

Le lexème *fiero*, marqueur de la tragicité du discours dramatique
dans la *Gran Semíramis* de Cristóbal de Virués

ISABELLE ROUANE-SOUPAULT
(Université Aix-Marseille)

Résumé. La tragédie de la fin du XVI^e siècle en Espagne est aussi désignée par le syntagme « fiero espectáculo ». Dans la pièce de Cristóbal de Virués, *La gran Semíramis*, écrite en 1580, il apparaît que la fréquence de l'emploi de l'adjectif FIERO et du substantif FIERA augmente dès lors qu'il s'agit de marquer le discours dramatique d'une intensité tragique encore plus forte. Or, on constate que les occurrences de ce lexème se multiplient au point d'envahir le discours dans certaines répliques. La correspondance entre cette forte récurrence sémique et les scènes de mise en spectacle de la mort propre à l'esthétique de l'horreur dans le théâtre tragique finiséculaire fait de l'usage FIERO un élément lexico-sémantique référentiel dont la portée est à la fois rhétorique et dramaturgique.

Mots-clés : Théâtre, tragédie, discours dramatique, horreur, imaginaire, spectacle.

Abstract. The tragedy of the end of the XVIth century in Spain, is also called the « fiero espectáculo ». In Cristóbal de Virués' play, *La gran Semíramis*, written in 1580, it appears that the frequency of the use of the adjective FIERO and the substantive FIERA increases when the dramatic discourse needs an even stronger tragic intensity. The occurrences of this lexeme multiplies so much that they invade the dialogues in the very precise scenes which show the death in the stage. According to the esthetics of horror in the tragic theater, it is possible to affirm that FIERO is used as a theatrical convention, an element of lexical reference whose impact is at the same rhetoric and dramaturgic.

Key words : Theater, tragedy, dramatic discourse, horror, imaginary, show.

Cristobal de Virués (1550-1614) fait partie du groupe des dramaturges espagnols généralement désignés par l'adjectif « filipinos », situant ainsi le contexte de leur production avec le moment historique des dernières années du règne du roi Philippe II. On retrouve dans leurs œuvres certains des choix esthétiques préconisés en Italie, quelques décennies auparavant, notamment par Giraldi Cinzio dont la tragédie *l'Orbecche*, représentée à Ferrare en 1541, est généralement considérée comme le point de départ d'un renouveau européen du genre. L'abondance de scènes de violence, la mise en spectacle de la mort et plus généralement l'exaltation du *pathos* caractérisent l'action de ces pièces dans la perspective aristotélicienne de permettre, par l'effroi ainsi provoqué, une *catharsis* efficace. Cependant, et malgré une nette volonté de faire évoluer le modèle ancien – réduction de cinq à trois actes, introduction du *romance* entre autres innovations dues à Virués –, il apparaît que pour les dramaturges de cette fin du XVI^e siècle, l'écriture dramatique n'est pas encore réellement soumise aux impératifs de la réception.

La tragédie de la *Gran Semíramis* a été probablement écrite autour de 1580 mais elle ne fut publiée, dans un recueil unique, conjointement avec les quatre autres pièces également tragiques de Virués, qu'en 1609. Elle met en scène les épisodes essentiels de la vie légendaire de la reine d'Assyrie, fondatrice de Babylone, en insistant plus particulièrement sur ses relations amoureuses complexes et peu banales et ses exceptionnelles qualités de stratège pour parvenir et se maintenir au pouvoir. Elle-même annonce, dès sa première réplique, d'une façon indirecte mais qui résonne tout de même comme un aveu : « si llegara ahora a ser / universal Reina del mundo »¹.

Chacun des trois actes constitue une brève mais entière tragédie à lui tout seul, comme l'auteur l'indique lui-même dès le prologue de son œuvre. L'action de chacun de ces actes s'achève par une mort : celle de Ménon d'abord, général victorieux du siège de Batra et premier mari de Sémiramis, qui se suicide par dépit lorsque le roi Nino, ingrat et tyrannique, lui enlève sa femme adorée ; celle du roi Nino, au II^e acte, empoisonné par Sémiramis qui l'avait écarté par ruse du pouvoir en prétendant y placer leur fils. En fait, c'est elle qui gouverne alors, déguisée en homme, profitant de l'extraordinaire ressemblance entre elle et son fils qui permet de les confondre. Enfin, la mort de l'héroïne elle-même, au III^e acte, assassinée par ce même fils qui s'empare à son tour du trône. Les deux derniers actes révèlent une reine tyrannique dont les victoires politiques cachent une frénésie sexuelle insatiable doublée de la cruelle habitude d'éliminer ses amants d'un soir, une fois son plaisir satisfait...

¹ Cristóbal de VIRUÉS, *La gran Semíramis*, Jornada I, v. 61, p. 104. Toutes les citations sont extraites de l'édition d'Alfredo HERMENEGILDO, chez Cátedra, coll. Letras Hispánicas n° 538, Madrid, 2003.

L'amour, elle ne semble l'éprouver réellement que pour son double, son fils Zameis Ninias qui la repousse et la tue. Le dénouement présente Ninias Zameis triomphant, occultant à son tour son crime dans un discours officiel où la mort de la reine apparaît comme transfigurée par sa métamorphose en colombe. Cet acte fondateur laisse augurer d'un pouvoir futur également érigé sur le mensonge et la violence, comme si la tyrannie se perpétuait, de génération en génération, dans un cycle tragiquement immuable.

La présente étude part du constat de la récurrence de l'emploi d'un lexème, FIERO, dont la valeur sémantique signale la violence et emphatise l'horreur des actions mises en scène dans la pièce, qu'il soit utilisé en tant qu'adjectif ou substantif. Cette présence régulière dans le discours dramatique est porteuse de sens et d'effets. Après une analyse lexicométrique de ses occurrences dans la tragédie de Virués, il conviendra d'en analyser l'impact. À l'évidence, le lexème FIERO éveille des émotions vives et profondes, il convoque un *pathos* violent et sa récurrence en démultiplie l'écho. Cette portée sémantique justifie pleinement la désignation habituelle des pièces tragiques de cette époque par le syntagme suggestif de « espectáculo fiero ».

Une lecture rapide permet de constater que, dans *La gran Semíramis*, l'adjectif FIERO qualifie des éléments aussi disparates qu'un poison ou la jalousie, un cheval ou la mort. Par ailleurs, employé de façon plus complexe dans des polyptotes, des combinaisons emphatiques ou des jeux de mots qu'entraîne sa double nature grammaticale, il installe une redondance qui ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur-spectateur.

On se rappellera que la recherche de l'effet, la rhétorique de l'*admiratio* préside à tout acte d'écriture dramatique comme l'exprimait Alfred Bouchard à la fin du XIX^e siècle :

Chaque pièce un peu bien conditionnée doit contenir certaines positions, certains mots qui doivent frapper le public, l'impressionner et provoquer spontanément le rire, les larmes ou les applaudissements. C'est ce qu'on nomme un effet².

Précisément, ce ne sont pas moins de 34 occurrences de FIERO ou FIERA qui ont pu être relevées dans cette pièce : il convient donc d'interroger les potentialités sémantiques engendrées par les différentes modalités de la mise en discours de ce signifiant en explorant la richesse des connotations qu'il convoque autant que la variation des tonalités qu'il apporte. Rappelons toutefois que s'agissant d'un texte dramatique, ce sera dans la dynamique interlocutive que l'on pourra saisir de façon convaincante et pertinente la synapse référentielle du signifiant FIERO et son aptitude à dénoter la fonction terrifiante induite par le discours.

² Alfred BOUCHARD, *La langue théâtrale : vocabulaire historique descriptif et anecdotique des termes et des choses du théâtre*, Paris, Éditions Slatkine, 1878, p. 103.

L'explication de cet emploi est-elle à attribuer à la sémantique ou la rhétorique ? Doit-on plutôt y déceler la recherche d'un effet dramaturgique ? Est-il possible de postuler une conjonction entre l'écriture de la tragédie et la mobilisation par le discours de la catégorie psycho-pragmatique de cet adjectif ?³

Rappel étymologique et sémantique

Le signifiant choisi pour objet de cette étude est donc, *a priori*, banal : il fait partie du dialogue ordinaire mais puisqu'il s'agit des ressorts de l'écriture dramatique, il convient d'y repérer les effets du nécessaire compromis entre langage parlé et langage écrit tant il est vrai que le texte théâtral tient, à la fois, de l'un et de l'autre⁴.

Les informations lexicographiques permettent de définir le rôle attributif de l'adjectif par le contenu des propriétés particulières qui lui sont attachées. Les dictionnaires les plus anciens nous informent comme suit⁵ :

– *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (1611) :

³ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage* [1980], édition consultée : Paris, Armand Colin, 2009. Voir la catégorisation des adjectifs et leur rôle interprétatif qui affecte le cadre de l'énonciation d'une subjectivité porteuse d'une double dimension affective et évaluative.

⁴ Pierre LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, Partie 3, chap. 1 : « Le dit et l'écrit », p. 175 et sq.

⁵ On pourra y ajouter les définitions offertes par le dictionnaire de la *Real Academia Española* qui confirment la persistance du champ sémantique de la sauvagerie et de la violence même si l'usage contemporain est plus restreint :

1) fiera.

(Del lat. *fera*).

1. f. carnívoro (l mamífero unguiculado).
2. f. Bruto indómito, cruel y carnicero.
3. f. Persona cruel o de carácter malo y violento.

~ corrupia.

1. f. U. para designar ciertas figuras animales que se presentan en fiestas populares y son famosas por su deformidad o aspecto espantable.

hecho una ~.

1. loc. adj. coloq. Muy irritado. *Está, se puso hecho una fiera.*

ser alguien una ~.

1. loc. verb. coloq. Tener aptitudes notables y demostrarlas.

ser una ~ para, o en, algo.

1. locs. verbs. coloqs. Dedicarse a ello con gran actividad.

2) fiero, ra.

(Del lat. *ferus*).

1. adj. Perteneiente o relativo a las fieras.
2. adj. Duro, agreste o intratable.
3. adj. feo (l desprovisto de belleza).
4. adj. Grande, excesivo, descompasado.
5. adj. Horroroso, terrible.
6. adj. ant. Se decia de los animales no domesticados.
7. m. p. us. Bravata y amenaza con que alguien intenta aterrar a otra persona. U. m. en pl.

Fiera : Al que tiene condición cruel y carnícera solemos dezir que no es hombre sino fiera...
Fiera batalla, cruel, sanguinolenta. Fiereza, crueldad, ánimo feroz.

– **Diccionario de Autoridades (1700)** :

Fiera : El bruto indómito, feroz y carnícero

Fiero : Cruel, inhumano, impío y sanguinolento. Persona de horrible aspecto, feo en sumo grado

– Significa también áspero, intrincado y muy penoso. « fieras montañas »

– Se suele tomar muchas veces por grande y descompasado. « fiera cuchillada le dieron »

– metafóricamente vale horroroso, terrible.

Le champ sémantique ainsi référencé permet de mettre en évidence l'excessif et l'horrible comme valences les plus courantes. Indubitablement, ce sont les acceptions qui sont privilégiées chez Virués comme on le verra plus avant. Les définitions n'offrent guère de variations polysémiques. À tout le moins peut-on repérer une légère gradation dans les nuances de violence exprimées.

Si l'adjectif contribue à l'enrichissement de la description de l'univers référentiel dans la représentation proposée par le locuteur, on devra envisager quel enchaînement interprétatif mène du signifiant au signifié, du dénoté au connoté. On peut alors constater que le champ sémantique s'élargit comme suit : la sauvagerie induit la cruauté, qui semble elle-même s'accompagner le plus souvent de la laideur et de la démesure, avant d'engendrer l'horreur et la terreur qui sont précisément les caractéristiques de tous les excès.

Recensement des occurrences

Les 34 occurrences relevées dans la pièce sont exprimées par les personnages suivants, dans les répliques dont sont extraits les syntagmes cités ci-après :

Jornada I^a : 6 occurrences

1- p. 103 v. 39, Menón : « El fiero son del temeroso asalto... »

2- p. 105, v. 122, Menón : « [...] aquel conflicto fiero... »

3- p. 114, v. 402, Semíramis : « [...] mil fieros intentos... »

4- p. 119, v. 556, Nino : « Juro por Dios de darte la más fiera, / la más cruel, la más amarga muerte... »

5- p. 119, v. 566, Menón : « [...] cruel, tirano, inico, injusto y fiero... »

6- p. 124, v. 732, Celabo : « ¿Quién le ha podido dar tan fiera muerte? »

Jornada II^a : 4 occurrences

- 1- p. 147, v. 1457, Nino : « ¡Oh, cruel! ¡Oh inhumana, oh fiera muerte! »
- 2- p. 147, v. 1462, Nino : « [...] que venza y rinda esta ponzoña fiera... »
- 3- p. 147, v. 1471, Nino : « Del Cáucaso entre fieras no nacistes ... »
- 4- p. 148 v. 1477, Nino : « ¡Oh fiera rigurosa horrible y brava! »

Jornada III^a : 24 occurrences

- 1- p. 153, v. 1608, Zameis : « ¡Oh, fiero corazón! ¡Oh inorme pecho! »
- 2- p. 153, v. 1612, *id.* : « [...] después como a los otros me mataras / por encubrir estas maldades fieras... »
- 3- p. 153, v. 1632, *id.* : « [...] evitaré sus fieras crueldades... »
- 4- p. 158, v. 1801, Celabo : « [...] viertes, envuelta en miel, ponzoña fiera... »
- 5- p. 160, v. 1860, *id.* : « [...] ese mostro infernal, horrendo y fiero... »
- 6- p. 160, v. 1874, *id.* : « ¡Oh, fiera, oh, brava envidia! entronizada... »
- 7- p. 161, v.1878, *id.* : « [...] del fiero corazón alimentada... »
- 8- p. 161, v. 1892, *id.* : « [...] ni dar oídos a tu lengua fiera »
- 9- p. 161, v. 1893, *id.* : « [...] harto castigo a tu pecado fiero... »
- 10- et -11 p. 162, v. 1930, Diarco : « [...] si somos ya más fieros que las fieras »
- 12- p. 162, v. 1940, Diarco : « [...] sabrás el caso más inorme y fiero... »
- 13- p. 163, v. 1962, *id.* : « [...] al cruel hijo, al hijo inorme y fiero... »
- 14- p. 163, v. 1968, *id.* : « ¡Oh, triste! ¡Oh, fiero! ¡Oh, detestable caso! »
- 15- p. 164, v. 1982, *id.* : « ¿Tan fiero desacato, tan atrevida mano... te ha parido? »
- 16- p. 164, v. 1990, *id.* : « Pero no naciste / tú de mí, fiera horrible... »
- 17- p. 164, v. 1992, *id.* : « [...] cruel, fiero, inhumano... »
- 18- p. 164, v. 1997, *id.* : « [...] entre / las fieras más crueles te has criado... »
- 19- p. 164, v. 2005, *id.* : « [...] los fieros animales / respetan las entrañas / donde tomaron ser... »
- 20- p. 166, v. 2058, Celabo : « [...] porque esa miserable y fiera hembra... »
- 21- p. 167, v. 2107, Diarco : « [...] sobre veloz caballo, fiero y alto... »
- 22- p. 168, v. 2127, *id.* : « [...] del conflicto / fiero, cruel, horrendo y espantoso... »
- 23- p. 168, v. 2133, *id.* : « [...] piedras / dardos, lanzas y espadas de las fieras... »
- 24- p. 172, v. 2221, Diarco : « Mirad cual yace, ¡oh, fiero caso! muerta / a manos de su hijo amado y único ».

Sur les 34 occurrences, seules 5 font apparaître FIERA utilisé en tant que substantif (occ. II, 4, et III, 11, 16, 18, 23). Les fonctions syntaxiques majoritaires sont donc celles traditionnellement associées à la nature correspondante comme le démontrent les exemples suivants :

- attribut du sujet : occurrence III, 10, « somos ya más fieros que las fieras » ;
- épithète unique du nom : occurrence II, 2, « ponzoña fiera » ou occ. III, 7, « fiero corazón » ; occ. III, 9, « tu pecado fiero » ;
- élément associé dans une énumération de qualificatifs épithètes : occ. III, 20, « esa miserable y fiera hembra », et occ. III, 22, « del conflicto / fiero, cruel, horrendo y espantoso » ;
- complément circonstanciel : occ. III, 18, « entre / las fieras más crueles te has criado » ;
- mis en apposition en tant que substantif : occ. III, 16, « ¿Pero no naciste / tú de mí, fiera horrible? ».

Si l'on se réfère aux différentes acceptions des dictionnaires rappelées plus haut, la valence la plus négative est, de toute évidence, celle qui prévaut dans les emplois recensés dans le texte dramatique de Virués. De plus, il n'est pas anodin de remarquer que FIERO soit le premier mot de la première réplique de la pièce : occ. I, 1, « El fiero son del temeroso asalto ». Cet adjectif, ici placé en position aperturale, fonctionne comme une sorte d'« embrayeur du discours »⁶ et convoque dès le seuil de l'œuvre un faisceau de sensations et de connotations. L'ouïe ainsi mobilisée chez le lecteur-spectateur éveille dans l'imaginaire un ensemble de références pré-identifiées par l'adjectivation. Le syntagme « fiero son » devient à lui seul la synecdoque de l'action belliqueuse en cours. L'émotion suscitée est immédiate et la mise en condition de réception du lecteur-spectateur s'en trouve favorisée.

Dans cet inventaire, on notera, de plus, que pas moins de 16 occurrences apparaissent dans une seule et même scène : le lexème envahit le discours dans le dialogue entre Diarco et Celabo qui informe de la fin de la Reine Sémiramis sous les coups d'épée de son fils. On remarque également que l'usage du substantif FIERA permet d'installer la comparaison ou la métaphore suggestive entre le personnage et l'animal sauvage, le fauve, doté dans l'imaginaire de caractères horribles facilement représentables. Les tragédiographes savaient aussi jouer de l'impact alterné entre la brièveté synthétique d'une référence imagée et l'amplification offerte par les figures rhétoriques de la périphrase, de l'énumération ou du polyptote (occ. III, 10 et

⁶ Même si sa catégorisation grammaticale ne correspond pas aux embrayeurs habituellement recensés, depuis Roman JAKOBSON (*Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963), et plus récemment par Dominique MAINGUENEAU (*Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986), la situation d'énonciation permet de comparer les modes de fonctionnement.

11). Dans ce dernier cas, l'adjectif et le nom forment une combinaison redondante mais dont l'efficacité phonique permet de rendre compte des excès d'un personnage ainsi doublement déterminé par sa cruauté et sa sauvagerie. On le voit : le champ sémantique convoqué est bien celui de la cruauté, profitant de l'association explicite avec le substantif FIERA. Arrêtons-nous sur l'occurrence II, 4, et le v. 1477 prononcé par Nino : « ¡Oh fiera rigurosa horrible y brava! ». Il est particulièrement intéressant de remarquer que cette métaphore, assortie d'une triple série d'adjectifs déclinant les valeurs déjà induites par le substantif, est employée par le roi Nino au climax de l'acte II, soit au moment précis où ayant ingurgité le poison, Celabo lui révèle, non sans une perverse cruauté, la trahison de la femme aimée. La tension tragique de cette tirade de l'un des personnages principaux au seuil de sa mort est matérialisée par la répétition de cette accusation à l'encontre de la reine meurtrière, représentée alors par l'isotopie de l'essence sauvage de l'héroïne. Or, on retrouve un usage équivalent par deux emplois rapprochés du substantif dans le passage symétrique de la fin de l'acte III : je veux parler du discours, rapporté par Diarco, de Sémiramis agonisante, frappée à mort par le fer de son fils matricide : III, 16 et III, 18 : p. 164, v. 1990, « ¿Pero no naciste / tú de mí, fiera horrible? » et v. 1997, « [...] entre / las fieras más crueles te has criado ». On voit ici que la disposition de l'énonciation convoque explicitement l'image de la bête fauve pour représenter l'instance criminelle et en synthétiser efficacement l'attitude impitoyable. Ce recours à la figure emblématique d'un humain animalisé, d'un monstre issu de cette funeste hybridité, vaut également, au sens étymologique du terme, puisqu'il permet de *montrer*, de mettre en exergue un comportement extraordinaire, en rupture avec la norme. Par le seul recours au lexème FIERO, le dramaturge installe toutes les conditions nécessaires à la *catharsis*, en renvoyant à un faisceau de représentations liées à l'expression d'un *pathos* violent.

Rhétorique tragique et pragmatique du discours dramatique

Outre ces variations et les nuances qu'elles induisent, c'est dans la structuration du discours qu'il convient de déceler la pertinence spécifique de l'emploi du lexème FIERO dans la tragédie. On a déjà constaté que la fréquence de ces emplois s'accroît sensiblement dans certaines tirades et qu'elle s'amplifie même au fil des trois actes, au point d'envahir le discours de certaines scènes finales. En effet, une répétition significative du signifiant FIERO coïncide avec les moments les plus aigus de la tension dramatique, c'est-à-dire le moment où est représentée ou contée la fin tragique de chaque protagoniste. Ces occurrences répétées et rapprochées introduisent alors des nuances complémentaires dans la perception : sur le plan

littéral tout d'abord, par des infléchissements sémantiques que je voudrais tenter de mettre en évidence et, sur le plan dramaturgique ensuite, par un effet phonique d'amplification de la résonance négative propre à la rhétorique théâtrale de la tragédie classique. L'enjeu de ces emplois fait sens dans la situation d'énonciation et selon les conditions propres à ce que Dominique Maingueneau désigne comme « la scène générique » :

Une œuvre est en effet énoncée à travers un genre de discours déterminé, qui lui-même, à un niveau supérieur, participe de la scène englobante littéraire. Ici l'on peut parler de *scène générique*. Les conditions d'énonciation attachées à chaque genre correspondent à autant d'attentes du public et d'anticipations possibles de ces attentes par l'auteur⁷.

La concision, la concentration en une réplique dense ou, même en un seul mot, l'impact d'une image, tout cela participe de la même technique d'une recherche de l'effet, propre au discours dramatique et accentuée dans la caractérisation générique d'une tragédie. Ici, la synthétisation du faisceau de connotations auquel renvoie l'emploi réitéré de FIERO amplifie de toute évidence l'impact de la cruauté de la chose qualifiée. De plus, la résonance liée aux nombreuses répétitions rapprochées dans la réplique d'un même locuteur entraîne un accroissement de la tension dramatique par l'effet catalyseur de l'oralité dans le dialogue théâtral.

Si l'on considère, de plus, le triple niveau de connotations qui hiérarchise les degrés du phénomène tragique dramatisé par le discours, on en perçoit la portée complexe. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, c'est là le rôle interprétatif de l'adjectif que l'on retient dans sa catégorie psycho-sémantique, subjective, et donc porteuse d'une affectivité et capable de suggérer une évaluation⁸. Dans le cas des emplois de FIERO dans *La gran Semíramis*, les trois connotations suivantes apparaissent successivement :

- 1- la violence et la cruauté hyperbolique de personnages privés d'humanité et semblables aux bêtes fauves ;
- 2- le désir sexuel exacerbé et la tentation d'une transgression incestueuse ;
- 3- l'expression synthétique d'une exceptionnalité en tous points remarquable dans ce qu'elle peut produire de spectaculaire et d'exemplaire.

Le spectacle tragique à la fin du XVI^e, et sous l'influence de Sénèque, est bien celui de l'outrance. Après que le roi Nino, agonisant, eut introduit la métaphore de la bête fauve

⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 191-192.

⁸ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation de la subjectivité...*, *op. cit.*

(connotation 1), c'est le personnage du courtisan Diarco qui en renforce la portée par le recours au polyptote : « si somos ya más fieros que las fieras ». Il convient de relever ici la féminisation globale de cette représentation de l'horrible et de remarquer que la référence au fauve vient suggérer, selon tous les *topoi* de la misogynie, une sexualité non maîtrisée. La connotation 2 installe une dimension érotique que le comportement de Sémiramis, peu à peu dévoilé, justifie entièrement : de l'appétit insatiable de la femme, qui tue ses amants après en avoir joui, au désir pervers éprouvé envers son fils Zameis qui se trouve être le reflet de son propre portrait, le personnage ne cesse de démontrer au lecteur-spectateur ses outrances en la matière. En fin de compte, le personnage de Sémiramis est l'une des incarnations majeures de l'exceptionnalité (connotation 3) que Virués a choisi de mettre en évidence à travers les excès des passions de cette héroïne légendaire.

Enfin, je voudrais examiner trois cas de mises en discours du signifiant FIERO qui en résument le fonctionnement dans la tragédie de Virués :

A) Lors de la qualification unique d'un nom isolé, (I, 2- v. 122, Menón : « [...] aquel **conflicto fiero...** » ou bien II, 2- p. 147, v. 1462, Nino : « [...] que venza y rinda esta **ponzoña fiera...** » ou encore à travers le syntagme radical I, 6- v. 732, Celabo : « ¿Quién le ha podido dar tan **fiera muerte?** »), l'impact renvoie toujours à la nature cruelle et aux conséquences tragiques de l'action évoquée. La nuance se déploie par un effet de synapse référentielle qui associe le nom à sa conséquence funeste. Elle affecte d'une qualité négative tous les substantifs qu'il s'agisse de la nature même de l'objet qualifié ou des conséquences de son usage. On se trouve alors dans un emploi de la catégorie psycho-sémantique selon la classification de Catherine Kerbrat-Orecchioni : l'adjectif joue pleinement son rôle évaluatif. Le locuteur invite à se représenter un acte transgressif ou un comportement négatif annonciateur d'un dénouement fatal.

B) FIERO apparaît souvent comme l'un des éléments d'une énumération de qualificatifs dans un rythme binaire (III, 13, v. 1962 : « [...] al cruel hijo, al **hijo inorme y fiero...** »), ternaire (III, 5, v. 1860 : « [...] ese **mostro infernal, horrendo y fiero...** »), ou même dans une accumulation encore plus longue de quatre ou cinq éléments (I, 5, v. 566 : « [...] **cruel, tirano, inico, injusto y fiero...** » ou III, 22, v. 2127 : « [...] **del confflito / fiero, cruel, horrendo y espantoso...** »). L'impact phonique produit par l'accumulation et parfois par la redondance rappelle l'importance de la musicalité dans l'écriture dramatique. Comme on le voit, la disposition des mots dans l'énoncé paraît aléatoire. S'il est permis de constater une tendance à privilégier les positions initiales et finales dont l'écho amplifie la résonance de

FIERO, il ne semble pas pertinent de parler ici de gradation : on remarquera plutôt l'effet additionnel de tels assemblages. L'oralité du discours théâtral rend particulièrement efficace l'amplification liée à la synonymie installée par la position d'équivalence notionnelle dans l'énoncé. On peut donc ici parler d'un impact dramaturgique de l'agencement énumératif et de son martèlement sonore dans lequel FIERO contribue à mettre en évidence la connotation de l'excès ou de l'outrance.

La valeur définitoire, péremptoire et sans appel, de cette qualification plurielle doit s'entendre dans la mobilisation d'une esthétique de l'horreur visant à projeter, en l'amplifiant, l'image de l'horrible, dans la double perspective du *movere* et parfois du *delectare* mais toujours du *docere*. C'est probablement sur le terrain d'une volonté didactique qu'il faut justifier l'impact des répétitions de FIERO. Cristóbal de Virués revendique cette intention dès le prologue de la pièce lorsqu'il affirme proposer sa pièce,

Y todo para ejemplo con que el alma
se despierte del sueño torpe y vano
en que la tienen los sentidos flacos
y mire y siga la virtud divina⁹.

La redondance est une stratégie discursive visant à mettre en évidence la topique de l'horreur qui, au-delà de la peur qu'elle engendre, doit parvenir à persuader de la nécessité d'une réprobation exemplaire.

C) Enfin, on voudrait étudier l'emploi particulier du syntagme « fiero caso », qui apparaît à trois reprises dans les exemples III, 12, 14 et 24. Le terme mérite d'autant plus notre intérêt qu'il est envisagé, lui aussi, dès le prologue et associé à l'action tragique, au v. 11 : « ya con un caso trágico admirable ». L'acception 6 dans la définition de CASO de la RAE¹⁰ indique : « Suceso notorio, escandaloso o incluso delictivo, cuyas circunstancias atraen la curiosidad del público ». Il s'agit bien d'une perspective extraordinairement transgressive à laquelle FIERO ajoute l'horreur tout en élargissant le spectre référentiel à une histoire dont la notoriété se mesure à l'aune de sa délictualité. L'adjectif FIERO a bien aussi ici une fonction évaluative globalement négative. Il permet d'éluder toute précision quant au contexte et, selon moi, il fonctionne ici un peu comme une convention, une expression qui tacitement va être entendue par le lecteur-spectateur. À l'évidence, « fiero caso » est un syntagme efficace qui facilite la

⁹ Cristóbal de VIRUÉS, *La gran Semíramis*, éd. citée, « Prólogo », v. 15-18, p. 101.

¹⁰ Dictionnaire de la R.A.E. **Caso**. (Del lat. *casus*). **1.** m. Suceso, acontecimiento. **2.** m. Casualidad, acaso. **3.** m. Lance, ocasión o coyuntura. **4.** m. Asunto de que se trata o que se propone para consultar a alguien y pedirle su dictamen. **5.** m. Cada una de las invasiones individuales de una enfermedad, principalmente si es epidémica. **6.** m. Suceso notorio, escandaloso o incluso delictivo, cuyas circunstancias atraen la curiosidad del público.

catégorisation dans le domaine négatif et renvoie, sans besoin de précision supplémentaire, au *pathos* sur lequel se construit tout conflit tragique. FIERO apparaît bien comme le vecteur de cette tragédie référentielle. Un élément structurel permet de corroborer cette fonction du syntagme « fiero caso » : sa réitération dans le long monologue de Diarco de l'acte III. Ce passage tient lieu de récit tragique et permet de relater au lecteur-spectateur la mort de l'héroïne, hors scène, tuée par l'épée vengeresse de son fils Zameis Ninias. On y retrouve par trois fois l'expression « fiero caso » qui vient renforcer l'impact pathétique du discours tragique : III, 12- v. 1940 : « [...] **sabrás el caso más inorme y fiero...** », III, 14- v. 1968 : « ¡Oh, triste! **¡Oh, fiero! ¡Oh, detestable caso!** » et III, 24- v. 2221 : « Mirad cual yace, **¡oh, fiero caso!** muerta / a manos de su hijo amado y único ». Les v. 1940 et 1968 constituent l'exposition de la scène ensuite transcrite au discours direct avec un changement de mètre significatif : les hendécasyllabes tiennent lieu de transitions narratives et la *lira*, en strophe de dix vers alternant des heptasyllabes et des hendécasyllabes, correspond à la parole rapportée de la Reine agonisante. Au v. 2221, qui conclut la scène, « fiero caso » apparaît dans une exclamation finale qui s'adresse autant à l'interlocuteur Celabo qu'au lecteur-spectateur qui vient de se représenter en imagination la triste fin de la Reine assyrienne. L'anaphore de « Mirad » renouvelée à l'initiale du vers après la version apocopée « Mirá » des v. 2215-2218, confirme la portée spectaculaire du récit de Diarco qui nous donne à voir la mort pour mieux partager la souffrance¹¹. La représentation de ce qui avait été explicitement annoncé par le même personnage au v. 1950 comme un spectacle effrayant – « Y vi, ¡oh, Celabo! una visión horrible / un terrible espectáculo espantoso » – est confirmée par les vers conclusifs de la scène. On le voit, tout se passe comme si le syntagme « fiero caso » dans sa forme exclamative parvenait à suggérer l'ampleur de la souffrance à la fois morale et physique de Sémiramis au moment de son trépas. L'impact pathétique du récit tragique est élevé à son degré maximum dans ce spectacle cruel de la mort de l'héroïne. C'est aussi la dimension didactique de ce « fiero caso » proposé à la curiosité du public en vue de sa réprobation qui est ainsi implicitement soulignée.

Comme on vient de le voir, les occurrences de FIERO sont particulièrement concentrées sur les tirades finales de chaque acte, c'est-à-dire les moments de très grande tension dramatique puisqu'ils montrent successivement en scène, soit directement soit dans un

¹¹ Voir Alfredo HERMENEGILDO, « Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror », *Criticón*, n° 23 (1983), p. 89-115. La mort individuelle ou collective mise en scène ou rapportée est l'un des critères retenus dans les signes esthétiques de l'horreur dans la dramaturgie de Virués.

discours rapporté, l'agonie et la mort des trois principaux protagonistes de l'action de la pièce, Ménon, Nino et Sémiramis. La fréquence de l'emploi de FIERO se répète au point de saturer le récit de Diarco à Celabo dans l'acte III. En effet, Diarco le prononce à 13 reprises en l'espace réduit de quelque 170 vers (entre le v. 1930 et le v. 2107). La répétition du signifiant et sa mise en écho avec une autre chaîne de signifiants présentant le même phonème fricatif labio-dental à l'initiale – feroz, furioso, fuerte – impose littéralement la marque de la tonalité tragique qui régit tout le discours de la pièce. Cette forte concentration qui précède la fin de l'acte III et le dénouement de la tragédie démontre que FIERO est bien un élément clé du système lexico-sémantique mis en œuvre par la rhétorique de la véhémence telle que saint Augustin l'a définie¹².

Derrière cette apparente prédilection pour l'horrible, se dessine le portrait du tyran et une conception très néo-sénéquienne de cette figure obsédante à la fin du XVI^e siècle. C'est bien là qu'il faut chercher la justification principale de cette esthétique de la violence : il s'agit d'inspirer l'horreur du vice en montrant ses effets les plus funestes. Le didactisme du propos est tout entier résumé dans la réitération féconde de FIERO au point que la densité de son emploi permet de mesurer la tension tragique de la scène où il est mis en discours, tel un marqueur de sa tragédie.

Il est également significatif, à cet égard, que dans des tragédies plus tardives, telles que *El castigo sin venganza* de Lope de Vega ou *El médico de su honra* de Calderón de la Barca, écrites respectivement en 1630 et 1635, le signifiant FIERO soit très peu présent. Dans *El castigo sin venganza*, on le trouve seulement à deux moments dans la bouche du Duc de Ferrare : il s'exclame au v. 2502 de l'acte III : « ¡Oh, fieras letras, villanas! ». Il lit alors le billet anonyme qui lui apprend la trahison de son fils devenu en son absence l'amant de son épouse ; et plus avant, v. 2811, alors qu'il vient de surprendre une conversation intime entre les amants qui lui confirme l'accusation, il s'écrie : « ¡Ay, honor, fiero enemigo! ». Ces deux occurrences rendent compte de l'emploi de FIERO dans l'expression d'une douleur aigüe et touchant à l'équilibre affectif le plus intime. Elles arrivent dans le texte au moment où se forge la conviction de la trahison qui fonde le conflit tragique et installe la perspective de la nécessaire vengeance. Dans *El médico de su honra*, au v. 27 de l'acte I, c'est la nature surprenante et peu compatissante du roi don Pedro I de Castilla, surnommé par l'Histoire « Pedro el Cruel » qui est soulignée par le syntagme « su fiera condición ». Il n'y a plus

¹² SAINT AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, éd. R. P. H. Green, Oxford, Clarendon Press, 1995, IV, 20, 42, p. 250-251 : « Quant au genre sublime, il diffère du style tempéré moins par l'éclat des ornements que par un effet violent sur les passions de l'âme ».

d'emplois récurrents de FIERO dans ces deux pièces, pas plus qu'il n'y a d'hyperbolique représentation de la matière tragique : celle-ci est contenue et maîtrisée dans un progressif déclenchement de la vision horrible, lentement amenée dans la dernière séquence de ces deux pièces par le dévoilement des cadavres. La tragédie alors relève davantage de l'intime et la dramaturgie privilégie un lyrisme intériorisé et l'expression d'un *pathos* doux et épuré¹³. Les dénouements laissent place à une plurivocité interprétative. La complexité ontologique qui sous-tend l'écriture de ces tragédies met au second plan l'exemplarité des actions dramatiques. Le progressif effacement de FIERO permet *a contrario* d'en confirmer, au-delà de la portée sémantique, la connotation générique. Tout se passe comme si ce seul adjectif suffisait à rendre compte de l'esthétique de l'horreur héritée de Sénèque et du genre même de la tragédie, envisagé dans ses effets les plus spectaculairement effrayants au profit d'une adhésion éthique du spectateur. Selon Hermenegildo, « Virués inundó la escena de sangre con el firme propósito de forzar la misericordia y por lo tanto la complicidad ideológica del público »¹⁴. C'est aussi cette perspective exemplaire que Virués lui-même présente comme consubstantielle au genre tragique dans le paratexte de l'édition complète de ses pièces, publiée en 1609 :

Discreto lector: En este libro hay cinco tragedias [...] en todas ellas, aunque hechas por entretenimiento y en juventud, se muestran heroicos y graves ejemplos morales como a su grave i heroico estilo se debe¹⁵.

Sans doute, les dramaturges de l'époque philippine, trop enclins à la démonstration, ont-ils eu le tort de sous-estimer la dimension de plaisir nécessaire à toute adhésion de la réception. Dans le cadre générique du théâtre tragique, l'empathie n'est pas possible sans l'émotion subtile que définit Racine, dans la Préface de *Bérénice* :

Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie¹⁶.

¹³ Voir l'article de Florence D'ARTOIS, « L'évolution du pathétique de la tragédie philippine à la tragédie lopesque », Christophe Couderc et Hélène Tropé (dir.), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e – XVII^e siècles)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2013, p. 81-94.

¹⁴ Alfredo HERMENEGILDO, *Criticón*, n° 23, art.cit. p. 105.

¹⁵ Cristóbal de VIRUÉS, *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*, Madrid, Alonso Martín, a costa de Esteban Bogia, mercader de libros, 1609, in-8°. Lien vers l'édition numérisée : <http://books.google.co.uk/books?id=6jREAAAACAAJ>

¹⁶ Jean RACINE, *Bérénice*, [1670], Préface, Classiques Hachette, p. 11.

L'oubli de cette nécessaire promotion de la pitié au profit des excès de l'horreur du « fiero espectáculo » explique le relatif échec auprès du public espagnol de la fin du XVI^e siècle du théâtre tragique en général et des pièces de Virués en particulier.