraordinaires, / que je serais tyrannique et cruelle / homicide et d'un esprit superbe /
jusqu'à mourir / déchue depuis un haut lieu.

Elle meurt entourée des fantômes de ses victimes :

*¿ Qué quieres, Menón, de mí,
de sangre el rostro cubierto ?
¿ Qué quieres, Nino, el semblante
tan pálido y macilento ?
¿ Qué quieres, Ninias, que vienes
a afligirme triste y presto ? [...]*

²³ « La viudez que no he guardado / hasta aquí para asistiros / guardaré desde hoy ; y así, / el más culto retiro / de este palacio será / desde hoy sepulcro mío, / adonde la luz del Sol / no entrará por un resquicio » (v. 845-852).

²⁴ II, III, v. 3240-3249. Voici le commentaire de José Bergamín : « Et elle chute, du fait de sa vanité, de son effort vacant de permanence, de sa leste, légère, rapide et fugitive volonté, de son impatience précipitée d'une éternité qui lui soit propre, d'une illusoire suffisance immortelle, angélique, orgueilleusement élevée contre Dieu même. Aussi, dans sa chute, à sa mort, embrassant la poussière, comme l'ange rebelle, comme la voix fine, comme le sifflement de l'aspic, elle crie : je suis fille de l'air, enfin – aujourd'hui dans l'air je m'anéantis ! / Contre hasard, aventure. Cette céleste aventurière, si belle, lumineuse, irritée, meurt anéantie d'orgueil, de superbe luciférienne, dans un exploit imprudent, trompeusement heureuse, malheureuse. Vaincue par sa propre fortune. Accomplissant son destin mortel » (« Obscure Espagne... », *loc. cit.*).

*Yo no te saqué los ojos,
yo no te di aquel veneno,
yo, si el reino te quité,
ya te restituyo el reino.
Dejadme, no me aflijáis :
Vengados estáis, pues muero,
pedazos del corazón
arrancándome del pecho (v. 3268-3283).*

Que veux-tu de moi, Menón, / le visage couvert de sang ? / Que veux-tu, Nino, / le visage si hâve et si pâle ? / Que veux-tu, Ninias, pourquoi / m'affliges-tu triste et prisonnier ? / [...] Moi je ne t'ai pas crevé les yeux, / moi je ne t'ai pas donné ce poison, / moi, si je t'ai ôté le royaume / je te le restitue maintenant. / Laissez-moi, ne m'affligez pas : / vous êtes vengés puisque je meurs / en m'arrachant des morceaux / de mon cœur.

La Hija del aire est une tragédie profane – bien qu'elle comprenne des éléments comiques qui tempèrent la veine tragique – très riche en couleurs, en symboles, en signes scéniques, admirablement construite. Elle pose, de façon efficace, les questions que se posaient les poètes, les dramaturges et les philosophes grecs. L'homme peut-il exercer son libre-arbitre face au destin ? Que fait-il de sa liberté ? Schelling, dans sa dixième *Lettre sur le dogmatisme et le criticisme* (1796), disait que la tragédie grecque « rend hommage à la liberté humaine dans la mesure où elle autorise ses héros à lutter contre la puissance infiniment supérieure du destin »²⁵. La liberté, c'est aussi l'acte par lequel se fonde le moi. Commentant ces mots de Schelling, Georges Steiner avance que

Les contraintes et les limites de l'art exigent que ce soit l'homme qui soit vaincu dans cette lutte, même lorsque l'erreur ou le crime qui entraînent cette défaite sont, à proprement parler, pré-« destinés ». Dans la tragédie grecque, le *fatum* est « une puissance invisible, hors de portée des forces naturelles » et qui s'impose aux dieux eux-mêmes. Mais la défaite de l'homme cristallise sa liberté, cette nécessité d'agir tout en restant lucide, d'agir « en opposition » qui détermine la substance du soi. Les catégories schellingiennes de « liberté » et de « destin », la dynamique du « moi » et la lutte à mort sur laquelle elle débouche sont les constantes de la métaphysique et de la psychologie post-kantiennes. Or c'est précisément à ces catégories, à cette dialectique de la réalisation de soi, que les tragédies grecques avaient offert une forme fondamentale et durable²⁶.

Une dialectique que Calderón, dans *La Hija del aire*, renouvelle admirablement.

Bibliographie

- AMADEI-PULICE Maria Alicia, *Calderón y el barroco : exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1990.
- BERGAMIN José, *L'Importance du démon et autres choses sans importance*, trad. Yves Rouillère, Combas, Édition de l'Éclat, 1993.
- CALDERON DE LA BARCA Pedro, *La Hija del aire*, éd. Gwynne Edwards, Londres, Tamesis, 1970.
- , *La Hija del aire*, éd. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1998.
- DEODAT-KESSEDJIAN Marie-Françoise ; GÜELL Mònica (éd.), *Le Plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2008.
- DOMÍNGUEZ MATITO Francisco ; LOBATO María Luisa (éd.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2004.
- Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1990.
- Littéralité I*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1989.
- PARKER Alexander A., *La Imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Madrid, Cátedra, 1991.

²⁵ Cité par Georges Steiner, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986, p. 3.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

- PÉREZ DE MOYA Juan, *Philosophía secreta*, éd. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.
- QUEROL GALVADA Miguel, *Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, Barcelona, CSIC, 1981.
- REDONDO Augustin (éd.), *La Prophétie comme arme de guerre des pouvoirs, 15^e-17^e siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.
- REGALADO Antonio, *Calderón. Los Orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995.
- RICO Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española, III, Siglos de Oro : Barroco*, éd. Bruce Wardropper, Barcelona, Crítica, 1983.
- STEINER Georges, *Les Antigones*, Paris, Gallimard, 1986.