

**LA GRAN SEMÍRAMIS DE VIRUÉS :
CLÉS POUR LA LECTURE D'UNE TRAGÉDIE
« À L'ESPAGNOLE » ***

Teresa FERRER VALLS

Université de Valence (Espagne)

Le titre de mon article renvoie à une idée qui se manifeste de façon explicite dans les réflexions de quelques dramaturges espagnols qui cultivèrent la tragédie approximativement entre le milieu des années 1570 et la décennie suivante et qui étaient pleinement conscients du fait que leur pari dramatique impliquait un abandon de la tragédie classique. Bien qu'il n'existe pas, dans le cas des tragiques espagnols, un corpus théorique indépendant associé à leur pratique théâtrale, quelques-uns utilisèrent les dédicaces, les prologues ou les discours préliminaires de leurs *comedias* et parfois les épilogues prononcés par quelques personnages pour exprimer leurs idées essentielles sur la tragédie et sa fonction. De façon significative, Jerónimo Bermúdez publia ses deux tragédies en 1577 sous le titre de *Primeras tragedias españolas*. Dans l'absolu Bermúdez ne pouvait considérer que c'étaient les premières tragédies en espagnol, car il y avait eu des tentatives érudites antérieures, mais l'auteur soulignait ainsi la conscience qu'il avait d'imprimer une orientation nouvelle à un genre d'origine classique, orientation nouvelle sur laquelle insisteraient certains de ses contemporains et dont ils étendraient même les limites en ajoutant des éléments plus nettement en rupture. La conscience de la nouveauté de sa pratique tragique, par rapport à la pratique classique et à d'autres formules espagnoles antérieures qui empruntèrent des voies plus érudites au cours de la première Renaissance, est également mise en lumière par Cristóbal de Virués dans le prologue de *La gran Semíramis* lorsqu'il parle de son œuvre comme d'une « tragédie d'un style nouveau » (*tragedia con estilo nuevo*). Cette conscience d'inaugurer une formule innovatrice est réitérée dans les paratextes

* Traduction de Monique Michaud.

d'auteurs comme Andrés Rey de Artieda, Lupercio Leonardo de Argensola ou Juan de la Cueva, et se révèle dans la pratique d'autres membres du groupe comme Diego López de Castro, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, ou le Cervantès de *El cerco de Numancia*¹.

La dédicace de *Los amantes* de Andrés Rey de Artieda, publiée en 1581, mais probablement écrite entre 1577 et 1578, est fondamentale pour comprendre la position et les arguments soutenus pour la défense de cette nouvelle tragédie : « le modèle ancien est aujourd'hui périmé » (*lo antiguo al fin se acaba*), par conséquent les préceptes sont révisables pour s'adapter aux temps nouveaux, et les ornements « lourds et archaïques » (*graves y antiquísimos*) comme les chœurs, sont dépassés, ils sont remplacés par d'autres « plutôt agréables, simples et modernes » (*más bien garbados, llanos y modernos*). À côté de la notion de changement unie à l'idée de temporalité – « pratiquement rien ne demeure en un point fixe » (*nada en un punto firme apenas queda*) –, Artieda introduit un autre élément, le goût du public, un public contemporain, qui n'est pas celui de la tragédie classique. Les arguments concourent à une défense quasi nationaliste de son pari dramatique :

Digo que España está en su edad robusta,
y como en lengua y armas valga y pueda,
me parece gustar de lo que gusta.

Comme on peut le voir, face au culte de l'ancien se dresse la valeur du moderne auquel s'identifie la pratique de la tragédie selon « l'usage et la manière des Espagnols » (*el uso y plática española*). Artieda va jusqu'à se moquer des plus stricts défenseurs des préceptes anciens en défendant la thématique amoureuse de sa tragédie et l'introduction de personnages qui ne sont ni princes ni rois :

Miren los que ordenaren esas leyes,
que sacar al teatro un Minotauro,
fue mandarnos tratar con semibueyes².

1. Quelques-unes de ces réflexions ont été réunies par F. Sánchez Escribano et A. Porqueras Mayo dans *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972. Le projet en cours *Les idées du théâtre* a pour objet la réunion des paratextes des dramaturgies française, espagnole et italienne [<http://www.idt.paris-sorbonne.fr>].

2. Sánchez Escribano et Porqueras Mayo, *op. cit.*, p. 65-67.

De son côté Argensola, dans son Prologue à la tragédie *Alejandra*, s'exprime dans le même sens par la bouche du personnage de la Tragédie, évoquant Sophocle et Euripide, Sénèque et les leçons d'Aristote, avant de conclure « mais le temps a passé, rejetant les préceptes donnés » (*pero la edad se ha puesto de por medio, / rompiendo los preceptos por él puestos*), ce qui a conduit à des transformations comme la réduction des cinq actes classiques et la disparition des chœurs. Argensola fait se prononcer la Tragédie sur ces changements :

y a la verdad no siento ya esta falta
por no cobrar el nombre de prolija³.

La notion de « goût » du public est essentielle pour comprendre les nouvelles expérimentations de ces auteurs (pas toujours d'accord sur tous leurs aspects, comme nous le verrons plus loin). Il s'agit d'œuvres pensées pour être représentées, à la différence, par exemple, des tragédies de Sénèque, un des auteurs dont ils se réclament, ou de quelques-unes des tragédies classiques réalisées par des humanistes espagnols de la période immédiatement antérieure, comme Hernán Pérez de Oliva, et d'autres écrites par des cercles plus fermés, comme les universités et les collèges. En ce sens, il faut prendre en compte les circonstances et le moment de l'histoire du théâtre espagnol où elles apparaissent pour mieux comprendre l'intention de leurs auteurs de toucher un public plus large. Il faut se rappeler qu'autour de 1580 commencèrent à apparaître dans des villes comme Madrid, Séville ou Valence les premiers théâtres commerciaux construits précisément pour accueillir ces représentations. Il s'agit de ce qu'on appelle ordinairement *corrales* et parfois *casas de comedias*. Il s'agissait d'un phénomène inévitable qui allait se généraliser progressivement dans toute la péninsule. Les auteurs tragiques de la génération de Virués essayèrent d'intervenir dans ce processus, en ouvrant la tragédie à un public non érudit, sans renoncer à une vision digne du genre. D'un autre côté, il faut bien voir aussi que la fonction didactique, manifestée dans leurs œuvres par ces auteurs à un degré plus ou moins important, rendait inévitable l'essai d'adaptation au goût d'un public majoritaire, s'ils voulaient agir sur sa conduite dans une perspective éthique. Le prologue de la tragédie *Isabela* de Argensola est représentatif de ce nouveau contexte. Il s'agit

3. *Id.*, p. 68.

d'un prologue prononcé par la Renommée (*la Fama*), qui remplit une des fonctions de ce type d'introduction ou prologue habituel dans les représentations commerciales, en s'adressant au public pour faire son éloge et l'inviter au silence juste avant le commencement de la représentation. Mais en agissant ainsi, la Renommée reconnaît que cette introduction est étrangère à la tragédie classique : « enfrenant les règles de la tragédie, je viens dans les théâtres publics célébrer vos louanges » (*contra la ley de las tragedias, / en los teatros públicos parezco / a daros alabanzas infinitas*). Elle se réfère de la sorte aux conditions de la représentation matérielle de cette œuvre par Mateo Salcedo, l'un des plus importants *autores*, c'est-à-dire directeurs de compagnies, du moment. Et, en faisant l'éloge des spectateurs venus assister à la représentation, elle introduit une question qui s'avère fondamentale pour comprendre pourquoi la proposition de ces auteurs était vouée à l'échec en tant que telle auprès du grand public, en dépit de son essai d'adaptation aux goûts nouveaux : seul un public choisi pouvait l'apprécier, mais le public populaire (*el vulgo*) se portait en foule dans les théâtres pour voir des « pièges tendus par des garçons et des impudicités de filles légères » (*asechanzas de mancebos / y libres liviandades de mozuelas*)⁴. La conviction de la nécessaire adaptation aux goûts du public ne va pas sans un certain mépris du public populaire dans les déclarations et prises de position d'auteurs tragiques, tel Virués, qui dans le prologue de *La infelice Marcela* reconnaîtra préférer « la faveur des gens avertis » (*el favor de los discretos*) « au vain engouement du vulgaire qui n'est pour moi que du vent » (*el vano viento / del vulgo, cuyo voto al aire igualo*)⁵.

On pourrait déduire de ce qui précède que tous les auteurs de ce groupe ont modulé leurs œuvres à partir d'une formule tragique unitaire. Mais il n'en fut pas ainsi dans la pratique : on peut trouver des tragédies en trois, quatre ou cinq actes ; l'abandon des unités classiques,

4. Le fragment auquel je me réfère dit ceci : « [...] pues publicando Salcedo, no comedias amorosas, / nocturnas asechanzas de mancebos / y libres liviandades de mozuelas / (cosas que son acetos en el vulgo), / sino que de coturnos adornado, / en lugar de las burlas, os contaba / miserables tragedias y sucesos, / desengaños de vicios, cosa fuerte, / y dura de tragar a quien los sigue, / vosotros, por no ser amigos de esto, / venís a ver los trágicos lamentos / y la fragilidad de vuestra vida ; / evidente señal que discernís lo malo de lo bueno », *id.*, p. 72-73.

5. C. de Virués, *Obras trágicas y líricas*, Madrid, Alonso Martín, a costa de Esteban Borgia, 1609, f. 121v°.

même si c'est une tendance, s'avère inégal dans son application : bien que l'on préfère bannir les chœurs, telle œuvre les maintient ; bien que l'orientation sénèqueienne soit commune à toutes les œuvres, elle n'est pas de même importance dans toutes ; les éléments romanesques prennent de l'importance dans certaines et l'on peut même trouver quelque élément comique ; la variété strophique combinée au style élevé n'est pas toujours défendue dans toutes avec la même intensité. Ces divergences amenèrent en son temps Frolidi, en controverse avec Hermenegildo, à remettre en question l'existence d'une tragédie espagnole, en soulignant le manque de coordination entre les différentes expériences menées à bien par chacun des auteurs, et en considérant leurs essais tragiques plutôt comme des expérimentations avortées sur la voie de la remise en question de la division classique en genres soulevée par ladite *comedia nueva*. Canavaggio a dressé en son temps un magnifique état de la question à propos de cette polémique, en concluant que si le manque d'un patron unique est bien indéniable, il est également certain que, par-delà leurs différences, ces auteurs manifestent des parentés significatives : la volonté d'abandonner une pratique tragique archaïque et la souplesse par rapport aux préceptes hérités de l'antiquité ; le recours aux ressorts de la dramaturgie sénèqueienne, avec une particulière insistance sur les scènes sanglantes et violentes ; l'envie de rompre avec les formes théâtrales antérieures, de tendance plus populaire, comme l'étaient les œuvres comiques et en prose de Lope de Rueda ; le désir de créer un théâtre proche d'un large public, mais à partir d'exigences d'une création dramatique soignée, d'un langage ennobli et d'un ton sentencieux⁶. Aujourd'hui, en dépit de la disparité de ces œuvres, la critique tend à s'accorder sur l'existence d'une formule tragique attachée à ce groupe d'auteurs qui, d'un autre côté, il ne faut pas l'oublier, choisirent délibérément la tragédie comme mode d'expression de leurs soucis.

6. Les travaux fondamentaux pour suivre les différents points de vue sont : A. Hermenegildo, *La tragedia en el renacimiento español*, Barcelone, Planeta, 1973, spécialement p. 155-400 ; R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia. En torno a la tradición dramática valenciana y al primer teatro de Lope de Vega*, Salamanque, Anaya, 1973, spécialement p. 95 et « Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español », Neumeister (éd.), *Actas del IX Congreso de la AIH*, Francfort-sur-le-Main, Vervuert, 1989, p. 467-468 ; J. Canavaggio, « La tragedia renacentista española : formación y superación de un género frustrado », *Literatura en la época del Emperador. Actas de la Academia Literaria Renacentista V-VII*, Salamanque, Université de Salamanque, 1988, p. 181-195.

Il faut en outre tenir compte du fait que, en dépit de ses particularités, ce groupe de tragiques a défendu une façon de faire du théâtre qu'il faut inscrire dans son contexte européen, surtout après le tournant imprimé par l'œuvre de Cinzio à la tragédie italienne de la première Renaissance, plus classique, représentée par l'œuvre de Trissino. L'orientation de Cinzio vers un modèle de tragédie moins attachée aux canons classiques, plus ouverte à son adaptation aux temps nouveaux et aux goûts d'un public nouveau, d'une tragédie qui montrait ses racines sénèqueennes, avec une vocation moralisante, eut une influence énorme en Europe, influence à laquelle les tragiques espagnols ne furent pas étrangers⁷.

On conserve cinq tragédies de Virués réunies par ses soins à l'occasion de la publication de ses *Obras trágicas y líricas*, en 1609. Nous ne connaissons pas la date exacte de leur composition, bien que dans le prologue au « Lecteur avisé » (*Al discreto lector*), qui ouvre le volume, il s'y réfère comme à des œuvres « faites dans sa jeunesse et par divertissement » (*hechas por divertimento y en juventud*⁸). La critique tend à fixer vers la fin des années 1570 et les années 1580 la période où elles pourraient avoir été écrites. Il est bon de s'arrêter un moment sur le prologue au « Lecteur avisé » parce qu'il contient des idées essentielles sur lesquelles repose la conception de la tragédie selon leur auteur. Virués y avoue que, à l'exception de sa *Tragedia Dido*, « entièrement écrite à la manière des Grecs et des Latins, avec soin et application » (*escrita toda por estilo de griegos y latinos, con cuidado y estudio*), il s'est efforcé dans ses quatre autres tragédies (*La gran Semíramis*, *Atila furioso*, *La cruel Casandra* et *La infelice Marcela*) « d'unir le meilleur de l'art ancien et le meilleur de l'usage moderne » (*juntar lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre*), déclaration qui révèle sa volonté d'adaptation du genre aux temps nouveaux. Sans entrer dans le détail, je signalerai les traits formels qui les séparent : tandis que la division en cinq actes et l'usage des chœurs sont conservés dans *Dido*, Virués opte pour une

7. Voir L. Dondoni, « L'influence de Sénèque sur les tragédies de Giambattista Giraldi », J. Jacquot (éd.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1973, p. 37-46. Le travail de P.-R. Horne, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, University press, 1962, est un classique.

8. C. de Virués, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, éd. A. Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2003, p. 95. Je renverrai dans cet article à cette édition, en indiquant à l'occasion entre parenthèses les vers auxquels je me réfère dans mes commentaires.

division en trois actes ou journées, sans chœur, et pour l'inclusion d'un prologue, en guise d'introduction, et d'un épilogue prononcé par la figure allégorique de la Tragédie. Un second aspect sur lequel repose la conception de la tragédie de Virués, qui apparaît dans le prologue, est l'exemplarité, caractérisée par une intention éthique de cachet sénèque : « on voit dans toutes des exemples moraux et graves » (*en todas ellas [...] se muestran heroicos y graves ejemplos morales*), remarque l'auteur. Le troisième élément mentionné se rapporte au style, nécessairement « héroïque et grave » (*grave y heroico*) pour la tragédie, telle que la conçoit Virués sans concessions comiques. Un dernier aspect qu'il convient de souligner est en partie implicite : lorsque Virués composa des tragédies, dans sa jeunesse, il crut probablement, comme quelques autres auteurs de sa génération, qu'il ouvrait la voie à un théâtre de son temps ; cependant, autour de 1609, le théâtre avait pris un autre cours que celui imaginé par Virués. Pour cette raison, on perçoit comme un sentiment d'échec dans ses propos lorsqu'il se réfère à ses tragédies comme à un modèle du théâtre que « l'on devrait suivre » de son temps (*se debería usar*), mais duquel la réalité de la pratique théâtrale espagnole s'était éloignée. Ce prologue doit être compris comme une espèce de grille de lecture des œuvres de Virués, dans laquelle l'auteur nous donne les clés de ses mises en œuvre dramatiques qui se fondent sur la recherche consciente d'une symbiose entre l'art ancien et les pratiques modernes, et la conception du théâtre comme instrument de perfection éthique, qu'explique son inspiration sénèque, et qui l'amène à porter sur les planches des personnages moralement monstrueux, majoritairement féminins, afin de provoquer dans le public un rejet du mal et de la perversion.

Dans les prologues et les épilogues de ses quatre tragédies les plus innovatrices, Virués insiste sur sa conception tragique. Dans le prologue de *La gran Semíramis*, nous trouvons quelques-unes de ces réflexions. La première est relative au caractère exemplaire et didactique en vertu duquel l'auteur conçoit le genre tragique, et l'art en général, comme modèle au moyen de la glose d'un topique, qui met sur le même plan peinture et théâtre. C'est cet aspect moral qui caractérise non seulement le théâtre, mais aussi la poésie de Virués, que Cervantès souligna dans le « Canto a Calíope » qui se trouve dans *La Galatea* (1585)⁹.

9. « [...] tú mesmo aquel ingenio y virtud canta / con que huyes del mundo los engaños », M. de Cervantes, *La Galatea*, éd. F. Sevilla Arroyo et A. Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1996, p. 406.

La deuxième réflexion contenue dans le prologue se rapporte à la volonté de renouvellement du genre manifestée par Virués lorsqu'il parle de *La gran Semíramis* comme d'une tragédie d'un « genre nouveau » (*estilo nuevo*), nouveauté que, dans le cas précis, il résume explicitement en deux points : la division externe en trois journées et l'abandon de l'unité de temps¹⁰. Virués fait seulement une référence explicite à l'unité de temps, mais pas à l'unité d'action, qui est la seule avec la précédente à être mentionnée par Aristote dans sa *Poétique*. Cependant, il fait allusion plus loin aux différents lieux où se déroule chacune des trois journées de *La gran Semíramis*, ce qui suppose une référence implicite à l'unité de lieu, qui n'existait pas chez Aristote, mais qui fut introduite au XVI^e siècle par quelques-uns de ses commentateurs italiens, comme Maggi, Castelvetro ou Scaliger. C'est cet abandon de l'unité de temps et, par voie de conséquence, de l'unité de lieu, qui l'amène à présenter chaque journée comme une espèce de tragédie en elle-même, dans l'intention de justifier la nouveauté de sa mise en œuvre, qui sera confirmée par le développement de l'œuvre, laquelle rompt aussi nettement avec l'unité d'action¹¹. Bien que le personnage de Semíramis, la protagoniste, intervienne de façon déterminante dans les trois, chacune a sa propre victime tragique, comme nous le verrons plus loin. Finalement, en revendiquant un modèle de théâtre écrit avec « art » (*arte*), Virués s'écarte clairement d'autres formules plus populaires. Dans l'épilogue qui clôt l'œuvre, il insiste sur sa valeur exemplaire pour la purification de l'« âme » (*alma*) du spectateur.

La critique a signalé les transgressions que présentent dans l'ensemble à différents degrés les tragédies de Virués par rapport au registre classique¹². En ce qui concerne *La gran Semíramis*, il faut

10. « [...] viene en tres jornadas / que suceden en tiempos diferentes : / en el sitio de Bata la primera, / en Nínive famosa la segunda, / la tercera y final en Babilonia ».

11. « [...] con que podrá toda la de hoy tenerse / por tres tragedias, no sin arte escritas », *La gran Semíramis*, *op. cit.*, p. 101-102.

12. En dehors des travaux déjà cités de Hermenegildo et Frolidi, voir également J.-L. Sirera « Rey de Artieda y Virués : la tragedia valenciana del Quinientos », J. Oleza (dir.) et J.-L. Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas, II : la comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 69-101. *La gran Semíramis* a également donné lieu à des études comparées du traitement du personnage par d'autres auteurs, spécialement Calderón, voir R. Frolidi, « La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón », *Criticón*, 87-88-89, 2003, p. 315-324 et A. Hermenegildo, « La

ajouter aux remarques de Virués que, s'il est vrai que l'œuvre, comme c'était le cas de la tragédie classique, se base sur un argument historique-légendaire relaté par Justin et Diodore de Sicile, l'auteur introduit nombre de détails inventés et tire un bon parti dramatique du jeu du travestissement (Semíramis, par exemple, se présente sur le champ de bataille habillée en homme, elle usurpe par ailleurs sous ce déguisement l'identité de son fils), un recours qui eut un bel avenir dramatique dans le théâtre espagnol et qui fut également utilisé par le dramaturge dans *Atila furioso*.

Je ne m'attarderai pas sur le profil biographique de Virués. Je signalerai simplement que quelques traits moraux de sa personnalité et de son œuvre, tant poétique que théâtrale, se comprennent mieux si l'on prend en considération la formation humaniste de son père, un médecin d'origine castillane, Alonso de Virués, établi à Valence, qui se préoccupa de donner à ses enfants une solide éducation¹³. On comprend également mieux certain aspect de son œuvre, que je commenterai plus loin à propos de *La gran Semíramis*, si l'on considère qu'il entra très jeune dans la carrière militaire, dans laquelle il obtint le grade de capitaine, et qu'il participa à quelques-unes des plus célèbres batailles de son temps comme celle de Lépante. Il put ainsi parcourir plusieurs pays européens et passa de longues périodes en Italie, servant dans le Milanais, où il entra certainement en contact avec les nouveaux courants tragiques qui s'y imposaient, et, en particulier, avec l'œuvre de Giraldi Cinzio ou de Lodovico Dolce, et il finit par maîtriser l'italien, comme le montre certaine de ses compositions insérée dans ses œuvres. C'est là où il dut voir jouer la fameuse

responsabilidad del tirano. Virués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis », L. García Lorenzo (éd.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón de la Barca y el teatro del siglo de Oro*, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 897-911.

13. Nous savons que la sœur de Virués, Jerónima Agustina, fut remarquée parmi ses contemporains pour sa maîtrise du latin, son frère Francisco fut un docteur en théologie réputé et son frère Jerónimo exerça, comme son père, la carrière médicale. À défaut de preuves définitives, on admet généralement que Virués dut naître en 1550 et l'on ignore la date exacte de sa mort. On n'a pratiquement rien ajouté aux informations et témoignages recueillis en son temps par C.-V. Sargent, *The dramatic works of Cristóbal de Virués*, New York, Instituto de las Españas, 1930, et par J. Weiger, *Cristóbal de Virués*, Boston, Twayne, 1978. Voir, par exemple, aujourd'hui les données réunies par T. Ferrer Valls, « Cristóbal de Virués », Pablo Jauralde Pou (éd.), *Diccionario filológico de la literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009, p. 1020-1027, et l'introduction à l'édition de A. Hermenegildo, *op. cit.*

actrice italienne Isabella Andreini, à laquelle il dédia un sonnet célébrant la publication de ses *Rime*, qui virent le jour à Milan, en 1601¹⁴. Cervantès fit l'éloge de Virués dans *La Galatea* et mentionna de façon admirative son poème *El Monserrate* dans *Don Quichotte*, et Lope lui attribua la réduction à trois actes dans son *Arte Nuevo*, le mentionnant de façon élogieuse dans son *Laurel de Apolo*. Son influence est patente sur des dramaturges valenciens comme Francisco Agustín de Tárrega ou Guillén de Castro, bien que nous ne sachions presque rien de ses contacts littéraires avec d'autres auteurs ou des cercles intellectuels de son temps.

La gran Semíramis est l'œuvre la plus intéressante et la plus complexe de Virués et, avec *La Numancia* de Cervantès, elle est considérée comme la meilleure tragédie de l'époque en Espagne. Ainsi que l'auteur l'indique dans le prologue, l'œuvre se compose de trois tragédies, vu que chaque acte est consacré à une victime. Cependant, chacune de ces victimes tragiques est présentée de façon différente et se voit attribuer un degré de responsabilité variable sur le cours des événements, car il n'y a là aucune force supérieure pour gouverner les actes des personnages. Le premier acte montre Menón, mari de Semíramis et victime des exactions du roi et tyran Nino. Menón représente le soldat courageux, qui est loyal à son souverain et reconnaît les mérites de ses soldats, pour lesquels il est un modèle. Au contraire, le roi Nino enlève par la force la femme de Menón, manquant ainsi à l'engagement éthique et à la reconnaissance qu'il lui doit comme militaire qui lui a donné la victoire lors du siège de la ville de Batra, et l'outrageant en lui proposant d'échanger Semíramis contre sa fille, la princesse Sosana, ce que Menón refuse. Le roi réagit en tyran, décidé à obtenir par la force ce qu'il désire (*pues siendo yo tu Rey, te pido aquello / que de potencia puedo yo tenello* – v. 518-519 –). On ne peut pas ne pas voir dans la présentation du personnage de Menón une vision positive du héros militaire de la part du capitaine Virués, de même certaines tirades (par exemple les vers 111-126 et 700-720) reflètent l'expérience de Virués au sujet des horreurs que la guerre traîne après elle, quelque chose qui rappelle *La Numancia* de Cervantès. Dans les œuvres de Virués les puissants sont présentés comme des tyrans – tyran et tyrannie sont des

14. Il est intitulé «A Isabella Andreini, cómica académi[c]a, por el libro de sus obras», C. de Virués, *Obras trágicas y líricas, op. cit.*, 1609, f. 268 r^o-v^o.

mots qui reviennent souvent dans ses tragédies. Le cri de Menón, au moment de son suicide, résonne comme une condamnation justifiée (*¡Oh, bárbaro, inhumano, / ingrato a mis servicios, / cruel, tirano, inico, injusto y fiero!* – v. 564-566 –). Le monologue de Menón est inspiré des idées de Sénèque : la mort se présente comme la libération d'une vie soumise aux variations des vents de la fortune, la vie est comme une prison dans laquelle l'homme est retenu captif. Ce sont des discours de ce genre qui expliquent des jugements comme ceux de MacCurdy selon lesquels les œuvres de Virués, « à l'exception de *La infelice Marcela*, constituent un pillage spectaculaire dans le camp de Sénèque »¹⁵.

Il y a plusieurs scènes qui justifient l'appellation de tragédies de l'horreur sous laquelle on a coutume de faire référence aux tragédies de cette période : l'une d'elles est le suicide du prince Alejandro vaincu, qui ne se produit pas sur scène, mais que Menón raconte en tenant à la main la corde avec laquelle le prince s'est pendu, cette même corde avec laquelle Menón se donnera la mort, un de ces effets scéniques par lesquels l'auteur cherchait à toucher son public. À ces scènes s'ajoute celle de l'empoisonnement de Nino, raconté par Celabo (v. 960-991) et ultérieurement perpétré sur scène à la fin de la deuxième journée, qui s'achève comme la précédente sur les considérations de Celabo et Zopiro à propos des événements, tandis que l'on emporte le cadavre du roi. Dans la troisième journée, Diarco relate en une longue tirade le parricide commis par Zameis Ninias, sur la personne de sa mère, Semíramis (v. 1939-2055).

Dans le cas de Nino, à la différence de ce qui se produit avec Menón, Virués nous présente un roi qui ne sait pas maîtriser sa passion, et sa mort, fruit de la tromperie de sa propre épouse Semíramis, apparaît ainsi comme la conséquence de ses propres actes, tout comme la mort de Semíramis aux mains de son fils dans la troisième journée est la

15. R. R. MacCurdy, « La tragédie néo-sénéquienne en Espagne au XVIII^e siècle et particulièrement le thème du tyran », p. 75 où il réfute les arguments de H. E. Isar, « La question du prétendu "sénéquisme" espagnol », articles publiés in J. Jacquot (éd.), *Les tragédies de Sénèque...*, *op. cit.*, respectivement p. 45-60 et 73-85. Sur la récupération en Europe du Sénèque tragique voir M. Pastore-Stocchi, « Un chapitre d'histoire littéraire aux XIV^e et XV^e siècles : "Sénèque poeta tragicus" », in J. Jacquot, *op. cit.*, p. 11-36. Sur la réception de Sénèque en Espagne, le travail de K. A. Blüher, *Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, est un classique.

conséquence de sa luxure, de sa passion sans frein, qui l'entraîne à assassiner tous ses amants après la première nuit de jouissance, et finalement son désir incestueux de son propre fils. La révélation finale de la part de Celabo de l'origine obscure de Semíramis, en réalité fille d'une prostituée, ne peut être considérée comme la justification de ses actes de la part de Virués, surtout si on la compare à Nino, sur l'origine duquel il n'y a pas l'ombre d'un doute. Nino s'avère être un tyran, incapable de contenir ses passions, mais il se révèle également être un souverain qui prend à la légère l'exercice du pouvoir, cédant avec frivolité au désir de Semíramis de gouverner en reine cinq jours durant, situation que Semíramis mettra à profit pour tramer sa mort. Si nous la comparons à Nino, Semíramis s'avère également incapable de maîtriser ses désirs, mais en contrepartie elle mène son royaume à l'apogée de sa gloire. Sa valeur de bonne gouvernante, à la tête de ses armées, après avoir usurpé l'identité de son fils, est soulignée dans quelques-unes des interventions de Celabo et Diarco (v. 2163- 2220) et se manifeste dès la première apparition du personnage, car c'est elle qui ourdit le stratagème pour vaincre la résistance de l'ennemi lors du siège de Batra.

L'œuvre met clairement en évidence l'opposition entre l'action de l'armée, présentée à travers le personnage positif de Menón et la corruption de la cour. La réflexion sur l'importance d'une conduite exemplaire est mise en valeur de façon subtile à travers les personnages de Zopiro et Celabo, des soldats qui se montrent courageux au côté de Menón, disposés qu'ils sont à exposer leur vie en étant les premiers à escalader la muraille lors de l'assaut de Batra, alors que, une fois à la cour, ils changeront de conduite. Zopiro finira par être corrompu et, séduit par Semíramis, il en viendra à s'imaginer régnant auprès d'elle (v. 1112-1155) et sera assassiné comme d'autres de ses amants. De son côté Celabo, en dépit de la lucidité qu'il manifeste dans certaines de ses analyses sur la situation qu'il contemple, se montre à l'aise dans sa nouvelle condition de courtisan et apprend à penser à son seul intérêt (v. 1165-1181).

Le personnage le plus soigneusement construit par Virués est celui de Semíramis. Le développement de l'action dans les deuxième et troisième journées met en lumière son caractère ambitieux et éclaire certains détails grâce auxquels Virués élabore progressivement le personnage depuis ses premières interventions dans la première journée :

c'est ainsi que, au début de l'œuvre, l'ardente déclaration amoureuse de Menón (v. 63-86) contraste avec la tiédeur de Semíramis (v. 95-98) préoccupée dans l'immédiat par l'état de la guerre. Le suicide tragique de Menón devant la perte de son épouse rend dérisoire la brève résistance que Semíramis oppose à Nino (v. 560, 563), avant de sortir de scène derrière le roi. Sa duplicité est un trait de caractère qu'elle partage avec son fils Zameis : elle trompe Nino pour s'emparer du pouvoir et le pousse à s'empoisonner, après lui avoir fait croire que Zameis, leur fils, l'a tuée. Son désir de venger la mort de Menón par la mort de Nino est de pure apparence car il dissimule son ambition du pouvoir, comme il apparaît dans un monologue où le dernier vers laisse percer sa véritable intention, être reine (v. 885-892). Sa ressemblance physique avec son fils Zameis, qui lui permet d'usurper son identité pour tromper Nino et rester ensuite au pouvoir, est une image de l'identité de caractère entre les deux personnages. Il y a un monologue de Zameis au cours de la troisième journée qui met en lumière cette similitude. Comme sa mère, le fils prétend venger la mort de Nino, mais en réalité il cache son ambition de récupérer le pouvoir que Semíramis lui a ravi (v. 1623-1634). Zameis n'est pas seulement uni à sa mère par une ressemblance physique, il l'est aussi par une même cruauté et une même capacité de haine et de manipulation de la réalité en fonction de ses propres intérêts.

D'un autre côté, Virués présente la religion comme un instrument aux mains des puissants pour dissimuler leurs atrocités : si Semíramis invente un miracle pour occulter l'horrible mort de Nino (ses parents Junon et Bêl sont descendus sur un char tiré par des cygnes et l'ont fait monter au ciel auprès du dieu Amon), Zameis en fera autant pour dissimuler son parricide (sa mère, transformée en colombe, s'est envolée au ciel accueillie par Nino, Junon et Bêl). Les conseillers du roi (Janto, Creón, Troilo et Oristenes) sont prêts à accepter la volonté du puissant, sans se poser de question. Leur apparition, toujours en groupe, souligne leur manque d'identité propre aux moments-clés : par exemple lorsqu'ils sont appelés à ratifier la remise du sceptre de Nino à Semíramis pour cinq jours, ou quand ils sont convoqués d'abord par Semíramis puis par Zameis pour écouter le mensonge inventé pour masquer leurs crimes. Virués exprime ainsi sa vision du courtisan comme un être incapable d'adopter une attitude critique ouverte face au puissant.

Quel que soit le futur qui plane sur Zameis une fois consommé le meurtre de sa propre mère, il se dégage de l'œuvre l'idée que la corruption est inhérente au pouvoir et qu'elle se perpétue au-delà de celui qui le détient. Virués transpose dans sa tragédie une vision de la réalité si profondément amère qu'elle semble refléter sa propre expérience de militaire qui regarde avec tristesse les tensions politiques et les intérêts de la cour et des rois qui écoutent leurs passions. C'est spécialement clair avec le personnage de Diarco, le portier du palais qui, en simple observateur et à l'écart des intrigues du pouvoir, offre la vision la plus critique et peut-être la plus proche de celle de Virués lui-même. Sont également significatifs les dialogues, avec leurs tirades et longs discours, pleins de phrases sentencieuses, qu'échangent Celabo et Diarco, dans lesquels Virués concentre son image négative de la cour, nid de trahisons et d'envies, mais aussi sa vision éthique la plus sénéquienne, avec des thèmes chers à son théâtre comme la méfiance de la fortune inconstante, l'exaltation de la liberté comme bien suprême (*¡Oh libertad dulcísima y querida! / ¡Oh servitud amarga y dolorida!*), la pratique de la vertu et la maîtrise de la passion, le mépris « des vils appétits aveugles » (*los viles apetitos ciegos*) et le manque de confiance en la bonté des hommes (*¿En qué podemos ya parar los hombres / si somos ya más fieros que las fieras?*)¹⁶. Ce sont ces longues tirades, chargées de considérations morales, qui confèrent à la tragédie une densité de parole très soutenue et qui la font parfois paraître très statique. Virués sacrifie la vivacité de l'action au profit de l'objectif didactique, pour orienter le jugement de son public vers la leçon morale qu'il doit dégager.

L'extrapolation de la vision représentée à la réalité paraît inévitable et Virués lui-même la conseille expressément à son public par la bouche de la Tragédie à la fin de *La cruel Casandra* :

Aunque sacadas con cuidado sean
 las cosas que hoy os he representado
 de las que pasan entre los que emplean
 en palacio su tiempo y su cuidado,
 sepan los que de verme se recrean
 que es como de lo vivo a lo pintado,
 y así por lo que pinto aquí, lo vivo
 se entienda ser en término ecésivo¹⁷.

16. Voir spécialement v. 1722-1934.

17. *Obras trágicas y líricas, op. cit.*, f. 83 v°.

Cela a conduit Hermenegildo à des interprétations à clé politique en rapport avec une vision prétendument négative du dramaturge à propos de la figure de Philippe II et de certains événements de son règne, position il est vrai ultérieurement nuancée par le critique. Il est difficile d'établir cette relation, surtout si l'on élargit la réflexion du théâtre de Virués à sa poésie, dans laquelle on rencontre le même ton éthique, mais également des proclamations de l'auteur en faveur des exploits de la monarchie, de la foi et de Philippe II lui-même. La vision du Virués tragique représente le regard lucide et cru propre aux hommes de sa génération, formés à un humanisme critique, mais également la réflexion désenchantée du militaire, éloigné de la cour, qu'il considère avec méfiance¹⁸.

D'un point de vue historique, il semble évident que les expérimentations tragiques d'auteurs comme Virués, avec leurs transgressions par rapport aux préceptes classiques, ouvrirent la voie qui conduit à la formule de la « *comedia nueva* » et à la légitimité du mélange des éléments tragiques et comiques. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que, si les tragiques s'étaient écartés de formules archaïques, Lope se soit jugé fondé à défendre, comme il le fait dans son *Arte nuevo de*

18. Voir spécialement A. Hermenegildo, « La imagen del rey y del teatro de la España clásica », *Segismundo*, 12, 1976, p. 53-56 ; « Adulación, ambición, intriga : los cortesanos de la primitiva tragedia española », *Segimundo*, 13, 1977, p. 43- 87 ; « La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI : Cristóbal de Virués », *Crítica hispánica*, 16, 1, 1994, p. 11-30 et « Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II », *Criticón*, 87-88-89, 2003, p. 395-406. Si l'on tient compte également de l'œuvre poétique de Virués, il convient de nuancer la première interprétation donnée par Hermenegildo d'une clé politique du théâtre de Virués, c'est pourquoi Hermenegildo suggère maintenant une évolution personnelle de l'auteur difficile à démontrer au jour d'aujourd'hui car nous ignorons pratiquement les dates de composition de la majeure partie de ses œuvres théâtrales et poétiques. Il a également proposé une interprétation sous forme de clé poétique selon laquelle les tragiques des régions périphériques seraient plus critiques par rapport au pouvoir, ce qui est difficile à démontrer et à quoi L. Giuliani a répondu dans son introduction à Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, Prensas Universitarias, 2009, p. XVIII-XIX. La vision de Hermenegildo est nuancée par J. Ll Sirera, « Cristóbal de Virués y su visión del poder » M. Chiabó et F. Doglio (éds.), *Mito e realtà del potere nel teatro dall'Antichità al Rinascimento*, Rome, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1988, p. 275-300, qui interprète la critique du pouvoir par Virués comme générique et indépendant d'événements concrets, et par E. García Santo-Tomás, « Virués, nuestro contemporáneo », F.A. De Armas, L. García Lorenzo et E. García Santo-Tomás (éds.), *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, Madrid / Francfort, Iberamericana / Vervuert, 2008, p. 35-55, qui rattache la critique que Virués fait de la cour et des courtisans à sa condition militaire.

hacer comedias le mélange des genres en reprenant leurs arguments et en les poussant plus loin : le temps qui passe et la nécessité de s'adapter aux goûts nouveaux. Il n'est pas étonnant non plus dans ce contexte que, des années plus tard, quand au cours des années 1630 un intérêt renouvelé pour les œuvres tragiques se fait jour en Espagne, lorsque Lope de Vega publie *El castigo sin venganza* en 1634, il insère un prologue, où il précisait à son propos.

Está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres¹⁹.

Bien que la défense reprenne les arguments brandis quelques décennies plus tôt par les tragiques, en réalité, de mon point de vue, Lope ajoute une nuance, qui n'est pas négligeable, vu son expérience de dramaturge qui a écrit pour les théâtres commerciaux : l'abandon de son projet de « tragédie à l'espagnole » concerne l'antiquité grecque, mais aussi la « gravité » (*severidad*) latine. Et c'est que Lope s'était défilé en chemin de cet excès de didactisme moral explicite qui alourdissait l'action dramatique et avait caractérisé des propositions dramatiques comme celle de Virués. Mais c'est là un autre chapitre de l'histoire de la tragédie en Espagne qui sort des limites de mon intervention.

19. Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, éd. de A. García Reidy, Barcelone, Crítica, 2009, p. 80. Il ne s'agit plus d'une tragédie à la façon de la génération de Virués, mais d'une tragédie passée au tamis de la *comedia nueva*, avec son mélange caractéristique d'éléments tragiques et comiques. C'est pourquoi quelques critiques ont proposé d'autres étiquettes pour ces œuvres du XVII^e siècle, comme comédie héroïque (Profeti), comédie tragique (Blanco), ou drame, avec un sens plus large (Oleza) pour intégrer des œuvres qui de toute évidence n'ont pas une vocation strictement comique. Voir M. Blanco, « De la tragedia a la comedia trágica », C. Strosetzki (éd), *Teatro español del siglo de oro : teoría y práctica*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 1998, p. 38-60 ; M. G. Profeti, « De la tragedia a la comedia heroica y vice-versa », *Theatralia*, 3, 2000, p. 99-122 ; J. Oleza, « Las opciones dramáticas de la senectud de Lope », J. M. Díez Borque et J. Alcalá Zamora (éds.), *Proyecciones y significados del teatro clásico español*, Madrid, SEACEX, 2004, p. 257-276 ; F. Antonucci, « Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón », L. Gentili et R. Londero (éds.), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2011, p. 129-145.