



**HAL**  
open science

## La hija del aire, méta-drame d'un personnage vide

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. La hija del aire, méta-drame d'un personnage vide. Nadine Ly. Littéralité I. Calderón : "La hija del aire", Université de Bordeaux III, pp.23-49, 1989. hal-02955452

**HAL Id: hal-02955452**

**<https://hal.science/hal-02955452>**

Submitted on 1 Oct 2020

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

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

## «LA HIJA DEL AIRE» (CALDERON DE LA BARCA)

### Méta-drame d'un personnage vide

La critique a traditionnellement établi un rapport de cause à effet entre l'orientation philosophique du théâtre de Calderón et l'«artificieuse» configuration de son discours. Ainsi, dans son étude sur Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras, Angel Valbuena Prat, comparant la production théâtrale de Lope et de Calderón, a pu écrire:

Lo que se pierde con éste [=Calderón] en vida exterior y en extensión, se compensa con vida interna y con profundidad. A la inventiva, substituye la reflexión, a la espontaneidad, lo retocado y sabio<sup>1</sup>.

Plus loin, à propos des personnages caldéroniens, il ajoute:

[Son] tipos [...] en que ex profeso se busca una casi irrealidad por tintas recargadas, por contorsión de su línea fundamental<sup>2</sup>.

Dans des termes analogues, Juan Luis Alborg commente:

Diríase que Calderón ignora la existencia del lenguaje natural, del que no se sirve ni en los más llanos pasajes [...] Con frecuencia, la acción dramática queda como asfixiada por esta yedra decorativa, que puede llegar a usurpar su papel al movimiento escénico<sup>3</sup>.

Devenue banale, l'équation qui fait de certaines dominantes du théâtre de Calderón et de son écriture —comme le fort investissement symbolique de son discours ou le caractère abstrait de ses personnages— le corollaire d'un discours qui, par son contenu, se veut «philosophique» m'est cependant apparue insuffisante à la

lecture de La hija del aire. Loin de négliger les questions d'ordre politique, intellectuel ou métaphysique que le texte soulève directement ou indirectement (pouvoir et tyrannie, libre arbitre, fiction et réalité, etc.), la dynamique abstractive qui simultanément préside au discours et aux structures actantielles qu'il met sur pied me semble plutôt répondre ici à un travail conscient de prospection et d'analyse de l'expérience théâtrale. La convergence de deux séries de signes, l'une renvoyant sans cesse à des séquences différentes de l'intrigue, l'autre mettant en cause le code théâtral lui-même, incite en effet à se demander si, en étouffant la trame événementielle, la «yedra decorativa» dont parle Alborg ne viserait pas, en retour, à mettre à découvert le fonctionnement même du discours dramatique. Dans cette perspective, ce que le texte met en présence du lecteur/spectateur, ce n'est pas tant un simple argument mobilisant un nombre déterminé de personnages, que la stratégie qui construit le premier et qui commande les seconds. La première partie de la présente analyse aura justement pour objet de montrer que le texte dramatique se produit simultanément comme déroulement d'une chaîne fictionnelle et comme questionnement des structures mêmes qu'il produit. Or, la mise en exergue des structures dramatiques tissées par le discours ne peut se faire qu'au prix d'une désémantisation: celle de l'intrigue, ainsi déplacée par le «métadrame» auquel elle fournit support. C'est précisément ce double processus de désémantisation et de re-sémantisation qui détermine et spécifie le statut des personnages de La hija del aire. Celui-ci sera analysé dans la seconde partie de ce travail, où je m'attacherai à décrire le jeu d'inversions par lequel le personnage le plus vide (Sémiramis) en vient à être le plus prégnant.

\* \* \*

Je prendrai comme point de départ les vers 1995-2022 et 2120-2141 de la première partie<sup>4</sup>. Au cours de ce dialogue, Ninos et Memnon, tous deux amoureux de Sémiramis, tentent de régler leur différend par le biais d'une argumentation que je n'hésiterai pas à qualifier de méta-théâtrale. Plusieurs raisons ont déterminé le choix de cette séquence, la première étant sa fonction cardinale dans la progression

de la chaîne événementielle. En effet, Calderón échafaude toute l'action dramatique de La hija del aire sur un oracle dont le contenu se trouve explicitement déclaré dès le début de la pièce. Il va sans dire qu'à partir de là les voies qui s'offrent à sa résolution sont aussi restreintes que les réponses qui peuvent être données à n'importe quelle interrogation totale: ou l'oracle s'accomplit ou il ne s'accomplit pas. Sémiramis, qui à plusieurs reprises dans le premier acte rapporte et commente les prédictions de Vénus, va souligner à chaque fois les limites de la période sur laquelle portent les vaticinations: DESDE aquí al rey más invicto / haga tirano HASTA QUE / muera en fatal precipicio, 1, 941 sq. Point de départ —mais aussi de non-retour— des vaticinations, le comportement tyrannique du roi fonctionnera alors comme indice du déclenchement de l'oracle, désormais appelé à s'accomplir. C'est justement à ce moment crucial, où s'opère le passage du dit prophétique à la dramatisation réelle des paroles de Vénus, que correspondent les vers suivants, adressés à Ninus:

MENON: No, señor; cansado está  
el mundo de ver en farsas  
la competencia de un Rey,  
de un valido y de una dama.  
Saquemos hoy del antiguo  
estilo aquesta ignorancia,  
y en el empeño primero  
a la luz los efectos salgan.  
El fin de esto siempre ha sido,  
después de enredos, marañas,  
sospechas, amores, celos,  
gustos, glorias, quejas, ansias,  
generosamente noble  
vencerse el que hace el Monarca.  
Pues si esto ha de ser después,  
mejor es ahora no haga  
pasos tantas veces vistos.  
(1, 2006-2022)

Contre toute attente, Memnon évoque le référent théâtral comme argument d'autorité pour convaincre le roi du bien-fondé de son raisonnement. Le destin de Sémiramis est maintenant entre les mains de Ninus et le spectateur, qui attend sa réplique, sait désormais que l'imposition arbitraire de son critère marquera le début de l'accomplissement de l'oracle. C'est donc tout à la fois le destin du

protagoniste et le dénouement de la pièce qui sont en jeu ici. Véritable coup de «méta-théâtre», le discours de Memnon pose le problème en termes d'architecture dramatique, une architecture qui passe par la reconnaissance de l'ordo naturalis, fondateur du trépied structural exposition-nœud-dénouement. C'est précisément au «nœud» de l'intrigue qu'il fait allusion lorsqu'il passe en revue les différentes situations que peut engendrer le conflit dans lequel lui-même est impliqué: enredos, marañas, / sospechas, amores, celos, / gustos, glorias, quejas, ansias. En effet, Memnon appelle antiguo estilo les intrigues et les situations confuses ou équivoques par lesquelles la convention théâtrale veut que passent les personnages avant que le roi ne rétablisse l'ordre (lorsqu'il en décide ainsi) en renonçant magnanimement à sa passion amoureuse<sup>5</sup>. Ainsi, en proposant au roi si esto ha de ser después, / mejor es ahora no haga / pasos tantas veces vistos, il réclame ce qui n'est rien de moins qu'un raccourci de l'action dramatique. Mais Ninos va couper court à la discussion en proposant à son tour un nuevo estilo qui n'est que la rétorsion de l'argument utilisé par Memnon.

NINO: Pues yo quiero.....  
....que en el fin también haya  
nuevo estilo. Esto ha de ser,  
ya que introducidos se hallan  
aquí Rey, dama y valido  
vencerte tú.....  
(1, 2132-2137)

A travers le discours de Memnon se lit donc une prise de recul de la part du personnage (et de Calderón lui-même) à l'égard du conflit dramatique. Son aptitude à la réflexivité va même le pousser à imaginer plusieurs scénarios différents lorsque, surpris par Ninos alors qu'il essayait d'éviter la deuxième rencontre du roi avec Sémiramis, il tente de justifier son action:

MENON: Bien pudiera ahora decir  
que, porque nada llegara  
a ganar con tu deseo  
de haberla dado las gracias,  
defendí que le trujese  
otro; bien pudiera darla  
otro nombre ahora, y, después,  
con industrias y con trazas,  
entreteniendo tu amor,

asegurar mi esperanza.  
(1, 1996-2005)

Memnon va produire aussi l'analyse actantielle de la scène, qu'il définit, en forme de sommaire, comme le competencia de un REY / de un VALIDO y de una DAMA. Il n'est pas sans intérêt de faire observer à ce propos que Ninos, qui au fil de son argumentation aura aussi recours à ce même schéma, va reprendre les trois termes dans un tout autre ordre: introducidos se hallan / aquí REY, DAMA y VALIDO. L'inversion, qui ne répond pas ici à des exigences métriques (le nombre de synalèphes ne varie pas en intervertissant les deux derniers membres de l'énumération), ni phoniques (dans les deux cas le vers se trouve en position libre à l'égard de la rime), n'est certes pas le fait du hasard. En rejetant le nom Rey dans un vers différent et en le plaçant en tête de la série, Memnon agence les éléments de la triade selon une gradation qui, allant du niveau sociologiquement supérieur à l'inférieur, apparaît être aussi bienséante que tendancieuse attendu l'exclusion qu'elle permet d'y lire: Rey // Valido—Dama. A cette corrélation, Ninos réplique par une nouvelle distribution qui, bien qu'apparemment plus impartiale, reste, du fait même de l'inversion qu'elle introduit, tout aussi excluante que la première: Rey—Dama // Valido. Ainsi que l'on peut le constater, entre les deux schémas il y va de bien plus que d'une simple «variatio» stylistique. Il suffirait en effet de lire ces deux vers pour comprendre quelle va être la nouvelle organisation actantielle de La hija del aire.

On pourrait objecter à notre lecture du dialogue entre le roi et son favori que ce dernier ne fait appel au référent théâtral qu'au seul titre d'exemple. Rien cependant dans les vers prononcés par Memnon n'autorise à faire une telle restriction de sens. En effet, si celui-ci évoque la pratique théâtrale de l'époque, ce n'est pas, dans un souci de vraisemblance, pour se démarquer des personnages intervenant dans les farsas qu'il nomme, mais bien plutôt pour ostenter son statut de personnage dans la farsa à laquelle lui-même participe. Pendant le discours de Memnon, le lecteur (ou le spectateur) n'attribuera pas à ses paroles un sens purement exemplatif, du moins ne le fera-t-il pas avant qu'ait eu lieu la réplique

différée de Ninos (une centaine de vers séparent les deux interventions) qui, pour revenir sur le sujet, dira: volvamos a la pasada / METAFORA. Jusque-là subsistera l'ambiguïté du discours de Memnon, partagé entre deux deixis différentes, l'une situationnelle —le personnage compare à une situation qui est présentée comme étant «réelle» une autre qui est purement «théâtrale»—, l'autre textuelle —mise en parallèle de deux séquences également théâtrales, à savoir le deuxième acte de La hija del aire et le «nœud» des farsas évoquées par le personnage—. L'intervention de Ninos apparaît donc comme une mise entre guillemets du discours de Memnon; mais la levée d'ambiguïté ne se produit qu'après-coup. Entre-temps, c'est une deuxième intrigue que l'on voit naître par méta-théâtre et déplacer le centre d'attention du procès dialogal vers les mécanismes qui rendent compte de celui-ci. La réplique du roi aura justement pour objet de ramener la ligne d'action à l'intrigue principale, provisoirement suspendue. Un double conflit s'esquisse alors à l'intérieur du discours: celui —fictionnel— qui oppose les intérêts du roi à ceux du favori, et celui —fonctionnel— qui, chez Memnon, met aux prises le personnage qu'il est et le rôle qu'il joue. En effet, Memnon interprète aux deux sens du terme son rôle: il le joue autant qu'il en juge. Ce dédoublement introduit, sur le plan interlocutif, un déséquilibre entre ce que dit le favori et ce qu'entend (ou fait semblant d'entendre) le roi. Le «bruit» qui entrave la communication (le court-circuit ne fait que traduire la mésentente des deux personnages dans la résolution du conflit amoureux qui les oppose) est dû à un glissement de positions qui fait que, paradoxalement, l'allocutaire de Memnon se trouve ne pas correspondre au destinataire de son message: alors que Memnon interpelle el que hace el Monarca c'est du Monarca tout court qu'il obtiendra la réponse. Par-delà leur rapport antagonique au niveau de l'intrigue, ce qui oppose le roi et le favori c'est que le premier interprète un personnage alors que le second interprète un personnage interprétant un rôle. D'où l'écart qui sépare le discours «auto-phorique» de Memnon et la lecture «méta-phorique» qu'en fait Ninos, écart à travers lequel le discours ne donne à voir autre chose que sa propre littéralité.

Le fait que Calderón ait opté pour une résolution méta-théâtrale du conflit

n'est pas aléatoire. Séquence-clé dans l'architecture dramatique, le dialogue entre Memnon et Ninos représente, par son contenu, le passage à l'acte des vaticinations et entre en résonance, par sa configuration référentielle, avec le dénouement de l'intrigue, qui va aussi se régler par un jeu théâtral: l'entrée en scène de Sémiramis interprétant le rôle de son fils Ninyas. Ce courant auto-référentiel s'inscrit en filigrane d'un bout à l'autre du discours, arrachant à la fiction les personnages, qui conscients de leur théâtralité, ne cessent d'invoquer le code théâtral. Ainsi, on peut voir le valet donner l'exacte définition de son personnage (¿qué más hay que hacerse el tonto? 1, 2249), agrémenter son discours de réflexions métalinguistiques (no he de decirlo dos veces, / que es contra el arte, y habrá / un crítico que le enmiende, 2, 2229 sq.) ou faire allusion dans la deuxième partie à l'architecture binaire de la pièce, en renvoyant, telle une note, au soldat qui intervient dans la première<sup>6</sup> (peor es esto que el soldado / de la primera comedia, 2, 797 sq.). On peut voir aussi Memnon, à qui le roi vient de faire arracher les yeux, s'adresser pitoyablement au public, tout en dénonçant avec une insolite lucidité théâtrale la fonction cathartique de la scène qu'il est en train de jouer (En tragedia tan esquivo / sólo el consuelo reciba / de lastimaros con ella,1, 3180 sq.). Encore plus intéressante dans ce sens est la scène sur laquelle va déboucher le dialogue que l'on vient d'analyser. Rappelons succinctement, avant de la transcrire, les événements qui la péfigurent. Ninos et Irène obligent respectivement Memnon et Sémiramis à renoncer à leur amour tout en les contraignant à feindre qu'ils en ont décidé ainsi de leur plein gré. Le roi et sa sœur préparent alors, chacun à l'insu de l'autre, la rencontre des deux amoureux qui, guettés par ceux-ci, devront se faire part de leur mutuel renoncement. Chaque personnage croit être le seul à connaître les vraies circonstances dans lesquelles se déroule l'entretien: cachés, Ninos et Irène ignorent chacun la présence de l'autre, et Sémiramis et Memnon, qui se savent surveillés, ignorent à leur tour que l'autre l'est aussi. Calderón construit alors un dialogue on ne peut plus auto-référentiel, autant dire un méta-dialogue, au cours duquel les personnages ne prennent la parole que pour évoquer l'acte de parole lui-même:





nouveau rôle, Memnon et Sémiramis vont alors déjouer l'intrigue en glissant dans leur discours ce que je considérerai volontiers comme une indication scénique formulée à haute voix: Vos por esta parte. / Y vos / por esotra. En effet, chacun ayant dirigé l'autre vers l'endroit où se trouve caché son espion, Memnon va découvrir Irène, et Sémiramis, le roi. Le théâtre fait son entrée dans le théâtre et c'est ce retour sur lui-même qui, une fois de plus, va résoudre le conflit et faire progresser l'action.

Aux références théâtrales qui émaillent le texte et dont les exemples cités jusqu'ici n'ont aucune prétention à l'exhaustivité, il convient d'ajouter celles, intra-textuelles, qui, non moins nombreuses que les précédentes, renvoient directement à l'intrigue elle-même et, tout particulièrement, à des séquences chronologiquement ultérieures dans le déroulement de l'action. Outre les événements prédits par Vénus, le discours annonce à tour de rôle la passion amoureuse du roi pour Sémiramis<sup>10</sup>, le régicide<sup>11</sup>, le châtement de Memnon<sup>12</sup>, son suicide<sup>13</sup>, le retour de Sémiramis au trône après son abdication<sup>14</sup> et le stratagème du déguisement dont elle usera pour se faire introniser comme roi<sup>15</sup>. Nombreux et variés, les procédés d'anticipation mis en œuvre par Calderón vont du simple énoncé prédictif formulé par un personnage (c'est le cas, par exemple, de l'anticipation qui peut résulter de l'interférence de deux dialogues différents entrelacés en parfait contrepoint<sup>16</sup>) à la pré-dramatisation de l'intrigue à travers certaines séquences de catalyse où le dire et l'agir des personnages apparaissent comme une « première » mise en scène schématisée de séquences ultérieures. C'est ainsi que, par deux fois, l'auteur porte à la scène l'homicide de Ninos avant sa perpétration, paradoxalement évincée de l'action scénique. La première a lieu lorsque Sémiramis jette à terre le cheval débridé de Ninos, provoquant la double chute du roi qui, à la fois, tombe du cheval et tombe amoureux de Sémiramis: No el golpe de la caída / me aflige; otro más violento / es el que siento en el alma, 1, 1775 sq. Les deux chutes de Ninos —caedere—, qui passe sans transition de un despeño a otro, ne sont que l'annonce de sa troisième chute —occidere—, celle-ci définitive. La deuxième « pré-représentation » du régicide nous montre Sémiramis brandissant l'épée de Ninos pour se donner la mort et mettre ainsi

un terme aux propositions amoureuses de celui-ci. Croyant qu'elle en veut à sa vie, le roi aura alors une sorte de vision éveillée de sa propre mort: ¡Mi mismo cadáver, Cielos, / miro en el aire aparente [...] ¡Qué ilusión, qué fantasía, / formada en el aire leve, / de mi muerte imagen triste / ya en sombras se desvanece? 1, 3100 sq. Mais parmi tous ces procédés, il en est un qui, tant par sa récurrence que par sa productivité, mérite ici un commentaire particulier. Celui-ci consiste à mettre en relief, dans une période déterminée, le segment proprement proleptique, en le détachant du reste de l'énoncé. La segmentation se produit à la suite de l'intervention d'un deuxième personnage qui, par le biais d'une formule injonctive, va interrompre, au moment précis, le discours de son allocutaire. C'est à travers ce jeu interlocutif que le discours annonce, par exemple, la déchéance du favori:

NINO: Dame, Menón, tus brazos,  
y cree que aquestos lazos  
nudo serán tan fuerte  
que sólo le desate...  
MENON: ¿Quién?  
NINO: La muerte.  
(1, 303-306)

la mort de Memnon:

LISIAS: ¡Plega a Júpiter...  
MENON: ¿Qué? Dilo.  
LISIAS: ..que gusano humano, no  
labres tu muerte tú mismo!  
(1, 1012-1014)

la fondation de Babylone, que Sémiramis fera construire pour concurrencer Ninive, fondée par Ninus:

SEMIRAMIS: Quanto hasta ahora he visto en ella [=Nínive]  
NINO: ¿Qué?  
SEMIRAMIS: Me ha parecido poco  
(1, 2292-2293)

la rupture de Sémiramis et Memnon:

SEMIRAMIS: si bien es a mi presencia [=Menón]  
tal que...  
IRENE: Dilo.

SEMIRAMIS:                   Que me corro  
                                  de que haya de ser mi dueño  
                                  quien es vasallo de otro [=Nino]  
                                  (1, 2417-2420)

et la victoire finale de Licas —défenseur de Ninyas— dans le bras de fer qui l'oppose à son frère Friso —défenseur de Sémiramis—:

LICAS:   Pues vamos por dos caminos,  
                                  tú verás al fin de ellos...  
FRISO:   ¿Qué?  
LICAS:   Que es mejor el mío  
                                  (2, 1176-1178)

Ce qui retient surtout l'attention ici c'est le rôle indiciel que joue le pronom dans la segmentation de l'énoncé principal (Qué, Quién, Dilo). On observera que dans tous les cas cités, celui-ci survient très exactement à la suture du thème et du rhème, ce dernier étant porteur des informations qui préfigurent l'action. Le clivage, que l'on pourrait assimiler par l'effet de suspension qu'il produit à un point d'orgue musical, a donc pour objet de focaliser le segment prospectif à l'intérieur de la période. Façonné par le discours en instrument d'anticipation, le pronom est investi d'une fonction proleptique qui dépasse celle, cataphorique, qu'il est susceptible d'exercer dans le langage habituel. Sémiotisé, le pronom est alors exploité comme un pré-nom, c'est-à-dire comme un mot-jalon dont la fonction dans le texte n'est autre que de pré-nommer des séquences de l'intrigue non encore survenues.

On constate ainsi que la pièce est tout entière construite sur un décalage: le décalage d'une intrigue que l'on voit constamment se jouer avant terme et s'effacer partiellement dans la présence des multiples signes qui l'annoncent. S'il est vrai qu'il existe, comme l'a formulé Todorov, une «intrigue de la prédestination», il n'en reste pas moins que cette prédestination, ici représentée par l'oracle sur lequel s'ouvre et se fonde la trame théâtrale, se trouve surdéterminée par le discours. Cette hypercaractérisation de l'action dramatique n'est pas sans une certaine dévaluation de l'intrigue, dévaluation qui me semble se faire ici au profit d'un tout autre pôle de signification: celui des systèmes et des structures qu'elle construit,

des forces que l'écriture met en jeu et qui la cimentent. Ce double mouvement de dé-signification et de remotivation trouve son homologue dans le jeu dialectique sur lequel s'édifie la duelle personnalité de Sémiramis, personnage qui, comme on le verra n'est qu'un support vide, une ossature actantielle habile à se remplir de tous les sens et à contenir en elle tous les personnages de la pièce. Dans les pages qui suivent, j'essaierai de montrer que c'est justement cet espace vide qui, instaurateur de la trame signifiante, commande le jeu théâtral et mobilise la totalité des personnages.

\* \* \*

Ainsi que la critique n'a cessé de le souligner, les personnages caldéroniens ne sont pas des êtres «en chair et en os». Calderón en fait des entités abstraites en dissociant les différentes forces psychologiques qui les sous-tendent. Ainsi, Sémiramis, personnage aux deux sens du terme éthéré, nous apparaît comme un amalgame de furor, soberbia, arrogancia, desesperación, altivez, presunción, imaginación, brío, valor, ambición et vanidad<sup>17</sup>. D'autre part, la présentation asynergique des personnages, qui voient leurs actions prendre naissance au lieu même où sont censées siéger les facultés dont elles dépendent, fait de chacun d'entre eux un complexe incoercible de forces dissociées et pleinement autonomes. En effet, ce n'est pas Sémiramis qui oubliera les vaticinations de Vénus, mais sa mémoire: ¿ya se olvidó / tu MEMORIA cuán infausto / fue el día de tu nacimiento? 1, 120 sq.; ce n'est pas elle non plus qui sauvera le roi en danger de mort sur son cheval emballé, mais son courage: ¿Cómo pudiera el VALOR / que está brotando en mi pecho / dar vida al gallardo joven / que se despeña? 1, 1705 sq.; ce n'est pas elle enfin qui machinera la stratégie de son ascension au trône, mais sa seule arrogance: tu SOBERBIO / ESPIRITU levantó / máquinas sobre los vientos / hasta verte reina sola, 2, 220 sq. Les rapports d'interaction qui vont se nouer entre les personnages ne feront que reproduire sur une autre échelle, la dynamique de dissociation et de vectorisation à laquelle ils se trouvent individuellement soumis. Décorporisés, les personnages ne sont alors que des forces, des vecteurs que l'on



Si la place de chaque personnage ne peut être déterminée que relativement, c'est-à-dire par rapport (ou par opposition) à tous les autres personnages qui interviennent dans l'action, ceux-ci ne présentent pas pour autant le même degré d'interdépendance. Lorsqu'on analyse de plus près la fonction et le statut des personnages de La hija del aire on observe que si certains d'entre eux sont dotés d'une relative autonomie, d'autres fonctionnent par couples et n'ont d'existence réelle que pris globalement dans les étroits rapport qu'ils entretiennent. Tel est, par exemple, le cas des deux opposants Friso/Licas, dont l'antagonisme est si parfaitement symétrique qu'il y a tout lieu de les considérer comme un seul et même personnage dédoublé actantiellement: l'un est partisan de Sémiramis, l'autre l'est de Ninyas, l'un demande à la reine le châtement de Lidoro, l'autre lui réclame l'indulgence, l'un, enfin, est général de l'armée de mer, l'autre commande l'armée de terre. Ainsi, lorsque Ninyas va relever Friso de ses fonctions pour les conférer à son frère —plus tard c'est lui qui sera dégradé par Sémiramis—, Licas ne manquera pas de rappeler à son frère la complémentarité, donc l'incomplétude, de leur personnalité. Chacun étant la moitié manquante de l'autre, l'échange verbal s'apparente alors davantage à un soliloque «à deux voix» qu'à un véritable dialogue:

LICAS: Ya, Friso, que los dos solos  
hemos quedado, tus penas  
hoy con mis felicidades  
alivio y reparo tengan  
.....  
Si tú estás triste, yo alegre,  
si de pérdida estás, piensa  
que estoy de ganancia yo:  
partamos la diferencia  
entre los dos, porque así  
tristeza ni alegría puedan  
descomponernos, mezclando  
mi alegría y tu tristeza  
(2, 1561-1578)

Inversement, ce sont deux personnages différents, Lidoro et Arsidas, qui se cachent derrière l'antagoniste principal de Sémiramis. A la fois roi et vassal, Arsidas est appelé à devenir, dans la première partie, le secrétaire de Lidoro (vengo a ser hoy conmigo / secretario de mí propio, 1, 2390 sq.) qui à son tour, jouera, dans la

seconde, le rôle de son propre ambassadeur (llego / como mi embajador, 2, 61 sq.). Bien qu'affrontés (¿Quién creará que a un mismo tiempo / Arsidas contra Lidoro / se viese nombrado...), les deux personnages renvoient conjointement à un Moi unique, à la construction duquel tous deux participent à part égale (...siendo Lidoro y Arsidas yo, 2, 110 sq.).

Il apparaît alors que le paramètre actantiel ne correspond pas à l'espace qui, sur l'échiquier des «dramatis personae», revient à chaque personnage. Au contraire, actant et personnage se trouvent constamment dissociés et confrontés à l'intérieur du même sujet. D'où le caractère «transitif» de certains rôles qui, ne faisant pas nombre à eux seuls, devront, pour être opérants, se dilater, se prolonger en un deuxième personnage, avec lequel ils sont appelés à ne faire qu'un. La prise en considération de l'axiome actant/personnage permet ainsi de reconnaître trois statuts dramatiques différents: soit l'actant est véhiculé par un seul personnage (par exemple, le roi, sa sœur, le favori, etc.), soit l'actant est dédoublé en deux personnages (Lidoro, Arsidas), soit le personnage se trouve dédoublé en deux actants (Licas/Friso). Excédant cette répartition, Sémiramis apparaît comme un non-personnage ou, mieux, comme un demi-personnage/demi-actant qui, en vertu de sa propre incomplétude, va les englober tous.

C'est parce que Sémiramis est un personnage à la fois vide et double qu'elle peut contenir tous les autres. On pourrait dire dans ce sens que ceux-ci ne sont par rapport à elle que des personnages explétifs, Sémiramis étant à son tour la sommation de tous. En effet, Sémiramis se trouve en rapport de complémentarité avec Memnon, Ninon et Licas, dont elle va, tour à tour tomber amoureuse; avec Friso et Lidoro, respectivement adjuvant et opposant de la reine; avec le valet qui, dans la deuxième partie, commentera devant elle les faits coïncidents de leur biographie (leur âge, le décès subit de leur époux<sup>18</sup>); par ricochet, avec sa femme Sirène, dont le portrait (1, 390 sq.) apparaît comme le revers caricatural de celui que Memnon fera de Sémiramis (1, 1421 sq.); enfin et surtout, avec Ninyas, dont l'étroite ressemblance avec Sémiramis —ressemblance qui mérite bien le qualificatif



de «clonique»— sera (méta-)théâtralement exploitée tout au long des deux derniers actes. Car non seulement Ninyas et Sémiramis représentent les deux faces opposées et constitutivement solidaires du même être (somos los dos un mismo / compuesto de cuerpo y alma, 2, 2788 sq.), mais vraisemblablement, les deux rôles ont pu en outre être interprétés par le même acteur assisté d'une doublure pour la fin du second acte de la deuxième partie. En effet, mère et fils —comme l'a très justement fait remarquer Daniel Rogers<sup>19</sup>— ne paraissent jamais ensemble sur la scène, à l'exception de la séquence de l'enlèvement de Ninyas, à qui Friso prendra soin, au moment opportun, de couvrir le visage.

Le statut liminaire de Sémiramis fait d'elle un personnage hyperthéâtral, capable à lui seul de mettre en scène tous les paradigmes actantiels de la pièce, condensés et miniaturisés dans le dualisme antagonique de sa nature. Né de l'air, ce personnage évanescent, vide, inconsistant, que l'on voit se remplir de tous les personnages qui gravitent autour de lui et qui finira par se dissoudre dans la vacuité de son propre nom (Hija del aire, ya / hoy en él me desvanezco, 2, 3285 sq.), est ainsi une sorte de «personnage-valise» à qui Calderón va faire interpréter des rôles différents; ceux, justement, que Chato, à la fin de la pièce et presque en guise de distribution, énumérera récapitulativement:

pues la serví  
siendo monstruo en las montañas,  
siendo dama en Ascalón,  
siendo en las selvas villana,  
siendo en palacio señora  
y en Nínive reina.  
(2, 2613-2618)

Car si La hija del aire est l'histoire d'une mort vaticinée, elle n'en est pas moins celle d'une vie sans cesse recommencée. En effet, quatre fois Sémiramis renaît, provoquant à chaque fois la mort de ses géniteurs. La première, chronologiquement antérieure au début de la pièce, est rapportée analeptiquement par Sémiramis dans le premier acte. Elle correspond à sa naissance biologique, qui va entraîner la mort de sa mère Arceta, elle-même meurtrière de son amant: víbora

humana, yo / rompí aquel seno nativo, / costándole al Cielo ya / mi vida dos homicidios, 1, 875 sq. La seconde naissance a lieu lorsque Memnon, profanant les vaticinations, va libérer Sémiramis de la grotte, sa deuxième matrice maternelle. Cette naissance provoque un double suicide: celui, immédiat, de l'haruspice Tirésias, deuxième père de Sémiramis (fuiste / segundo padre, a quien yo / debí la vida, 1, 122 sq.), qui se jettera dans le lac à l'entrée du temple de Vénus, et celui, différé, de Memnon, père de sa liberté fictive<sup>20</sup> (acuérdate que la vida / del segundo ser te di, 1, 2724 sq.), qui se précipitera dans les eaux de l'Euphrate. L'avènement de Sémiramis au trône est figuré comme une troisième naissance: [mi fortuna] que hoy de la cuna / sale a ver la luz del día, la luz quiere 1, 2756 sq., et aura pour effet l'ultérieur régicide. Dédoublement des deux précédentes, la quatrième n'est, en réalité, qu'une deuxième intronisation, non pas comme reine mais, cette fois-ci, comme roi, après avoir usurpé l'identité de son fils<sup>21</sup>.

Si chacune de ces naissances entraîne nécessairement la mort des géniteurs, réels ou symboliques, de Sémiramis, rien d'étonnant alors à ce que la naissance de ce quatrième personnage, qui a été à la fois engendré et mis au monde par Sémiramis elle-même et qui n'implique plus la FILLE de l'air, mais la MERE de Ninyas, soit précisément celle qui lui coûte la vie. En s'enfantant elle-même, Sémiramis va non seulement recouvrer la couronne, mais aussi sa condition originelle de fille, que son nouveau statut de mère a partiellement effacée. En effet, ce qui fait de Sémiramis un personnage «monstrueux» c'est son double pouvoir à s'emplir de tous les autres personnages et à renaître d'elle-même presque à volonté. Dans ce sens, le titre de la pièce, qui pose les deux seules assises sur lesquelles s'échafaude la complexe personnalité de Sémiramis (filiation + vacuité), ne pouvait être plus heureux. Consciente de son incomplétude, Sémiramis déclare explicitement son besoin de sortir d'elle-même, de transgresser et de transcender son propre espace (le propre de l'air est de se répandre) pour envahir et s'approprier celui de tous ceux qui l'entourent:

Yo, pues, no quepo en mí, y con nueva cisma  
solicito explayarme de mí misma.

(2, 2086-2087)

Bisémique, le substantif cisma désigne aussi bien l'état de trouble et de confusion que vont générer les multiples naissances de Sémiramis que les diverses scissions qui donneront naissance aux différents sous-personnages incarnés par elle et parmi lesquels la «mitose» actantielle Sémiramis/Ninyas représente le cas le plus éminent. Il est curieux de noter par ailleurs que chacune de ces transpersonnifications survient systématiquement au terme d'une période de réclusion plus ou moins longue, au cours de laquelle Sémiramis nous apparaît comme une sorte de chrysalide mûrissant sa nouvelle identité. Ainsi lorsque, conspuée par le peuple, Sémiramis abdiquera la couronne en faveur de son fils, elle cherchera d'instinct à s'enfermer dans une pièce sombre et isolée: le cabinet où elle ourdira sa conspiration et concevra sa nouvelle personnalité (el más culto retiro / de este palacio será / desde hoy sepulcro mío, / adonde la luz del Sol / no entrará por un resquicio, 2, 848 sq. ). La grotte, la quinta de Memnon ou le retrere du palais sont autant d'espaces clos dont Sémiramis ne sortira que pour jouer à chaque fois un rôle différent, sous une apparence différente. Des peaux de loup qu'elle remplacera dans la première partie par la tenue de paysanne à l'habit de reine qu'elle ôtera pour se travestir en homme (travestissement qu'un critique a défini non sans humour comme «el mejor striptease del Siglo de Oro<sup>22</sup>»), les différentes «mues» dont on voit Sémiramis se dépouiller disent et agissent symboliquement le processus dialectique d'évidement et d'investissement signifiants qui font de la fille de l'air ce personnage protéiforme dont naissent et en lequel se résument tous les personnages de la pièce.

La progressive sémantisation de ce personnage vide —sémantisation qui, comme on vient de le voir, va jusqu'à l'inflation— trouve son corrélatif dans le processus d'annomination auquel est soumis son nom. Bien qu'imposé par l'histoire (ou par le mythe), ce nom reproduit à travers les fluctuations que laisse lire sa configuration phonique et sémique la nature mutable du personnage qu'il désigne. Ainsi, au polymorphisme de Sémiramis, son nom paraît répliquer par la mobilité de son schéma accentuel à la fois proparoxyton (Semíramis), paroxyton (\*Semiramis,

dans l'octosyllabe criado de Semiramis, 1, 2250) et oxyton (\*Semiramís, que Calderón fait rimer avec venís dans 1, 2279). La possibilité de déplacer l'ictus de l'antépénultième à la dernière syllabe explique justement le passage de \*Semiramís à Seis maravedís dans le deuxième acte, métanalyse qui, au premier abord, paraît n'être qu'un jeu de mots, mais qui se trouve être un véritable «lapsus linguae». En effet, après que Sémiramis a sauvé le roi en faisant tomber son cheval à l'aide du gourdin de Chato, celui-ci décide de demander à Ninos une récompense sous prétexte que, sans son bâton, Sémiramis n'aurait jamais pu lui sauver la vie. C'est au milieu de ce soliloque que Memnon fait irruption pour lui demander: ¿Sabes dónde / SEMIRAMIS está? Plongé dans de tout autres cogitations, Chato bredouillera alors: Pienso.../ ¿SEIS MARAVEDIS<sup>8</sup>, no sé dónde. L'exemple ne fait pas figure d'exception ainsi qu'en témoigne l'incessant jeu paronomastique qui tout au long de la pièce vient s'instaurer entre anthroponymes et toponymes. Parmi ceux-ci, on peut citer les chaînes lexicales Nino-Ninias-Nínive, Lidia-Lidoro, Irene-Sirene, sans oublier les couples paronymiques à finalité comique comme Tiresias-Tijeras, Andronio-Madroño, Friso-Frisón ou l'énumération toponymique Siria, Peloponeso, Prepóntida, Libia que Chato va grossièrement déformer en Sucia, Pieldequeso, Prepotente, Sielicia.

Le souci constant de mettre en parallèle la lignée de Sémiramis et les attaches étymologiques de son nom montre bien que, malgré sa préexistence, le nom de ce personnage légendaire dépasse ici la fonction purement désignative de la dénomination propre. Généalogie et étymologie s'y confondent, si bien que dire son nom c'est tout à la fois dire la filiation du personnage et retracer l'histoire du mot lui-même: en la lengua siria, / quien dijo pájaro dijo / Semíramis, 1, 959 sq., Semíramis se llama, / que quiere en la siria lengua / decir la hija del aire, 1, 1547 sq. Le titre de la pièce, qui dit la double parenté biologique et onomastique de Sémiraris, n'est rien d'autre, au vrai, qu'un patronyme analytique, patronyme au sens le plus strict du terme, dont la forme lexicalisée correspondrait à ce suffixe de filiation qui, adossé au nom du père, se trouve représenté dans de multiples langues (l'hispanique -ez, l'anglo-saxon -son, le grec -poulos, etc.). La transformée phrastique du patronyme donne lieu alors à la construction «hijo de + nom» qui

préside au titre et sur laquelle s'alignent —on le sait— aussi bien arabismes sémantiques (hidalgo) que formules péjoratives ou injurieuses, emploi invectif qu'il ne serait pas tout à fait exclu de voir dans les paroles de Chato, esta arrogante / hija de su vanidad, 2, 706 sq., attendu non seulement le contexte dans lequel apparaît le syntagme, mais surtout les audacieux propos tenus par le valet tout au long de la pièce devant les personnages de plus haut rang.

Le nom consonne si fortement avec le personnage que les frontières semblent se dissoudre entre le signe et le référent. En effet, non seulement le nom du personnage renvoie à un référent précis (hija del VIENTO te LLAMAS, 1, 2109), mais il en vient à s'y assimiler complètement (¡Llévose / tu NOMBRE mis esperanzas! 1, 2236). Une étrange symbiose se produit alors qui fait du nom du personnage le personnage lui-même: le personnage est son nom. Ainsi, au processus de transpersonnification qui a été évoqué plus haut correspond celui, tout à fait analogue, de transnomination en vertu duquel Sémiramis va être continuellement rebaptisée par les autres personnages. En effet, son nom —qui plus que la nommer, la résume— est tour à tour énoncé (Semíramis), traduit (hija de los pajaros), expliqué (hija del aire), paraphrasé (hija del viento, de su vanidad), déformé (Semíramis, Semiramis, Semiramís), puis dévalisé (Seis maradevís). Rien n'empêche alors le lecteur de poursuivre le travail de remotivation et de reconstruction étymologique engagé par le discours et de décomposer, comme le fait le valet, ce nom propre que tout concourt à prendre désormais comme un lexème complexe. Ainsi, la mutabilité de son patron accentuel et la réversibilité de la matrice consonantique S-M-R-M-S invitent à effectuer la segmentation du nom propre, sous la séquence initiale duquel se laissent lire aussi bien le préfixe sémi- «moitié» que le substantif  $\sigma\eta\mu\alpha$ , dans sa double acception de «signe» et de «révélation du ciel». Ce sont là précisément les trois significations que fait émerger l'un des termes les plus récurrents du discours, le substantif monstruoso qui, avec ses deux synonymes, portento et prodigio, apparaît quinze fois mis en œuvre dans la pièce. En effet, le monstre «signifie» parce qu'il montre: monstrum a mostrando, quod aliquid significando demonstret (Covarrubias); et aussi parce que, à l'instar du «signe

prémonitoire», il annonce: se conocen con el nombre de portentos, ostentos, monstruos y prodigios porque anuncian —portendere—, manifiestan —ostendere—, muestran —monstrare— y predicen —praedicare— algo futuro (St. Isidore, *Etymologies*, XI, 3, 2). Mais si Sémiramis est un «monstre» c'est aussi parce que hizo [...] un yerro / Naturaleza, 2, 422 sq., de sorte que la masculinité de la mère (marimacha, varonil) et la féminité du fils (afeminado, lampiño, cobarde) sont évoquées par Sémiramis elle-même comme un trueque de la Nature, à la suite duquel vienen a estar en los dos / violentados ambos sexos, 2, 433 sq. C'est également un «trueque», cette fois-ci apophonique, qui permet d'inscrire (ou de lire) cette double trajectoire dans le nom des deux personnages, car si une simple métathèse suffit à transformer Semíramis en semimaris, génitif de semimas «hermaphrodite», la confrontation du couple paronomastique NIN-O /NIN-(i)A(s) n'en fait pas moins apparaître dans leur terminaison une inversion qui, par sa forme, semblerait être calquée sur le système oppositionnel du genre. Issu de la féminisation morphologique de Nino, Ninias peut alors être rapproché du substantif féminin niña, paronymie qui, une fois de plus, sera mise à découvert par le valet: Cuando NIÑO no era NINIAS / a su madre parecido 23, 2, 1035 sq. Reine et roi, mère et fils d'elle-même, monstre à la fois horrible, prodigiosamente bello, racional et bruto, Sémiramis est donc le lieu de refonte de tous les contraires: son nom, progressivement remotivé à mesure que le personnage lui-même prend consistance, ne fait que mimer cette dialectique.

\* \* \*

En corollaire à toutes ces remarques, on observe que les personnages de La hija del aire fonctionnent et s'organisent autour d'un double clivage. Le premier, opposant fiction et théâtre, donne naissance au méta-personnage, personnage promu qui, abandonnant provisoirement son rôle pour s'ériger en commentateur de l'action, subvertit l'ordre dramatique en détournant la visée du discours de la fiction théâtrale vers la théâtralité de cette même fiction. Le deuxième clivage rend compte de la dissymétrie du double paramètre actant/personnage ainsi que des dédoublements successifs qui permettront d'en rétablir l'équilibre. Poussée à son

comble, cette opération trouve sa meilleure illustration dans la monstrueuse expansion de Sémiramis, personnage vide et, de ce fait, omniréférentiel. Il apparaît ainsi que La hija del aire raconte, tout autant que la légende, l'histoire de sa réécriture, c'est-à-dire l'histoire de la mise en scène de la légende, qui est aussi celle de la production signifiante des structures qui s'y trouvent convoquées. En effet, la lecture d'une légende n'est rien d'autre qu'une lecture au deuxième degré et c'est à la réalisation de cette méta-lecture qu'engage ici la lettre du texte caldéronien.

Federico BRAVO

Université Bordeaux III

## NOTES

1. Barcelona, Editorial Juventud 1941, p. 18.
2. Id., p. 28
3. Historia de la literatura española. Epoca barroca. Madrid. Gredos. 1977, p. 673.
4. Nous suivons l'édition de Francisco Ruiz Ramón (Madrid. Cátedra. 1987).
5. Pour une approche socio-politique de cette séquence, cf. Alfredo Hermenegildo: «la responsabilidad del tirano. Virués y Calderón frente a la leyenda de Semíramis» in Calderón. Anejos a la revista Segismundo II. Madrid. CSIC. 1983, pp. 899 sq.
6. L'avis de la critique à propos de ces vers est partagé. Si on a traditionnellement vu dans les propos de Chato une référence intra-textuelle à Floro, C.H. Rose y voit une référence inter-textuelle à Zópico, soldat de la Gran Semíramis de Virués: «Cuando Chato, el gracioso, expresa su miedo de Semíramis: Si mi riesgo no remedia / el desvelo y el cuidado, / peor está que el soldado / de la primera comedia [...], se refiere a la muerte de Zópico, confidente de la reina en la tragedia de Virués: por sus manos murió buen Zópico / después de haver gozado dél un tiempo, III, 583-584» («¿Quién escribió la segunda parte de la hija del aire? ¿Calderón o Enríquez Gómez?» in Calderón. Anejos a la revista Segismundo I. Madrid. CSIC. 1983, p. 606).
7. Selon l'expression de Claude Hagège.
8. Sur la dialectique parole/silence et sa place dans le discours caldéronien, cf. Harry Sieber: «An introduction to language and communication in the theater of Calderón» in Co-textes, num. 3, pp. 15-25.
9. Dans son intéressante étude «Texto y espectáculo en La hija del aire» (Segismundo, num. 37-38), Susana Hernández-Araico commente à propos de cette séquence: «...la escena tiene toda la traza de una representación dramática con apuntadores, público y cortina». p. 35.
10. TIRESIAS: me está dando temor / pensar que el Sol te ve, y que / sabe enamorarse el Sol, 1, 110 sq. En effet, le soleil désigne aussi le roi (cf. les vers 2211 sq. de la première partie, par lesquels Ninos reproche à Memnon l'ingratitude dont il fait preuve en s'interposant entre lui et Sémiramis: Mas yo tuve / la culpa con darte tantas / alas para que al Sol mismo / te opongas).



11. MENON: Soberbiamente ambiciosa, / al que ahora te constituye / reina, tú misma des muerte, 1, 3294 sq.
12. NINO: Repara / que te quebraré los ojos / si te atreves a mirarla, 1, 2231 sq.  
MENON: Mucho me temo [...] Semíramis, que en mi vida / ya no he de volver a verte, 1, 3048 sq.
13. MENON: aunque me despeñe / sobre las aguas del Tigris, 1, 2969 sq. (le personnage mourra cependant noyé dans l'Euphrate).
14. SEMIRAMIS: el cetro y el laurel altivo / dejó [...] / hasta que a mí echen de menos, 2, 859 sq. CHATO: [Recelo] que se le antoje reinar / otra vez, que todo es que a ella [...] se le ponga en la cabeza, 2, 1519 sq.
15. Lorsque Chato voit pour la première fois Ninyas devenu adulte, il dit: Ella es, vestida de hombre, / o yo he de perder el juicio, 2, 1043 sq.
16. Trois fois ce procédé est mis en œuvre pour annoncer successivement le supplice de Memnon: SEMIRAMIS: sabré quebrarte los ojos. MENON: Sin luz quedaron los míos / al oírlo, 1, 723 sq. (Sémiramis invoque la fortune alors que Memnon s'adresse à Lisias), la mort de Sémiramis: CHATO: Sois una atrevida; / pero costaráos la vida. SEMIRAMIS: Ya me deja este pesar / que temer y que dudar, 1, 1166 sq. (Sémiramis parle toute seule et Chato s'adresse à Sirène) et la conspiration de Friso contre Ninyas: FRISO: La fama a voces dirá [...] cuando le pregunte el viento / «¿Quién quitó de la cabeza / el laurel a Ninias?» FLORA: Friso, 2, 1647 sq. (Friso parle tout seul et Flora l'appelle). En dehors de sa valeur proleptique, la voix en «off» qui vient se greffer sur les dialogues ou les soliloques fait figure, on le voit, de véritable contrepoint narratif de l'action dramatique.
17. Cette dynamique trouve, sur le plan linguistique, son corrélatif dans certaines particularités de la syntaxe et du vocabulaire caldéroniens, comme l'actualisation massive de substantifs abstraits, l'élimination de l'article (qui impose au substantif actualisé une perspective essentielle/non-existentielle) ou la substantivation au moyen du pronom *lo* (truecas las señas / de LO RUSTICO en LO LINDO, / de LO BARBARO en LO HERMOSO, / de LO INCULTO en LO PULIDO, 1, 780 sq.). Rafael Lapesa analyse ces structures dans «Lenguaje y estilo de Calderón» in Calderón. Anejos de la revista Segismundo I. Madrid CSIC. 1983, pp. 51-101.
18. CHATO: ¿Y qué razones más llanas / que, estando lleno de canas / yo, no tener tú ninguna, / siendo los dos de una misma edad, / cuarenta años más o menos, / y con sucesos tan buenos / yo como tú? SEMIRAMIS: Levantad. / ¿Qué sucesos? CHATO: ¿Pueden ser / más iguales que enviudar / los dos a un tiempo y quedar / sin marido y sin mujer? 2, 648 sq.

19. «¡Cielos! ¿Quién en Ninias habla?: The mother-son impersonation in La hija del aire» in Bulletin of the comediantes, XX, 1968, pp. 1-4: «[The problem of casting] would, I suggest, be most effectively solved if the two parts were to be played throughout by the same person. A doubling of the parts of Semiramis and Ninias is a practical possibility, and there is some evidence that this is what Calderón intended [...] In Act I, 143 lines separate the exit of Semiramis from the entrance of Ninias. In Act II there are 129 lines between his exit and her entrance. In Act III, Ninias appears only 30 lines after his mother's body has been carried off, but, since Semiramis was killed in battle while disguised as her son, only a slight change of costume [...] would be necessary before the final appearance of the 'real' Ninias» (p. 1).
20. Ironie du destin tragique, Sémiramis connaîtra une cinquième naissance «post mortem» lorsqu'après sa défaite contre Lidoro elle sera à nouveau acclamée comme reine par le peuple.
21. Dans le premier acte, Sémiramis dit: ¿Qué importa que mi AMBICION / digan que ha de despeñarme / del lugar más superior [...]? ¿No es mejor / que me mate la verdad, / que no la IMAGINACION? / Sí, que es dos veces cobarde / el que por VIVIR MURIO, 1, 148 sq. Sémiramis n'abandonnera la grotte dans laquelle elle a été isolée par Tirésias que pour s'enfermer dans une autre prison, la demeure de Memnon. Et lorsqu'elle cessera de «subir» l'état d'isolement auquel elle a été reléguée jusque là, ce ne sera que pour commencer à «agir» pas à pas l'oracle qui pèse sur elle. Emblématiques de ces deux moments (les deux qui construisent la pièce), les mots imaginación et ambición marquent le passage d'une passivité agie (prison [-] / imagination [+]) à une activité subie (ambition [+] / destin [-]). Cette inversion préfigure tous les dédoublements et inversions qui suivront à commencer par le couple oppositionnel vie/mort, dont les vers cités disent l'état fusionnel.
22. C. H. Rose: Op. cit., p. 603.
23. L'invariance accentuelle de ces deux octosyllabes ( U U —U) et la rime batelée entre la fin du premier hémistiche du premier vers (niño) et le deuxième hémistiche du vers suivant (parecido) permettent de reconnaître sous le distique un quatrain tétrasyllabique assonancé, qui rend encore plus perceptible l'homophonie entre les deux signifiants niño/Ninias (dont le deuxième n est déjà fortement palatisé par la semi-consonne) ainsi que la cohérence lexicale et sémantique de la chaîne niño-Ninias-madre-parecido. C'est peut-être dans une perspective analogue qu'il faut lire le vers Ninias vive, Ninias REINA, 2, 1184: le choix de ce dernier verbe, qui entre en collision homonymique avec le substantif féminin de la même famille lexicale, pourrait, en effet, ne pas être tout à fait innocent.