



La poétique du temps dans le théâtre de Lope de Vega : structures et figures de la temporalité dans la comedia nueva

Alexandre Roquain

► **To cite this version:**

Alexandre Roquain. La poétique du temps dans le théâtre de Lope de Vega : structures et figures de la temporalité dans la comedia nueva. Littératures. Université du Maine, 2011. Français. <NNT : 2011LEMA3010>. <tel-01170992>

HAL Id: tel-01170992

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01170992>

Submitted on 2 Jul 2015

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.

UNIVERSITÉ DU MAINE
UFR de Lettres, Langues et Sciences Humaines
École doctorale Sociétés, Culture, Échange (UNAM)
Labo 3LAM

THÈSE

Doctorat nouveau régime
Langues et littératures romanes : Espagnol
présentée et soutenue par

Alexandre ROQUAIN

le 18 novembre 2011

La poétique du temps dans le théâtre de Lope de Vega

Structures et figures de la temporalité dans la *comedia nueva*

Directeur de thèse : Madame le Professeur **Maria ARANDA**

Membres du Jury :

Mme **Maria ARANDA**, Professeur à l'Université de Bordeaux 3-Michel de Montaigne
M. **Fernando COPELLO**, Professeur à l'Université du Maine
M. **Christophe COUDERC**, Professeur à l'Université de Paris-Ouest Nanterre-La Défense
Mme **Françoise GILBERT**, HDR, Université de Toulouse II-Le Mirail
M. **Philippe MEUNIER**, Professeur à l'Université Lumière Lyon II

Remerciements

Je souhaite, tout d'abord, exprimer mes plus vifs remerciements à ma Directrice de Thèse, Madame le Professeur Maria Aranda, pour son aide dévouée et ses précieux conseils sans lesquels cette recherche n'aurait pas vu le jour. Je n'oublierai pas toutes ces années de travail sous sa direction depuis la maîtrise. Je lui suis profondément reconnaissant.

Je remercie l'Université du Maine et les Collectivités Locales pour la confiance qui m'a été accordée.

J'exprime ma gratitude à Monsieur le Professeur Fernando Copello pour sa disponibilité. Je n'oublierai pas le soutien de Madame Maryse Vich-Campos qui m'a fait découvrir le *romancero*.

Je remercie particulièrement Madame Martine Smith, responsable du « prêt-entre-bibliothèques », qui m'a toujours aimablement rendu service.

Merci à toutes les personnes en France et en Espagne, spécialistes de littérature, d'histoire ou de théâtre (en particulier Iván) qui m'ont apporté leur concours, ainsi qu'aux membres du Labo 3L.AM et aux enseignants du département d'espagnol de l'Université du Maine pour leur bienveillance lors de mon monitorat. Je suis également reconnaissant envers l'Université d'Angers, qui m'a accueilli pendant mon année d'ATER.

Un grand merci à mes proches qui n'ont eu de cesse de me soutenir moralement tout au long de ce travail. J'ajouterai enfin que ces années, en compagnie du théâtre de Lope, furent passionnantes.

SOMMAIRE

VOLUME I

Introduction : Lope de Vega et la <i>comedia</i> : un « art nouveau » de composer le temps -----	4
1. Vers une unité de temps néo-aristotélicienne-----	6
2. De l'établissement du corpus à l'acquisition d'une méthode d'analyse de la temporalité -----	22
3. Présentation du corpus-----	36
Chapitre 1 : Lope et l'unité de temps : le défi de l'extrême brièveté-----	53
1. Une riposte ultra-aristotélicienne : <i>Lo que pasa en una tarde</i> -----	55
2. La nuit la plus brève et le jour le plus long : <i>La noche de San Juan</i> -----	62
3. Un précédent expérimental : <i>La noche toledana</i> -----	79
Chapitre 2 : Le temps bref néo-aristotélicien et ses ambivalences -----	99
1. Architecture temporelle d'une durée de quelque trois jours -----	101
2. Structure temporelle des trames durant entre 4 et 7 jours : de la demi-semaine à la semaine -----	118
3. Les intrigues durant une semaine environ : le choix de l'extrême précision ou d'une configuration partiellement floue -----	133
Chapitre 3 : L'invention d'une durée moyenne : une dilution du temps néo-classique -----	152
1. Élasticité temporelle et complexité dramatique : le franchissement performatif de la dizaine de jours -----	155
2. De la quinzaine de jours au mois : un temps en trompe-l'œil ou l'aggravation des enjeux -----	187
3. Analyses détaillées : <i>El mejor alcalde, el rey</i> et <i>Las bazarrias de Belisa</i> -----	233
Chapitre 4 : Vers un allongement décisif de la temporalité : cycles mensuels et saisonniers -----	262
1. L'apparition du mois et l'émergence du cycle-----	264
2. La multiplication du mois : une temporalité cyclique paradoxale-----	279
3. Le passage des saisons : l'extension du calendrier -----	307

VOLUME II

Chapitre 5 : L'année en tant qu'unité de mesure : chiffrage et camouflage du temps long -----	365
1. Le dépassement de l'année : le temps de l' <i>anagnorisis</i> et des conquêtes guerrières	367
2. L'extension du temps long ou la multiplication de l'année-----	393
Chapitre 6 : Le temps très long et ses contrastes : une suspension de la chronologie -----	433
1. Le temps très long quantifiable, entre expansion et resserrement -----	435
2. Le temps très long indéterminé : la coexistence de deux plans temporels -----	493
Chapitre 7 : Alternance et mixité dans la <i>comedia</i> : une poétique de la double temporalité -----	545
1. Propositions théoriques : vers une systématisation du temps théâtral -----	547
2. De la théorie à la pratique : cinq exemples de modélisation de la double temporalité -----	573
Conclusion : Théâtre et temps chez Lope de Vega : un art du paradoxe -----	624
BIBLIOGRAPHIE -----	633
INDEX-----	657
TABLE DES MATIÈRES -----	661

Introduction

**Lope de Vega et la *comedia* :
un « art nouveau » de composer le temps**

Toute recherche en littérature de fiction doit aborder trois composantes majeures structurant un texte : l'espace, les personnages et le temps. Les nombreux travaux des hispanistes sur le théâtre du Siècle d'Or ont permis de mieux comprendre le fonctionnement de la *Comedia*, de ses espaces et de ses rôles. Très peu d'études, en revanche, ont été consacrées à la temporalité dramatique. Pour la critique littéraire, l'espace semble avoir amplement pris le pas sur le temps. Comment expliquer cet « abandon » relatif de la dimension temporelle alors que l'espace et le temps sont deux éléments indissociables? Lucette Elyane Roux, dans une étude pionnière de la *comedia de santos*, met l'accent sur la difficulté d'une recherche sur la temporalité, qui doit tenter d'établir une systématique dans une matière dramatique protéiforme¹ :

En matière de technique dramatique, le traitement du temps est en effet l'aspect le plus insaisissable de cette dramaturgie étrange et captivante, où le caprice, la liberté de l'invention, voisinent avec la plus grande rigueur logique. Celle-ci, nous la retrouverons présidant sûrement à l'utilisation de l'espace. Mais en ce qui concerne le temps, son organisation, plus complexe et plus subtile, se défend âprement contre l'investigation.

La spécialiste de l'hagiographie met d'emblée l'accent sur l'ampleur et la difficulté d'une recherche sur les mécanismes temporels dans le théâtre du XVII^e siècle espagnol. Patrice Pavis souligne la complexité de toute tentative de description du temps dramatique². En littérature, les éléments textuels les moins visibles, les plus difficilement perceptibles, recèlent une matière première diluée dans un réseau de significations qui mérite d'être révélé. Si la temporalité semble être du domaine de l'invisible, il convient de trouver un moyen de faire affleurer les structures temporelles de la *comedia*. Face à l'étendue de la dramaturgie lopesque, le problème de la description du cadrage temporel se pose. Comment rendre compte de l'*architecture temporelle* d'une pièce? Nous entendons par ce terme le déroulement chronologique de l'action dans cinq cadres temporels : les trois actes et les deux inter-actes. Si la temporalité résiste à l'investigation, c'est qu'elle doit avoir un codage propre qu'il revient au chercheur de décrypter.

¹ ROUX, Lucette Elyane, *Du logos à la scène, éthique et esthétique, la dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'Or (1580-1635)*, tome III, Université de Lille III, 1975, p. 129.

² « Le Temps est un des éléments fondamentaux du texte dramatique et/ou de la manifestation scénique de l'œuvre théâtrale, de sa présentation ("présentification") scénique. Notion qui a la force de l'évidence et qu'il n'est pourtant pas facile de décrire, car pour ce faire, il faudrait être hors du temps, ce qui n'est évidemment pas chose commode. Nous dirions volontiers avec Saint Augustin : "Je sais ce qu'est le temps, si on ne me le demande pas." ». PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Collin, 2002, p. 349.

1. Vers une unité de temps néo-aristotélicienne

Aborder une telle recherche sans prendre en compte le débat sur l'unité de temps constituerait une impasse. En effet, l'élaboration d'une méthode de décodage de la temporalité dramatique ne peut se soustraire à l'examen attentif des prescriptions des théoriciens antérieurs ou contemporains de Lope, à l'origine des normes de composition des pièces, généralement appelées *preceptiva*. Nous verrons que le détour nécessaire par ces considérations critiques permet de fixer les bases de notre démarche et de conduire la recherche vers l'établissement du corpus.

La pratique du théâtre espagnol du Siècle d'Or est fortement influencée par les règles dictées par Aristote dans la *Poétique*. Dramaturges et théoriciens admettent unanimement l'un des principes fondamentaux d'Aristote : le respect de l'unité d'action dans l'œuvre dramatique. Lope de Vega reprend fidèlement ce fondement aristotélicien dans l'*Arte nuevo*³ :

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo; (v. 181-187)

Même si le dramaturge préconise une seule action, nombreuses sont les pièces composées de deux intrigues : principale et secondaire. Diego Marín, qui analysa ce phénomène de dédoublement de l'unité d'action, montre que l'intrigue secondaire, souvent constituée d'un épisode amoureux, ne nuit en rien à l'unité dramatique⁴. On pourra se demander, lors du développement de la thèse, en quoi la présence successive ou simultanée de deux actions complémentaires peut avoir des répercussions sur l'architecture temporelle de la pièce.

³ ROZAS, Juan Manuel, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, dans *Significado y doctrina del « Arte nuevo » de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General española de librería, Colección temas (9), 1976.

⁴ « Tal vez estemos más dispuestos a creer en la sinceridad de Lope cuando defiende la unidad de acción (*Arte nuevo*, v. 181-187), tras de observar los medios de que se vale para unificar, con más o menos éxito, la diversidad de acciones subordinadas en una sola trama compleja. Comprenderemos entonces que se trata de otro género de unidad, no simple, sino compuesta, en la que las acciones episódicas “débense ingerir en la principal de tal manera que juntas miren a un mismo blanco, y que en la composición mecánica, y la verdadera significación de alusiones y detalles episódicos se explica sólo en función del conjunto de la obra y de su idea central; e inversamente, la comprensión del conjunto queda incompleta si pasamos por alto la aportación significativa del episodio. » MARÍN, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, Ediciones de Andrea, 1958, p. 16.

En ce qui concerne l'unité de lieu, Aristote n'en fait pas mention dans la *Poétique* et il n'existe pas, à proprement parler, de règles, établies par les théoriciens « néo-classiques » du théâtre, qui définissent cette pratique. Javier Rubiera Fernández, qui étudie la poétique de l'espace dans la *comedia nueva*, met l'accent sur cette caractéristique⁵ :

Poco después de la publicación de la obra de F. Enríquez de Guzmán comienza en Francia la defensa formal de la unidad de lugar como una de las normas para la representación teatral. Nace entonces una fértil discusión académica y toda una viva polémica en torno a las reglas de composición del poema dramático en la que participan los dramaturgos y estudiosos de la época. Todo ello contribuirá sin duda a establecer las bases de futuras indagaciones teóricas en torno al arte dramático. Nada similar ocurrió en España, donde la variedad de lugar se mantuvo sin discusión durante decenios y donde no se promovió un debate real sobre el arte dramático.

L'unité de lieu, comme le remarque J. Rubiera, est conservée logiquement dans les actions très brèves, durant moins de vingt-quatre heures, et disparaît dans les pièces dont l'action s'étend sur de longues années. Juan Manuel Rozas précise que l'unité de lieu dérive directement de l'unité de temps, et qu'elle n'est un précepte ni d'Horace, ni d'Aristote⁶.

Si l'unité d'action est un précepte communément respecté par les dramaturges espagnols, l'unité de temps subit un autre traitement. Tout le problème repose sur l'interprétation des termes d'Aristote sur la durée de l'action. Le Stagirite, au chapitre 5 de la *Poétique*, écrit⁷ :

[L'épopée et la tragédie sont différentes] par leur longueur : la tragédie essaie autant que possible de tenir dans **une seule révolution de soleil**⁸ ou de ne guère s'en écarter ; l'épopée, elle, n'est pas limitée dans le temps.

Les théoriciens néo-aristotéliens hésitent à trancher sur l'unité de temps à cause de l'interprétation de l'expression évasive « une seule révolution de soleil ». S'agit-il de contenir l'action dans douze ou vingt-quatre heures? Francisco Florit met l'accent sur le caractère obscur et fragmentaire de certains passages de la *Poétique*⁹ :

⁵ RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la Comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, Perspectivas, 2005, p. 54.

⁶ ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del « Arte nuevo » de Lope de Vega*, Sociedad General española de librería, Madrid, Colección temas, 9, 1976.

⁷ ARISTOTE, *La Poétique*, l'Harmattan, Paris, 2008.

⁸ Les caractères gras sont de notre fait. Ils seront utilisés pour mettre l'accent sur les termes importants, en particulier sur les éléments temporels dans les citations que nous ferons au long de la thèse.

⁹ FLORIT, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva, aproximación a una poética*, Madrid, Revistas « Estudios », 1986, p. 31.

Es bien sabido que la *Poética* pertenece a los escritos esotéricos o acroamáticos, es decir, aquellas obras aristotélicas no publicadas y destinadas a ser oídas. Se trata poco menos que de « cuadernos » de notas que servirían al griego en sus clases peripatéticas, de ahí el carácter fragmentario e incompleto de tales escritos. Para desgracia nuestra la *Poética* : « Es uno de los (escritos) que presentan en mayor grado el carácter fragmentario y aparentemente inconexo... » [Florit cite V. García Yebra dans son introduction à la *Poétique* d'Aristote], suscitando hoy en día aún controversias acerca del significado de algún pasaje que permanece oscuro.

Mercedes Blanco, dans un article essentiel sur l'unité de temps au théâtre¹⁰, rappelle que cette règle découle des interprétations de la *Poétique* d'Aristote, diffusée en Italie par Castalvetro (1570) et en Espagne par la *Philosophia antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano¹¹. M. Blanco signale que el Pinciano est assez tolérant quant à l'unité de temps car il octroie un délai de cinq jours à l'action. La spécialiste se penche surtout sur le cas du théâtre français et pense que le respect scrupuleux de l'unité de temps chez les dramaturges partait d'un malentendu sur la notion aristotélicienne de vraisemblance¹²:

En somme la vraisemblance aristotélicienne va exactement à rebours de l'idée du poème dramatique comme reproduction fidèle d'une action réelle. Les théoriciens français, à cette époque décisive du tournant qui aboutira au théâtre dit classique, se distinguent par leur volonté de combiner les deux modèles sans même s'apercevoir qu'il y ait entre les deux la moindre solution de continuité. Ils veulent à la fois une action vraisemblable au sens d'Aristote, c'est-à-dire, d'une cohésion parfaite, dépouillée de toutes les zones d'opacité ou d'insignifiance, dépourvue de temps morts, et une action vraisemblable en tant que reproduction grandeur nature d'une action réelle, sans hiatus temporels, sans changements de lieu, d'un seul tenant et d'un seul bloc. Cette alliance contradictoire se proclame dans le mot d'ordre ambigu que recouvre le terme vraisemblance et dans la règle dite des trois unités, unité d'action, de temps, de lieu.

Tous les théoriciens de l'époque, quels qu'ils soient, invoquent le principe aristotélicien de vraisemblance comme condition à la réussite d'une pièce. M. Blanco indique que les adversaires de la *comedia*, Cervantès, Suárez de Figueroa, Cristóbal de Mesa n'étaient pas en mesure de proposer un modèle concurrent de celui de Lope de Vega¹³. Joaquín de

¹⁰ BLANCO, Mercedes, « L'unité de temps dans le théâtre », *Le temps du récit*, Madrid, 1989, p. 33-51.

¹¹ LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética, Obras completas I*, éd. José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

¹² *Op. cit.*, p. 45.

¹³ Mercedes Blanco précise en note la faiblesse des défenseurs de l'unité de temps en Espagne : « En fait les adversaires de la *Comedia*, Cervantès, Suárez de Figueroa, Cristóbal de Mesa et une poignée d'autres ne disposaient pas d'une esthétique cohérente qu'ils auraient pu opposer à celle qui anime le théâtre qu'ils attaquent. C'est pourquoi les réponses qui leur sont adressées restent dans l'ensemble à un niveau

Entrambasaguas, dans l'ouvrage qu'il consacre au débat littéraire entre les néo-aristotéliens et Lope, précise que le Phénix a dû affronter tout au long de sa carrière des critiques acerbes contre son théâtre¹⁴. Entrambasaguas fait allusion en particulier à un texte, aujourd'hui disparu, la *Spongia*, attribué à Pedro Torres Rámila, qui constituait un véritable brûlot contre la pratique théâtrale de Lope. Ce dernier aurait composé, en réponse à ces attaques, une *comedia* respectant parfaitement la règle de l'unité de temps¹⁵ (*Lo que pasa en una tarde*, 1617). Malgré la relative faiblesse du parti anti-Lope, le débat ne fut pas anodin : comment comprendre autrement la parution de l'*Arte nuevo*, dans lequel Lope exprime certains choix décisifs, et la composition de *La noche de San Juan*, autre « *comedia-réponse* » de la dernière période du dramaturge? Même si les réactions de Lope face à ses détracteurs sont sporadiques, apparaissant au gré de ses *comedias*, elles montrent la préoccupation du dramaturge pour la question de l'unité aristotélicienne. Avant d'évoquer tous les points de l'*Arte nuevo* s'y référant, on souhaite mettre l'accent sur d'autres théoriciens contemporains de Lope également significatifs. L'inventaire des recommandations des critiques de l'époque mettra en lumière une unité de temps propre à l'Espagne.

Francisco Florit, dans son ouvrage consacré à la relation entre Tirso et la *comedia nueva*, pense que les théoriciens du XVI^e siècle ont créé une théorie artificielle, basée sur la prépotence de l'aristotélisme et conforme à l'argument d'autorité énoncé par Scaliger dans son *Poetices Libri Septem*¹⁶ : « Aristoteles imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus. »¹⁷ :

d'élaboration assez pauvre. Lope se borne à invoquer le caractère colérique des Espagnols, qui n'arrivent pas à rester tranquilles si on ne les tient pas en haleine par la succession précipitée des événements. La question est à peine plus approfondie dans un des meilleurs textes écrits par les partisans de Lope, *Invectivas a las comedias que prohibió Trajano y Apología por las nuestras*, de Francisco de Barreda, qui date de 1622. D'après ce discours, Aristote ne mérite d'être suivi que sur certains points, la définition de l'art comme mimésis, la construction de l'action dramatique comme une suite de péripéties et reconnaissances. Sur ce point les Espagnols lui obéissent, mieux que ne l'ont jamais fait les Anciens. Mais certains autres préceptes comme l'unité de temps n'ont en leur faveur que cette admiration servile pour l'Antiquité païenne qui stérilise les talents des Italiens. L'arrogance de Francisco Barreda donne le ton de la querelle en Espagne. L'observation des règles n'a eu pour elle qu'un petit nombre de mécontents, dénués de raisons et d'appuis, et souvent rivaux malheureux de Lope de Vega. Leur transgression était soutenue par un immense succès et par une bonne conscience que fortifiait la fierté nationale. Dans ces conditions l'issue du débat n'était pas douteuse. » (BLANCO, M., *op. cit.*, p. 37)

¹⁴ ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Una guerra literaria del Siglo de oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932, chapitre 1 et 2.

¹⁵ Marsha Swislocki qualifie cette œuvre de « *comedia-réponse* » à la *Spongia* : « *Lo que pasa en una tarde: comedia a contrarreloj* », dans *La comedia de enredo, Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, éd. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, 1998, p. 59-70.

¹⁶ J.C. ESCALÍGERO, *Poetices Libri Septem* (éd. Heidelberg), 1581, VII, 932 ; cité par E. O. RILEY, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1966, p. 36.

¹⁷ F. FLORIT, *op. cit.*, p. 32.

[...] Lo que nos interesa resaltar es que si los *clásicos* [l'auteur souligne], Aristóteles y Horacio, reflexionaron sobre el arte literario que tenían cercano en el tiempo y dieron una serie de preceptos basados en el análisis de las obras de su época, la mayoría de los *clasicistas* (preceptistas del XVI) crearon una teoría literaria artificial hecha de espaldas a la realidad artística de su momento histórico, teoría que resultó absolutamente inoperante para el estudio de las obras españolas del XVII e incluso para muchas del Renacimiento italiano.

Francisco Florit signale que les dramaturges espagnols ont suivi de façon générale les idées esthétiques d'Aristote. Il est indéniable que l'autorité de ce philosophe persiste au Siècle d'Or car il est l'un des premiers à avoir fixé des règles esthétiques qui ont été en vigueur pendant des siècles. Florit parle d'un certain universalisme d'Aristote dans la pensée occidentale et rejoint par là-même les auteurs Federico Sánchez Escribano et Alberto Porqueras Mayo qui voient en Lope, aussi surprenant que cela puisse paraître, un fidèle aristotélicien¹⁸ :

El arte de Lope de Vega es el resultado de una voluntad, no de unas reglas rígidas, que quería decirnos el sentir del hombre del siglo XVII. Esa voluntad, expuesta con **una estructura difícil de captar, pero que se basaba en gran parte en Aristóteles**, ahondó en el ser humano lo bastante para adquirir permanencia y categoría de universalidad, y por ende tener un puesto fijo entre los “clásicos”.

Remarquons, au passage, que ces critiques mettent en avant la difficulté de cerner les structures du texte lopesque. Les deux spécialistes, dans leur célèbre ouvrage, *Preceptiva dramática española*, reproduisent les textes des néo-aristotéliciens ayant trait au théâtre. Le rassemblement de ces écrits est très utile car il permet de cibler facilement et rapidement les remarques concernant l'unité de temps.

Tous les théoriciens n'octroient pas à l'action dramatique la même durée ; les plus stricts n'admettent qu'un jour à son déroulement. C'est Feliciano Enríquez de Guzmán qui traduit littéralement l'ambiguïté des termes d'Aristote dans la *Primera parte de los jardines y campos sabeos*¹⁹ (1627) :

Y un contexto de tiempo continuado
de un solo sol a otro, que pudiesen
 naturalmente hallarse a todo el hecho,
 sin divertirse dél a otros extraños,

¹⁸ SÁNCHEZ ESCRIBANO Federico, PORQUERAS MAYO Alberto, *Preceptiva dramática española, del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1972, p. 47.

¹⁹ SÁNCHEZ ESCRIBANO, PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 249.

los que presentes se hallan a la fábula,
nunca dejando sola la palestra, [...]

Juan Pablo Mártir Rizo, dans la *Poética de Aristóteles traducida de latín*²⁰ (1623), précise que l'action doit tenir dans un jour naturel c'est-à-dire vingt-quatre heures :

Es la comedia imitación por representación de una acción maravillosa, cumplida y de perfecta grandeza, de personas comunes, entre buenas y malas por los defectos de la humana naturaleza cometidos por alguna ignorancia, que teniendo principio desde el trabajo acabe en risa y alegría, **en el espacio de un día natural**, [...] A esta propiedad que habemos referido se ajunta que la fábula cómica debe ser de suficiente grandeza, que es ser de suerte, como verisímilmente pertenece **al espacio de su tiempo que es un día natural, y que no sea mayor que lo conveniente**, [...]

Dans la lignée de Rizo, cette même durée est reprise par Pellicer de Tovar quelques années plus tard dans *Idea de la comedia de Castilla*²¹ (1635) :

El precepto décimo es el término de la acción. Que yo le alargó a **veinte y cuatro horas solamente, y es sobrada distancia** para cualquier suceso, hora introduzca los cómplices ya enamorados, que es lo más acertado, o los enamore careándolos en el teatro, que éste es lance de un instante.

Cristóbal Suárez de Figueroa, dans *El Pasajero*²² (1617), permet à l'action de se dérouler en plus de vingt-quatre heures à condition qu'elle ne dépasse pas trois jours :

Suceso de **veinte y cuatro horas, o cuando mucho de tres días**, había de ser el argumento de cualquier comedia, en quien asentara mejor propiedad y verisimilitud.

C'est à une certaine rigidité des commentateurs de la *Poétique*, consistant à faire tenir l'action en un seul jour, que Alonso López Pinciano s'oppose, dans la *Philosophia antigua poética* (1596). En effet, il admet un délai de cinq jours pour la tragédie et trois pour la comédie²³ :

Hugo dijo aquí: Pues el Filósofo no da más que un día de término a la tragedia. Fadrique se sonrió y dijo: Ahora bien: los hombres de aquellos tiempos andaban más listos y agudos en el camino de la virtud; y así el tiempo que entonces bastó, agora no basta. Bien me parece lo que algunos han escrito; que la **tragedia** tenga **cinco días de término**, y la **comedia**, **tres**, confesando que **cuanto menos el plazo fuere**,

²⁰ *Op. cit.*, p. 226 et p. 231

²¹ *Op. cit.*, p. 269.

²² *Op. cit.*, p. 188.

²³ *Op. cit.*, p. 104-105.

terná más de perfección, como no contravenga a la verisimilitud, la cual es todo de la poética imitación, y más de la cómica que de otra alguna.

Dans *Las Tablas poéticas* (1617), Francisco Cascales préconise une durée, étonnamment longue par rapport aux autres théoriciens, allant jusqu'à dix jours²⁴ :

Cuando el poeta se extendiese a una acción, **cuando mucho de diez días**, aunque será exceder del precepto de Aristóteles, paréceme que se podría sufrir. Porque si, como dicen algunos maestros de la poesía, de una epopeya se pueden hacer y sacar veinte tragedias y comedias, y la epopeya, cuando menos, comprehende tiempo de un año, luego haciendo la prorrata del tiempo, **no será mucho dar diez días a una tragedia o a una comedia**. A quien no le pareciere bien esta razón, téngase a las crines de la ley, que más vale errar con Aristóteles que acertar conmigo.

Le mot d'ordre de tous les théoriciens est la vraisemblance, ce principe immuable du théâtre auquel l'unité de temps doit se soumettre. On aura compris que le courant néo-aristotélicien, dans son ensemble, ne plaide pas pour la même durée de l'action. L'unité de temps est fluctuante ; sa ductilité est en cela bien différente des vingt-quatre heures statiques de la scène française²⁵. On peut s'étonner qu'un lettré comme Cascales, pourtant assez réfractaire à la *comedia nueva*, autorise une extension notoire du temps dramatique. Le théoricien n'est pas scandalisé par la dizaine de jours. On remarque que l'unité de temps telle qu'elle est recommandée par les exégètes de la *Poétique* est purement aléatoire. En effet, les durées de trois et cinq jours du Pinciano et la dizaine de jours de Cascales ne reposent sur aucune autre prescription que la leur. Romera Navarro rappelle le côté arbitraire de ce procédé dans l'un des premiers ouvrages consacrés au débat sur l'unité de temps et à la pratique dramatique lopesque : *La preceptiva dramática de Lope de Vega*²⁶ :

Claro está que reemplazar el término de un día por el de tres, o cinco, o diez, no representa un acierto crítico : **tan arbitrario es un término como el otro**, pues para

²⁴ *Op. cit.*, p. 200-201.

²⁵ En France, la règle sera respectée par les dramaturges. Corneille, dans son *Discours sur les trois unités d'action, de jour et de lieu* (1660) se permet une certaine liberté quant à l'unité de temps contrairement à l'abbé d'Aubignac qui justifie la restriction de l'action à douze heures dans *La Pratique du théâtre* (1657). Corneille fait explicitement référence à Aristote : « La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote, que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du soleil, ou tâcher de ne le passer pas de beaucoup. Ces paroles donnent lieu à cette dispute fameuse, si elles doivent être entendues d'un jour naturel de vingt-quatre heures, ou d'un jour artificiel de douze : ce sont deux opinions dont chacune a des partisans considérables ; et pour moi, je trouve que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente. ». CORNEILLE, Pierre, *Œuvres complètes*, Genève, éditions Famot, 1975, p. 47.

²⁶ ROMERA NAVARRO, Miguel, *Preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Ediciones Yunque, 1935, p.73.

la ficción a que se entrega el ánimo del espectador al contemplar una representación, lo mismo da un día que diez; o la acción se supone acontecida en el tiempo natural que dura la representación, o la imaginación podrá seguir al poeta en un curso de tiempo variable, que no ha de ser el seguirle a plazo contado.

Les informations de la *preceptiva* permettent de délimiter un cadre dans lequel la durée licite de l'action évolue. La limite de l'unité de temps néo-aristotélicienne peut être fixée à dix jours maximum. On observe qu'un bon nombre de *comedias* de Lope comporte une intrigue dont la durée de l'action est comprise dans cet intervalle. Ce seuil va être utile au moment de départager les pièces du corpus. La *comedia nueva*, de son côté, a introduit – on le verra – une expansion de l'action bien au-delà de cette dizaine de jours concédés par les « néo-classiques ».

1-1. Les détracteurs de la *comedia nueva*

On se souvient à quel point les détracteurs de cette nouvelle formule, mise en place par Lope, sont déconcertés par des actions particulièrement longues et qu'ils considèrent dénuées de toute vraisemblance. On pourra citer à cet égard les vers de Feliciano Enríquez de Guzmán (*Primera parte de los jardines y campos sabeos*) dans une critique éloquente sur le non-respect de l'unité de temps néo-aristotélicienne²⁷ :

Esto es cuanto al lugar; mas cuanto al tiempo
es pasatiempo lo que en esto pasa:
una misma jornada, un mismo acto
casa los padres y a los hijos luego
saca de cuatro, diez y veinte años.
Y junta sin poética licencia
unos siglos con otros, no guardadas,
mas ni entendidas sus subtiles leyes, [...]

Cette attaque contre la *comedia nueva* n'est pas sans rappeler l'indignation cervantine, bien connue, du *Quichotte*²⁸ :

¿Qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? [...] ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he

²⁷ SÁNCHEZ ESCRIBANO, PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 248.

²⁸ CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, éd. Luis Andrés Murillo, Clásicos Castalia, 1978, tome I, chapitre XLVIII, p. 570.

visto comedia, que la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acabara en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?

À la fin de sa *comedia*, *Pedro de Urdemalas*, Cervantès tourne en dérision le même phénomène²⁹ :

PEDRO [...] Mañana, en el teatro, se hará una [comedia]
 donde por poco precio verán todos
 desde principio al fin toda la traza,
 y verán que no acaba en casamiento,
 cosa común y vista cien mil veces,
 ni que parió la dama esta jornada,
 y en otra tiene el niño ya sus barbas,
 y es valiente y feroz, y mata y hiende,
 y vengas de sus padres cierta injuria,
 y al fin viene a ser rey de un cierto reino.
 Destas impertinencias y otras tales
 ofreció la comedia libre y suelta,
 pues llena de artificio, industria y galas,
 se cela del gran Pedro de Urdemalas. (Acte III, v. 1040-1054)

Cette remise en cause de la pratique théâtrale de la *comedia nueva* se trouve également chez les critiques français, comme en témoignent les vers plus tardifs de Boileau dans l'*Art poétique*³⁰ (1671) :

Un rimeur, sans péril, delà les Pyrénées,
 sur la scène en un jour renferme des années :
 là souvent le héros d'un spectacle grossier,
 enfant au premier acte, est barbon au dernier.
 Mais nous, que la raison à ses règles engage,
 nous voulons qu'avec art l'action se ménage ;
 qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
 tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Ce « rimeur delà les Pyrénées » pourrait bien être le prototype du dramaturge espagnol ne se conformant pas aux règles néo-classiques. Mais on ne peut s'empêcher de penser que Boileau

²⁹ CERVANTES, Miguel de, *El gran Pedro de Urdemalas*, dans *Comedias y entremeses*, éd. de Rodolfo SCHEVILL et Adolfo BONILLA, Madrid, Tipográfica Renovación, 1921-1922. M. Romera Navarro pense que Cervantès fait allusion à la *comedia* de Lope, *Ursón y Valentín*, dans *El gran Pedro de Urdemalas* et non pas dans le *Quichotte* car la pièce du Phénix est postérieure à l'impression du *Quichotte* (1605). Cf. ROMERA NAVARRO M., *op. cit.*, note 36, p. 74.

³⁰ BOILEAU, *Art Poétique*, éd. Guillaume Picot, Paris, Bordas, 1963.

visé directement Lope de Vega, le premier à mettre en pratique un spectacle si « dérégulé » aux yeux des néo-aristotéliens. Il ne fait nul doute que les *comedias*, dont l'action se déploie sur plusieurs années, et qui montrent sur scène des personnages à différents âges de leur vie, déplaisent fortement aux détracteurs de la *Comedia nueva*. Néanmoins, un théoricien comme Cascales reconnaît qu'un cadre temporel trop restrictif nuirait à la vraisemblance de l'intrigue, ce qui ne l'empêche pas de condamner des actions trop étendues³¹ :

Castalio: [...] La acción trágica, dice [Aristóteles], y lo mismo entendido de la comedia, es acción de un día poco más o menos. Esta ley la veréis observada en los latinos y los griegos, así cómicos como trágicos. De tal manera que quien más larga acción ha tomado, ha sido de dos días. Siendo esto así, ¿No os reís de nuestras comedias, que entre otras recuerdo haber oído una de San Amaro, que hizo un viaje al paraíso, donde estuvo **doscientos años**, y después, cuando volvió al cabo de dos siglos, hallaba otros lugares, otras gentes, otros trajes y costumbres? ¿Qué mayor disparate desto? Otros hay que hacen una comedia de una corónica entera; yo la he visto de la pérdida de España y restauración della.

Pierio: Bien se ve que, tomando el poeta una acción tan larga, lleva las cosas muy atropelladas, corriéndolas al galope, sin dar lugar al ingenio; pero también me parece que **es poco tiempo un día y dos días**.

1-2. Tirso de Molina, le meilleur défenseur de la nouvelle formule temporelle

Si les partisans d'un théâtre fidèle au respect de l'unité de temps fustigent les actions prolongées de la *comedia nueva*, c'est qu'ils les considèrent contraires à la vraisemblance, d'où le terme « disparate » dont elles sont fréquemment affublées. Or, c'est au nom de ce même principe que les défenseurs de Lope de Vega plaident pour un allongement de l'action. Tirso de Molina, dans son fameux commentaire de *Los Cigarrales de Toledo*, met en évidence l'incongruité de la règle néo-classique, qui n'accorde pas suffisamment de temps à la représentation de l'amour³² :

Porque si aquellos [los inventores de la comedia] establecieron que una Comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la

³¹ SÁNCHEZ ESCRIBANO, PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, dans *Las tablas poéticas*, p. 200.

³² *Op. cit.*, p. 209-210.

mañana, se case con ella a la noche? ¿Qué lugar tiene para fundar celos, encarecer desesperaciones, consolarse con esperanzas y pintar los demás afectos y accidentes sin los cuales el amor no es de ninguna estima? Ni ¿Cómo se podrá preciar un amante de firme y leal si no pasan **algunos días, meses y aun años** en que se haga prueba de su constancia? Estos inconvenientes, mayores son en el juicio de cualquier mediano entendimiento que el que se sigue de que los oyentes, sin levantarse de un lugar, vean y oigan cosas sucedidas **en muchos días**. [...] y **no siendo esto verisímil en un día**, tiene obligación de **fingir pasan los necesarios** para que la tal acción sea perfeta, que no en vano se llamó la poesía « pintura viva », pues imitando a la muerta, ésta, en el breve espacio de vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias que persuaden a la vista a lo que significan, [...]

Tirso justifie l'allongement de la temporalité dramatique en renversant l'argument du respect scrupuleux de l'unité de temps contre les détracteurs de son théâtre. Selon lui, ceux qui réclament l'unité de temps à des fins de vraisemblance ne font finalement que plaider pour l'invraisemblance. Le dramaturge met l'accent sur le concept de *mimesis* qu'il respecte, car il veut recréer sur scène l'imitation de la nature. Son travail consiste à donner l'illusion que le temps se déroule pour que le public puisse s'identifier au spectacle théâtral.

Ignacio Arellano s'intéresse au problème de la vraisemblance dans la réflexion qu'il mène sur l'unité de temps dans la *comedia de capa y espada*. Le critique estime que ces pièces sont presque toutes conformes à l'unité de temps. Ce respect systématique, d'après lui, vise paradoxalement une certaine invraisemblance³³ :

Y tal unidad [la de tiempo] persigue, a mi juicio, un efecto, contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, persigue un efecto de *inverosimilitud* [l'auteur souligne] ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia.

Nadine Ly revient sur la thèse d'Arellano dans un article traitant de la vraisemblance dans la *Philosophia antigua poética* et dans le théâtre du Siècle d'Or. Elle nuance la pensée du critique espagnol et soutient que, malgré l'invraisemblance apparente de ces pièces, la vraisemblance est toujours préservée³⁴ :

³³ ARELLANO, Ignacio, *Convención y Recepción, Estudios sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, p. 45.

³⁴ LY, Nadine, « Vraisemblance, ressemblance et reconnaissance dans La *Philosophia antigua poética* et le théâtre du Siècle d'Or », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro, Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2005, p. 25.

La conventionnalisation de l'in vraisemblance a pour principal effet de la neutraliser et de la rendre vraisemblable, théâtralement parlant, puisque ce sont précisément ces combinatoires, ces péripéties et ces impossibles que l'on va « voir » et à propos desquels on va éprouver du plaisir. Il suffit d'ailleurs que le texte dramatique lui-même souligne l'in vraisemblance pour qu'elle s'annule, tant les commentaires métadramatiques impliquent le spectateur : s'identifiant aux acteurs-personnages qui portent un jugement sur la pièce et peuvent dénoncer l'incroyable ou l'impossible, le spectateur n'a plus besoin de le faire lui-même et il adhère donc totalement à tout ce que lui propose le spectacle sans oublier jamais qu'il est au spectacle.

La position de Tirso de Molina est influencée par les principes émanant de son maître Lope de Vega. Le Phénix, contrairement à ce qu'affirment ses opposants, accorde une importance primordiale à la vraisemblance comme le signale M. Romera Navarro³⁵. Bien avant Tirso, Lope s'était insurgé contre les risques d'une action trop brève dans une *comedia* peu connue et au titre non moins intrigant, *La boda entre dos maridos*³⁶ :

TEODORO Cuando yo en España oía
 comedias, vi que cansaba
 si el galán se enamoraba
 luego de aquello que vía;
 que con saber que en **dos horas**
 la historia es fuerza acabar;
 un mes quisiera **esperar**
 el punto en que te enamoras.

1-3. Apports lopesques concernant la temporalité

L'ironie caractérisant les réflexions éparées de Lope au sujet des règles de composition de la *comedia* n'invalide pas une lecture sérieuse du propos du dramaturge, même si le cadre de deux heures représente à l'évidence une traduction hyperbolique du respect à outrance de l'unité de temps. C'est bien au nom de la vraisemblance que Lope recommande un élargissement de la durée de l'action, soucieux qu'il est de la réception de ses pièces. Si le Phénix prône une action plus longue dans le temps, ce n'est pas seulement pour satisfaire le goût du public ou pour apaiser sa colère ou son impatience – pour reprendre approximativement les termes de *El arte nuevo* – mais bien pour rendre crédible et

³⁵ Cf. *Preceptiva dramática de Lope de Vega*, p. 65-66.

³⁶ LOPE DE VEGA, *La boda entre dos maridos*, *Obras Completas, Lope de Vega, Comedias XIV*, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, Acte III, p. 558.

vraisemblable l'intrigue, pour que soit créé, en somme, un « effet de réel³⁷ ». Dans *La Dorotea*, la voix du dramaturge affleure dans une allusion au temps de la *comedia*³⁸ :

Tres meses ha que salimos de Madrid, y si los amores de don Fernando fueran en alguna comedia, dado habíamos en tierra con los preceptos del arte, que no dan más de veinticuatro horas, y salir del lugar es absurdo, indisculpable.

Ces apostilles critiques du dramaturge sont éclairantes et ne doivent pas être considérées comme de simples réponses aux néo-classiques³⁹. Si certains aspects de la dramaturgie lopesque, comme le dédoublement de l'action, ont été bien appréhendés par la critique⁴⁰, d'autres stratégies d'écriture doivent être mises en évidence, en particulier en ce qui concerne la temporalité. Le texte dramatique de Lope semble insaisissable, tant ses « structures sont difficiles à percevoir » – si l'on reprend les termes de Porqueras Mayo et de Sánchez Escribano. Même les défenseurs du dramaturge avouaient leur impuissance à décrypter les arcanes du texte lopesque. Alfonso Sánchez, l'un des admirateurs de Lope, dans un discours apologétique, *Expostulatio Spongiae* (1618), traduit en espagnol par Marcelino Menéndez Pelayo, reconnaît que, sous l'impénétrabilité du texte dramatique, le Phénix cache les clés de sa dramaturgie dont il a, lui seul, le secret : « si en tus obras se encuentra algo que parezca contradecir a las leyes de la Poesía, debemos respetarlo en silencio, porque tú sabes la causa y nosotros la ignoramos;⁴¹ ».

Lope de Vega, au faite de sa carrière dramatique, compose, en 1609, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Ces 389 vers constituent moins une diatribe contre les adversaires de la *comedia nueva* qu'un exposé de ses principes dramaturgiques sous la forme d'un traité théorique. Lope de Vega proclame, non sans l'ironie qu'on lui connaît, sa nouvelle conception d'un théâtre qui s'émancipe de la règle aristotélicienne de l'unité de temps :

[...] no hay que advertir que pase [la acción] **en el período de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,**
 porque ya le perdimos el respeto
 cuando mezclamos la sentencia trágica
 a la humildad de la bajeza cómica;

³⁷ Nous empruntons cette expression à Roland Barthes, « l'Effet de réel » [1968] dans *Littérature et réalité*, sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, éditions du Seuil, 1985.

³⁸ VEGA, Lope de, *La Dorotea*, éd. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2002, Acte III, scène 4, p. 259-260.

³⁹ On évoquera, dans le développement de la présente thèse, d'autres réflexions métadramatiques quand l'occasion s'en présentera, en particulier lors de l'étude de *La noche de san Juan*.

⁴⁰ Cf. MARÍN, Diego, ou ROZAS, Juan Manuel, *Arte nuevo*, p. 92-93.

⁴¹ SÁNCHEZ ESCRIBANO, PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 206.

pase en el menos tiempo que ser pueda,
 si no es cuando el poeta escriba historia
 en que hayan de pasar **algunos años,**
 que éstos podrá poner en las **distancias**
 de los dos actos, o, si fuere fuerza,
 hacer algún camino una figura,
 cosa que tanto ofende a quien lo entiende,
 pero no vaya a verlas quien se ofende.
 ¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces
 de ver que han de **pasar años** en cosa
 que un día artificial tuvo de término,
 que aun no quisieron darle el matemático!
 Porque considerando que la cólera
 de un español sentado no se templa
 si no le representan en dos horas
 hasta el Final Juicio desde el Génesis,
 yo hallo que, si allí se ha de dar gusto,
 con lo que se consigue es lo más justo.
 El sujeto elegido, escriba en prosa
 y en tres actos **de tiempo** le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día.

(v. 188-214)

Cette citation de l'*Arte nuevo* montre, par son extension, l'intérêt que Lope porte à l'unité de temps alors qu'il est beaucoup plus concis – on l'a vu – pour l'unité d'action. Une lecture trop rapide des premiers vers pourrait laisser croire que le dramaturge rompt totalement avec Aristote. En réalité, tout repose sur le terme *consejo*, comme le remarque pertinemment Juan Manuel Rozas⁴². En effet, l'affirmation d'Aristote en elle-même n'est qu'une recommandation et ne prend point force de prescription. Nullement péremptoire, elle ne constitue qu'un « conseil » comme Lope l'a, semble-t-il, bien perçu. Dès lors, le dramaturge ne se montre pas subversif lorsqu'il évoque cette notion aristotélicienne. En adaptateur moderne de la *Poétique* qu'il est, Lope préconise un allongement de la durée de l'action permettant la mise en scène de l'Histoire, du temps épique des longs règnes et des successions. Dramaturge de l'histoire d'Espagne par excellence⁴³, Lope de Vega s'intéressera à toutes les périodes : l'Antiquité, le Moyen-Âge ainsi que l'époque contemporaine. L'épisode de « l'Espagnol assis » doit être pris à sa juste mesure, celle de créer une complicité et de rendre plus plaisant le principe novateur du non-respect de l'unité de temps. Le souci du dramaturge en ce qui concerne la réception de

⁴² ROZAS, Juan Manuel, *op. cit.*, cf. p. 93-97 concernant l'unité de temps.

⁴³ C'est ainsi que J.M. Rozas qualifie Lope, *op. cit.*, p. 94.

ses pièces ne saurait être l'unique raison à l'inclusion du temps long dans l'action, bien que cet argument soit relayé quelques années plus tard par Ricardo de Turia dans son plaidoyer pour la *Comedia nueva* : *Apologético de las comedias españolas*⁴⁴ (1616). Au delà de cette dialectique entre le public et le contenu de la pièce, ce passage de l'*Arte nuevo* révèle que la représentation de l'Histoire est au cœur de la dramaturgie lopesque.

Bien que ces quelques vers de Lope ne représentent pas, au sens strict, une théorie de la temporalité dramatique, nous pensons qu'ils constituent une orientation de sa poétique. Cette partie de l'*Arte nuevo* est la pierre angulaire de notre réflexion en ce qu'elle contient quelques indices sur l'écriture du temps dramatique lopesque. Y est signalée l'importance de la *distancia*, que Juan Manuel Rozas qualifie de « distancia madurativa ». Il s'agit de l'espace privilégié où le dramaturge recommande de placer les longues durées. À l'époque de Lope de Vega, l'espace de l'inter-acte était comblé par la représentation d'une autre pièce brève comme un *entremés* ou par une danse, permettant ainsi au spectateur d'avoir l'illusion que le temps s'était écoulé. Le dramaturge fait état d'un artifice – très critiqué car jugé trop facile – : le personnage voyageur. Contenu dans la *distancia*, le déplacement permet de suggérer une durée. Lope n'évoque pas d'autres procédés ; mais on verra, lors de l'analyse des pièces, que bien d'autres techniques de l'illusion temporelle sont mises en œuvre par le dramaturge. C'est à cet endroit qu'il simule le déroulement de certains événements, comme le rappelle Tirso dans cette expression très suggestive : « fingir pasan los necesarios ».

La fin du passage cité concerne la durée de l'action des actes, qui ne doit pas dépasser, dans la mesure du possible (*si puede*), le cadre temporel d'un jour. Les informations théoriques de l'*Arte nuevo* soulignent l'importance des actes et *distancias* dans la composition temporelle de la *comedia*. Son architecture se structure à la manière d'un triptyque : les trois actes – qui sont trois temps (*tres actos de tiempo*) – où s'intercalent les deux *distancias*. J. M. Rozas, à la lumière de ces vers de l'*Arte nuevo*, énonce cette pratique dramatique et en fait un principe théorique⁴⁵ :

⁴⁴ « Porque la cólera española está mejor con la pintura que con la historia; dígolo porque una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene, y la historia se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad, pues es al paso de los libros o capítulos en que el autor la distribuye. Y así, llevados de su naturaleza, querrían en una comedia no sólo ver el nacimiento prodigioso de un príncipe, pero las hazañas que prometió tan extraño principio, hasta ver el fin de sus días, si gozó de la gloria que sus heroicos hechos le prometieron. Y asimismo, en aquel breve término de dos horas, querrían ver sucesos cómicos, trágicos y tragicómicos [...] ». SÁNCHEZ ESCRIBANO, PORQUERAS MAYO, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁵ ROZAS, J. M., *op. cit.*, p. 95.

Lope establece en muchas de sus obras más logradas un principio de unidad que viene a ser el siguiente: **unidad de tiempo** para **cada acto**, pero **desarrollo ilimitado de tiempo**, a través de las **distancias madurativas de los entreactos**, en todo drama de tipo histórico. Recordemos otra vez sus palabras: « Procurando si puede en cada uno / no interrumpir el término del día. »

Cette observation essentielle de J. M. Rozas se doit d'être élargie à un corpus plus vaste. En réalité, il semble qu'en évoquant ce principe, Lope ne vise plus seulement la *comedia* historique mais qu'il adopte une vision plus générale englobant tous les types de *comedias*. Il convient de mettre à l'épreuve la validité de cette règle en vérifiant la durée de chaque acte dans toutes les séries dramatiques confondues. Sur cette question, on peut noter le scepticisme de Javier Rubiera Fernández. Dans son étude sur l'unité de lieu au théâtre, qui découle directement de l'unité de temps, le critique pense que Lope va à l'encontre de ce qu'il énonce dans l'*Arte nuevo*⁴⁶ :

Así es, muy pocos se animaron en España a mantener el ideal pseudoclásico de la unidad de lugar. Algunos de los que están a medio camino entre el arte antiguo y el moderno, como Virués, la mantienen dentro de una jornada, pero tras los entreactos se permiten hacer grandes cambios de lugar y de tiempo, como en *La gran Semíramis*. Este modo de jugar con el lugar de la acción responde plenamente a la norma expuesta por Lope en el *Arte nuevo*, pero que él continuamente contravino. La reducción de los límites espacio-temporales se cumple de forma esporádica en muchos dramaturgos y, sin duda, predominan las comedias en las que el cambio de lugar y de tiempo es necesario para que los personajes desarrollen la acción debidamente.

J. M. Rozas met également l'accent sur l'importance de cette recommandation personnelle de Lope, et indique qu'il faudrait établir dans quelle mesure l'auteur l'a mise en pratique⁴⁷. Cependant, Rozas ne développe pas ce point précis. En ce qui concerne la durée de l'action dans l'acte, on mesure la nécessité de mettre en place une méthode d'analyse susceptible d'aboutir à des constats théoriques tangibles et fiables. Arellano lui-même précise, en préambule à son analyse sur l'unité de temps dans la comédie de cape et d'épée, que c'est un lieu commun de penser que le théâtre du Siècle d'Or s'affranchit de cette règle

⁴⁶ RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *op. cit.*, p.50-51.

⁴⁷ « En segundo lugar, nos dice que procure en cada uno “no interrumpir el término del día”, **criterio personal importante sobre la unidad de tiempo**, como ya vimos, asunto ahora ajeno a mi comentario. » ROZAS, J.M., *op. cit.*, p. 102.

aristotélicienne⁴⁸. Fort de cette observation, nous pensons qu'il est utile d'établir des critères temporels permettant un examen nouveau de la temporalité dramatique lopesque.

En vertu de l'absence de prescription stable quant à l'unité de temps et en fonction des propositions les plus souples, on retiendra l'extension maximale autorisée par les néo-aristotéliens, c'est-à-dire dix jours au plus. On verra que les *comedias* de Lope de Vega respectant ce modèle comportent une action qui n'excède pas la dizaine de jours. L'établissement d'une unité de temps explicitement admise en Espagne est nécessaire car il permet de fixer un seuil entre deux temporalités, l'une recommandée, l'autre récusée. Nous extrayons de cette observation deux critères temporels. Ces quelques jours octroyés au déroulement de l'action représentent une temporalité brève que l'on nommera *temps bref* (TB). Toute pièce dont l'action dépasse le seuil temporel, fixé à dix jours, sera considérée comme une pièce à *temps long* (TL)⁴⁹. Ces deux critères, que nous choisissons d'appliquer aux *comedias*, concernent la durée de la totalité de l'action de la pièce. Ils permettent une nouvelle organisation du corpus lopesque, le classement qui s'ensuit conduisant à un ordre de grandeur statistique entre le nombre de pièces à TB et à TL. Ce rapport est essentiel car il permet de trancher sur la question de l'unité de temps dite aristotélicienne.

2. De l'établissement du corpus à l'acquisition d'une méthode d'analyse de la temporalité

2-1. Historique de la méthode

L'incursion dans les méandres théoriques de la *preceptiva* se doit de précéder l'étude de l'œuvre dramatique en tant que telle. On n'aurait pas pu se priver de ce travail préliminaire faisant émerger deux types d'œuvres possibles : les unes respectant globalement les limites temporelles néo-aristotéliennes, les autres incluant les audaces temporelles du temps long.

Le point de départ de nos travaux repose sur l'analyse d'une tragi-comédie de Lope de Vega, effectuée dans le cadre d'un mémoire de Master 2 : *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*. On doit à cette pièce l'orientation de la recherche vers la prise en compte de la temporalité dramatique dans la *comedia* lopesque. En effet, cette pièce-

⁴⁸ « Es lugar crítico común que el teatro español del Siglo de Oro prescinde de las unidades de tiempo y lugar. ». ARELLANO, I., *op. cit.*, p. 42.

⁴⁹ Nous avons retrouvé, en cours de recherche, cette même expression dans les travaux de L. E. Roux. Cette convergence, découverte après coup, nous permet de supposer que L. E. Roux est la première spécialiste à employer le concept.

clé avait fait l'objet d'une étude des discontinuités formelles au sein même de l'action. Cette *comedia*, si décriée, dont le plan est qualifié de « monstrueux » par Menéndez Pelayo, a pu être reconsidérée par une analyse littérale de l'œuvre. De fait, cette pièce est harmonieusement construite autour d'une action unique, tous les éléments de l'intrigue étant liés dans l'économie générale de l'œuvre. L'un des problèmes majeurs, qui donne l'illusion d'une incohérence dramatique, concerne la longue béance temporelle de plus de dix ans dans le premier inter-acte. *La tragedia del rey don Sebastián* est la première confrontation de notre recherche avec le problème de la temporalité prolongée, dont on admet généralement – la citation de Rubiera l'illustre bien – qu'elle caractérise la production théâtrale du Phénix. Dès lors, l'élargissement du corpus s'est imposé. La sélection des pièces s'est donc faite sur la base de critères temporels encore à l'état primitif. Il s'agissait de voir si le même phénomène observable dans notre *tragedia* se répétait dans d'autres *comedias* historico-légendaires. Cette méthode n'a constitué qu'un premier pas dans l'investigation. On devait rapidement s'en défaire dans la mesure où l'on ne pouvait aborder le texte dramatique avec un *a priori*, temporel en l'occurrence. On a donc mis en place un mode opératoire inverse dont l'objectif était de considérer l'œuvre dramatique dans sa littéralité. Prenant la pièce dans sa complexité textuelle, on l'a abordée sans parti pris, accueillant toutes les configurations dramatiques possibles. Nous nous sommes placé dans le sillage des travaux réalisés sur la littéralité et sur l'analyse textuelle⁵⁰. Une telle démarche n'a pu se passer de l'accompagnement nécessaire d'un appareil critique détaillé. Les études consacrées à la *comedia* lopesque sont foisonnantes. À l'issue d'un large examen de cette bibliographie, on constate que les analyses de la temporalité dramatique en général, et dans l'œuvre de Lope en particulier, ne sont que fragmentaires. Néanmoins, certaines observations précieuses des spécialistes ont permis de guider le choix des pièces.

2-2. La question des définitions génériques : état des lieux de la critique

La première nécessité d'une recherche maniant un corpus d'une telle envergure est un classement de cette matière dramatique. Depuis Marcelino Menéndez Pelayo, les critères de catégorisation des œuvres de Lope ont été précisés. Mais le premier référencement par série thématique a largement prévalu jusqu'à aujourd'hui comme en témoignent les récents

⁵⁰ Nous suivons la méthode d'analyse textuelle de N. LY. et de M. ARANDA, que ces spécialistes mettent en œuvre dans leurs travaux respectifs (voir Bibliographie).

colloques consacrés à la *comedia de capa y espada* ou à la *comedia de santos*⁵¹. En toute logique, il semble nécessaire de constituer le corpus en fonction de la classification en vigueur. Il est ardu de délimiter des critères définitifs d'une catégorie dramatique ou *subgénero*, en employant le terme d'Ignacio Arellano⁵² :

Resulta difícil, en efecto, clasificar y caracterizar los subgéneros dramáticos áureos, ante el inmenso corpus y la falta de criterios delimitadores funcionales aunque ya contamos con valiosas aportaciones de estudiosos como Wardropper, Weber de Kurlat, García Lorenzo, Serralta, Vitse, etc.

Felipe B. Pedraza Jiménez met en avant le risque de réduire sous une étiquette générique la production dramatique qui évolue tout au long de la carrière de l'écrivain⁵³ :

Téngase en cuenta que cualquier taxonomía de la comedia áurea tropieza no sólo con el carácter lábil e inasible de la creación literaria, sino también con la intensa evolución diacrónica de la comedia y su larga vida. En los ciento cincuenta o más años en que estuvo vigente el sistema lopesco, toda la comedia española y cada uno de sus géneros fueron cambiando. Cualquier división taxonómica y sus marcas discriminadoras han de estar referidas a un periodo, a un autor o un limitado corpus de obras. **No hay modo humano de reducir el maremagno de la comedia a un único sistema clasificador.**

L'objectif de cette recherche n'est pas de remettre en question la classification, mais, au contraire, de se baser sur le classement existant pour mener à bien l'édification du corpus. Nous ne passerons donc pas en revue tous les critères s'appliquant à l'une ou l'autre catégorie dramatique. Mais on se penchera sur des idées essentielles, portées au jour par la critique spécialisée, qui établissent un lien étroit entre la temporalité et la série thématique de la pièce. Il est impossible, au début de l'investigation, de tirer au clair des constantes ou une pratique théâtrale du temps dramatique. C'est pourquoi, évoluer dans le cadre de critères reconnus par les spécialistes du théâtre permet une certaine assurance de départ. La constitution du corpus par série thématique est à l'origine d'un équilibre quantitatif – essentiel dans la démonstration – entre les différentes catégories de pièces. Nous veillons à choisir un nombre plus ou moins similaire de *comedias* appartenant à chaque groupe dramatique pour que, *a posteriori*, une analyse statistique puisse être réalisée sur l'ensemble du corpus. En cas de disparition de la

⁵¹ *La comedia de enredo, Actas de las XX Jornadas de teatro clásico, 1998 / La comedia de santos, Coloquio internacional, 2008.* (cf. Bibliographie)

⁵² ARELLANO, I., *op. cit.*, p. 37.

⁵³ PEDRAZA, F., « A vueltas con la taxonomía: “La traición busca el castigo” de Rojas Zorrilla », dans *Espacio, tiempo y género en la comedia española, Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 2005*, p. 463.

frontière entre les catégories dramatiques, la représentativité la plus large possible de ces différentes séries de pièces autorise une réflexion d'ensemble sur la dramaturgie lopesque.

L'observation selon laquelle la *comedia de santos* possède une action longue et la comédie de cape et d'épée une intrigue brève tient presque de l'évidence. Du moins, la *comedia* semble donner à voir d'un côté la durée, de l'autre la brièveté. La systématique à laquelle nous espérons aboutir nous permettra-t-elle de nuancer une telle observation? L'examen attentif du corpus et son analyse nous conduiront vers de possibles éléments de réponse. Pour l'heure, il n'est pas inutile de rappeler les apports critiques très éclairants de L. E. Roux d'une part, et d'I. Arellano d'autre part, à la base de notre réflexion.

Seul un ouvrage, à notre connaissance, traite de façon systématique la temporalité dans les pièces hagiographiques du Siècle d'Or. Il s'agit de l'étude que L. E. Roux consacre au temps dramatique dans un chapitre de sa thèse sur la comédie de saints⁵⁴. L'exégète met en avant la difficulté pour le dramaturge de répartir les faits dramatiques dans une *comedia de santos*⁵⁵ :

Qu'il s'agisse d'une tranche de vie ou de la majeure partie d'une biographie, le temps réel d'une comédie hagiographique est un **temps long** et son aménagement pose un problème technique.

Tout lecteur habitué aux *comedias de santos* de Lope de Vega se souviendra de la longueur de l'action de *El cardenal de Belén* ou de *El divino africano*, par exemple. Nous ferons nôtre l'expression de L.E. Roux (*temps long*) car c'est un terme technique et pratique désignant, simplement mais justement, une caractéristique de la temporalité dramatique non seulement dans l'hagiographie mais aussi dans l'ensemble de la dramaturgie lopesque.

L.E. Roux précise que les dramaturges du Siècle d'Or ont résolu le problème technique du temps long de deux façons différentes : en donnant à l'action « une durée sans perspective⁵⁶ », ou en accélérant l'intrigue. La spécialiste signale que la *comedia de santos* se soustrait à la chronologie ; cette absence apparente de successivité entre les différentes scènes de la pièce semble constituer une modalité de l'hagiographie.

⁵⁴ ROUX L.E, *op. cit.*, tome III, p. 128-227.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ M. ARANDA, au sujet de *El cardenal de Belén*, met l'accent sur cette durée sans contour : « *El cardenal de Belén* conte la vie de Saint Jérôme, lequel fut cardinal et mourut à Bethléem. Dans cette pièce, le temps se dilate comme à l'infini. La chronologie linéaire des divers âges du saint produit une impression de paralysie, **la diachronie détruisant paradoxalement l'illusion de la durée.** », *Le galant et son double*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p.216.

Ignacio Arellano apporte un éclairage très fécond à la structure temporelle de la comédie de cape et d'épée. Il voit dans cette catégorie dramatique une brièveté martelée à loisir par le dramaturge à travers un procédé itératif de récapitulations du temps⁵⁷ :

[...] hay que señalar que en la *comedia de capa y espada* aparece sobre todo lo que pudiéramos llamar “**función ponderativa**”: son **recapitulaciones** que resaltan ante el espectador la capacidad inventiva del ingenio y aluden a menudo a su comprensión sorprendente en pequeños límites de tiempo.

C'est à partir de ce nouveau concept qu'Arellano s'intéresse à Lope de Vega, et en particulier à deux œuvres *La noche de San Juan* et *Lo que pasa en una tarde*. Le critique précise que *Lo que pasa en una tarde* est certainement la *comedia* du Siècle d'Or possédant le plus de références explicitant l'extrême rapidité du temps dramatique⁵⁸. Par ailleurs, il pense, on l'a vu, que toutes ces œuvres respectent l'unité de temps, et il met l'accent sur un procédé de la *comedia de capa y espada* : le resserrement temporel⁵⁹ :

En la mayor parte de los casos, esta unidad se produce según los criterios flexibles, aunque no faltan los ejemplos rigurosos. De cualquier modo la **constricción temporal**, perfectamente asimilable a la **unidad de tiempo**, es una **constante del género**.

Arellano tend à systématiser l'idée du respect de l'unité de temps bien qu'il reconnaisse que certaines pièces – minoritaires selon lui – offrent une action se déroulant sur plusieurs semaines. Au sujet des *comedias* de Tirso, il précise que le non-respect de l'unité de temps est une exception :

[...] el caso es que la acumulación de sucesos en tiempo inverosímilmente breve se da en todas las *comedias de capa y espada* de Tirso. Aunque su argumentación verosimilizante en defensa de la libertad creadora es en general válida, el ejemplo escogido en *Los Cigarrales* no es el más apropiado y contradice la propia práctica:

⁵⁷ ARELLANO, I, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 49.

⁵⁹ ARELLANO, *op. cit.*, note 22, p. 44. C. COUDERC rappelle que, dans les pièces de cape et d'épée espagnoles, le dramaturge rend visible la structure temporelle de l'action à son public contrairement à ce que faisaient les Français : « Y sabido es por otra parte que en el subgénero más artificial y convencional de la Comedia Nueva, es decir en la comedia de enredo, sí tiende a respetarse no sólo la unidad de tiempo, sino también la de lugar, pero sin pretender, como hace la estética clásica francesa, que el sistema de convenciones sea transparente e invisible para el espectador, sino a la inversa señalando continuamente la disimilitud entre la realidad extraescénica y la ficción teatral. », « “Quedar vacío el tablado”: sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *La villana de Getafe*) », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro, Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, Colloque international organisé par le laboratoire de recherches en langues et littératures romanes, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2005, p. 89-110.

Por el sótano y el torno termina en la noche del tercer día, como *La celosa de sí misma* y *No hay peor sordo*; al amanecer del tercer día termina *Desde Toledo a Madrid*; *En Madrid* y *en una casa* comienza la tarde de un día y acaba cuando anochece el siguiente; *La huerta de Juan Fernández* va de la tarde de un día a la tarde del siguiente... **Claro que hay excepciones** (*Marta la piadosa se alarga varias semanas*), pero la tendencia es obvia.

Lors du choix des pièces, ce nouveau concept défini par Arellano doit être réactivé sans qu'il soit pour autant discriminant. Ainsi, toute pièce de cape et d'épée ne présentant pas le phénomène décrit ne saurait être exclue de la sélection.

F. Pedraza reconnaît que toute *comedia de capa y espada* est une *comedia urbana*. Mais il recommande de ne pas associer les deux types de pièces parce que, dans les comédies de jeunesse de Lope, on ne trouve pas la modalité de « cape et d'épée⁶⁰ ». Notre lecture des œuvres, pour des raisons pratiques, considérera sous un même groupe ces deux catégories de *comedias*. On conservera l'appellation de *comedia de capa y espada* car elle était courante à l'époque de Lope, comme le rappelle Arellano en citant une *loa* du dramaturge⁶¹. F. Pedraza propose une définition assez succincte de la temporalité caractérisant les comédies et les *comedias trágicas o tragicómicas*, le critique se refusant à établir une distinction entre les deux⁶². Il observe une concentration temporelle dans les pièces comiques alors qu'il voit dans les tragi-comédies un temps plus long⁶³:

Concentración o dispersión del tiempo. La duración del tiempo de la acción (desde las dos o tres horas hasta la vida de varias generaciones o la yuxtaposición de hechos situados en distintas edades) es marca relevante asociada a determinados géneros. Las **piezas cómicas** tienden a desarrollarse en **un tiempo concentrado**; las **trágicas** propenden a **extender el marco cronológico y cronométrico de la acción**.

⁶⁰ « El propio Arellano, al enfrentarse al modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega, constató que era útil no confundir las dos denominaciones. A las comedias de las primeras décadas no se les puede llamar de *capa y espada*, porque en ellas no hay espadas ni capas, ni lo que éstas representan. », PEDRAZA, F., *op. cit.*, note 8, p. 465.

⁶¹ [...] muy de ordinario decimos
alabando del poeta
el artificio y estilo,
comedia de espada y capa,
que es señal que el que la hizo
puso más fuerza de ingenio. ARELLANO, *op. cit.*, p.39.

⁶² « [...] las comedias trágicas o tragicómicas (no disputemos sobre el nombre, aunque dentro del grupo se puedan establecer distingos según la extensión e intensidad de los elementos graves y luctuosos) [...] ». PEDRAZA, *op. cit.*, p. 463.

⁶³ PEDRAZA, *op. cit.*, p. 462.

L'élaboration du corpus doit passer nécessairement par les tragi-comédies historiques dans lesquelles on s'attend à trouver de longues actions. Comme le rappelle Carol Bingham Kirby, dans son dictionnaire du théâtre du Siècle d'Or, Lope de Vega est le dramaturge qui a représenté le plus l'histoire d'Espagne⁶⁴. Lope lui-même justifiait dans le prologue de *La Jerusalén conquistada* la nécessité d'une historiographie de l'Espagne. En effet, en raison de la domination maure et de l'absence d'historiens nationaux, seule la version très critique des historiens étrangers prévalait⁶⁵, d'après le dramaturge.

Lope de Vega insiste sur la force persuasive de la représentation de l'histoire dans son prologue à *La campana de Aragón* (1598-1600) :

La fuerza de la historia representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurrendo, y en diversos efectos por instantes cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, **declinaciones de reinos y periodos de imperios y monarquías grandes** [...] nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a la memoria de las gentes donde los libros lo hacen con menor fuerza y más dificultad y espacio.

⁶⁴ « El poeta dramático que más se inspiró en la historia nacional española en su Siglo de Oro fue Lope, sin embargo, existen relativamente pocos estudios de su teatro histórico, y aún menos sobre la función de la historia en el teatro nacional. Aquí me centro en el caso lopesco por ser el que ha recibido más atención crítica. En el siglo XVI, cuando España ya se había establecido como nación moderna, surgió un primer teatro histórico, pero no tuvo el éxito que habían de alcanzar las obras históricas tempranas de Lope a fines del siglo XVI y principios del XVII (Bunn [1976]). Su público compartía una conciencia comunitaria y nacional que le faltaba al teatro histórico del siglo XVI, conciencia que, según Gilman, deriva en gran parte del *romancero* como fenómeno histórico y poético. [...] Otro aspecto fundamental, pero poco estudiado del género, es la relación entre el momento histórico dramatizado y el de composición de la obra (Kirby [1981]). Por ejemplo, una obra ceremonial escrita unos meses después de un suceso, como *El Brasil restituido*, proporciona unas perspectivas respecto al tiempo distintas que una obra escrita siglos después de los hechos, como *El último godo*. La dialéctica entre estos períodos históricos merece más atención crítica. Los períodos representados por Lope han sido clasificados por Rosaldo [1978] (a quien sigue esencialmente Gilman [1981]) y Kirby [1981]. ». *Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, p. 165.

⁶⁵ « No querría que fuese parto monstruoso; por lo menos yo lo he escrito con ánimo de servir a mi patria tan ofendida siempre de los Historiadores extranjeros, y por culpa de las pasadas guerras de los moros, **tan falta de los propios**. Bien sé que ha de haber algunos de los muchos que se dan en este tiempo a la lección de las historias, que han de ponerle entre otras objeciones el haberse hallado el rey Alfonso de Castilla en la conquista, a que me ha parecido responder en este prólogo, porque, o sirve de introducción a lo que ha de tratar, o de respuesta a los que le han de reprender. Que los españoles que digo pasasen al Asia a esta sagrada guerra, es sin duda. Pruébese en muchas Crónicas, y papeles manuscritos, cartas ejecutorias, y privilegios Reales de varios linajes [...]. Y si las historias modernas están tan llenas de opiniones, que en las que escribieron de sus tiempos algunos famosos hombres, con ser testigos de vista, se hallan tantas contrariedades en un mismo suceso, ¿cuánto serán más diversas en los que escribieron de las antiguas, tantos años olvidadas por la común memoria de los hombres [...] », VEGA, Lope de, *Poesía III, Obras Completas*, edición y prólogo de Antonio CARREÑO, Madrid, Biblioteca Castro, 2003, p.11-20.

Lope de Vega justifie, dans ces quelques lignes, la mise en scène du temps long, susceptible de rendre vivant le spectacle dramatique. Cet extrait peut être mis en relation avec les vers de l'*Arte nuevo* concernant la dramatisation de l'Histoire. Pour Lope, montrer sur scène de longues intrigues, contenant des règnes, semble être un préalable à la composition de ses pièces. Teresa Ferrer Valls révèle l'importance des comedias « généalogiques » dans la production dramatique de Lope⁶⁶. Le dramaturge ne se base pas exclusivement sur des chroniques mais réalise certaines commandes dans le but de faire l'éloge d'une grande famille. Il s'agit souvent de pièces de circonstance comme, par exemple, *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* ou *Los Benavides*. T. Ferrer Valls rappelle les désagréments que valut à Lope de Vega sa comedia *Los Porceles de Murcia*, dans laquelle il tourne en dérision le patronyme Porcel, ce qui a fort déplu à la descendance. Dans la dédicace à doña Porcela qui précède *El serafín humano*, le dramaturge revient sur cet événement⁶⁷. Comme l'observe C. B. Kirby, peu d'études systématiques ont été consacrées au théâtre historique de Lope. Néanmoins, nous pouvons faire un tour d'horizon des différentes positions critiques concernant le classement et la périodisation de ces comedias.

Les recherches de Marcelino Menéndez Pelayo font apparaître une classification où le théâtre historique prend une part majeure. Le célèbre philologue distingue trois catégories d'œuvres différentes : les pièces sur l'Antiquité (« Comedias sobre argumentos de la historia clásica »), les comedias sur l'histoire étrangère (« Comedias de historia extranjera ») et les chroniques et légendes dramatiques de l'Espagne (« Crónicas y leyendas dramáticas de España »). Dans ce dernier classement, il référence quatre-vingt dix-huit œuvres. Menéndez Pelayo consacre plusieurs volumes dans ses *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* aux pièces historiques. Il y fait une étude détaillée de chaque œuvre et fournit les sources probables du dramaturge. Lope s'est inspiré non seulement de la *Crónica general* diffusée en

⁶⁶ FERRER VALLS, Teresa, « Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I) », dans *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, éd. de José María Díez Borque, *Cuadernos de Teatro Clásico* (n°10), dir. José María Díez Borque, 1998, p. 215-231.

⁶⁷ « Años ha que escribí la descendencia de los Porceles, no la historia, sino la fábula, no creyendo que recibiría disgusto su siempre ilustre familia, porque las más de las comedias, así de reyes como de otras personas graves, no se deben censurar con el rigor de historias, donde la verdad es su objeto, sino a la traza de aquellos antiguos cuentos de Castilla, que comienzan: *Érase un rey y una reina*; pues, si no fuera de esta suerte, no lo pudieran sufrir los que lo son, y lo escuchan, y así se ven cada día representar sus vidas con cuanto para adornarlas fue gusto de los poetas. No eran los sucesos de Eneas como los pinta Virgilio, y por la parte que fueron verdad se honraba César de descender de Julio Ascanio, su hijo, que arrojado de las llamas de Troya, vino a las riberas de Italia. Donde seguí la verdad fue en la comedia de los Peraltas, con que pido perdón a los Porceles, de cuyas dos familias tiene V. M. tan ilustre ascendencia y tan generosa nobleza. » *El Serafín humano, Obras de Lope de Vega, Comedias de vidas de santos X*, M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, p. 10.

Espagne par Florián de Ocampo, comme le rappellent les récents travaux de Teresa J. Kirschner et Dolores Clavero sur le théâtre historique de Lope⁶⁸, mais aussi du *romancero*.

La classification pose un véritable problème, tant certaines pièces de Lope semblent inclassables, à l'entrecroisement de plusieurs influences dramatiques. On en veut pour preuve l'hésitation de Menéndez Pelayo quant au classement de *El marqués de Las Navas*⁶⁹. Malgré la difficulté de toute typification de la *comedia*, on trouve quelques tentatives de définition de la *comedia* historique. Pour C. B. Kirby, l'introduction de personnages historiques ne justifie pas l'affiliation de la pièce au genre historique⁷⁰ :

Para ser un drama histórico, una pieza tiene que dramatizar un hecho histórico en un determinado momento y espacio del pasado. Este episodio se considera un hecho real e histórico entre los espectadores, aunque el poeta (el dramaturgo) tiene la libertad de cambiar estos sucesos y lo hace con cierta intención y para una específica función en su drama. [...] La mera presencia de unos personajes históricos en un drama o la referencia a cierta época (como ocurre en *El Caballero de Olmedo*) **no indica que el drama sea una pieza histórica.**

S. Gilman cite Alexander Parker, qui signale qu'il n'y a pas de différence essentielle entre une pièce contemporaine et une *comedia* historique⁷¹ :

Nada menos que Alexander Parker en su *Approach to the Spanish Drama of the Golden Age* mantiene lo siguiente: "The theme of a play is some analysis of human nature and conduct that is universal in its application, independent of space and time... An historical theme for Spanish dramatists **was exactly the same as a contemporary one** – a medium for expressing a universal truth, **not for painting an historical picture.**"

S. Gilman, dans le même article, remarque que certaines œuvres, considérées comme des *comedias* historiques, reposent sur une intrigue ressemblant à celle d'une *comedia* de cape et

⁶⁸ Cf. *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 2007, p.10-11.

⁶⁹ Dans son étude préliminaire de la *comedia*, il écrit : « Hemos puesto *El Marqués de las Navas* entre las **comedias históricas** y en el **teatro profano** de Lope, porque históricos son los personajes, y pertenecen enteramente los dos primeros actos a la comedia de amor e intriga. Pero atendiendo al tercero, podría calificarse también entre las **comedias religiosas** [...] », MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, éd. de Sánchez Reyes E. et González Palencia A., Madrid, Aldus, 1949, p. 219.

⁷⁰ « Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega », dans *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, Madrid, 1981, p. 329-337.

⁷¹ GILMAN, Stephen, « Lope dramaturgo de la historia », dans *Del Arcipreste de Hita a Pedro Salinas*, éd. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002, p.273.

d'épée⁷². La matière temporelle de ces œuvres est-elle si différente de celle des autres *comedias* historiques? Afin de répondre à cette question, nous intégrerons dans le corpus les œuvres auxquelles Parker fait allusion, comme celles appartenant au cycle du roi don Pedro, *La niña de plata* par exemple.

Nous retiendrons de ce bref rappel sur les apports critiques concernant le théâtre historique, la périodisation de C. B. Kirby. En effet, dans un corpus si vaste, on doit sélectionner des pièces appartenant à chaque époque représentée de l'Histoire. Voici les quatre périodes significatives que C. B. Kirby distingue dans le théâtre historique de Lope :

- 1) L'histoire contemporaine (les cinq années précédant la composition)
- 2) L'histoire impériale (trente à soixante ans avant la naissance de Lope)
- 3) L'histoire de la Reconquête, depuis le VIII^e jusqu'au XV^e siècle
- 4) L'histoire du XIV^e et du XV^e siècle

La spécialiste s'appuie sur quatre pièces représentatives de ces quatre âges : *El Brasil restituido* (1), *Carlos V en Francia* (2), *El último godo* (3), *Fuenteovejuna* (4). Cette délimitation temporelle ne se base, semble-t-il, que sur les chroniques et les légendes dramatiques de l'Espagne. Mais elle ne prend pas en compte les pièces dont l'action se déroule au VII^e siècle (comme la *Comedia de Bamba* ou *El capellán de la Virgen, san Ildefonso*) – même si elles sont peu nombreuses – l'histoire classique et l'histoire étrangère. Ainsi, une rubrique supplémentaire que l'on pourrait intituler l'Âge premier, permettrait de rendre ce découpage plus fonctionnel. En vérité, dans la classification de Menéndez Pelayo, cette dimension chronologique circonstanciée n'apparaît pas. Certes, la dramaturgie lopesque évoque certaines époques plus que d'autres. Il n'en reste pas moins que les grandes périodes de l'Histoire sont représentées.

Nous entendons par *comedia* historique toute action représentant des faits passés, survenus en Espagne ou dans une nation étrangère, appartenant à trois périodes de l'histoire : l'« Âge premier » (l'Antiquité et l'âge des premiers martyrs chrétiens), l'« Âge moyen » (toute la Reconquête), l'« Âge récent » (la fin du XV^{ème} siècle et les événements de

⁷² « En primer lugar, debo admitir que en muchas comedias de presunto tema histórico hay bastante menos que ver u oír de lo que me había figurado. La verdad es que al que lee obras como *Lo cierto por lo dudoso* o *La Niña de plata*, le ha de sorprender hasta qué punto el rey don Pedro y su hermano Enrique carecen de carácter histórico. Son galanes jóvenes, enamoradizos y fogosos: personajes típicos de cualquier pieza de capa y espada a quienes les faltan por completo la complejidad humana y el sino fatídico en estado de gestación que encontramos en *El infanzón de Illescas*. ». GILMAN, *op. cit.*, p. 274.

l'histoire contemporaine à Lope). Ce découpage repose sur l'observation des *comedias* historiques et rejoint en partie celui de C. B. Kirby.

Le rôle du *romancero* comme source inspiratrice du dramaturge est parfaitement reconnu par la critique. Le *romancero*, véritable creuset de la tradition orale, a été diffusé par la *Silva de varios romances*, publiée en 1562, et plus tard par le *Romancero general* (1600). Lope a dû certainement être influencé par ces deux publications comme le rappellent T. J. Kirschner et D. Clavero⁷³. Mais la forme poétique en elle-même a trouvé écho dans la dramaturgie lopesque de façon plus radicale. Aussi Stephen Gilman pense-t-il que chaque *comedia* de Lope est un *romance* amplifié⁷⁴. Les recherches de Leo Cabranes-Grant mettent également l'accent sur la fonction du *romance*. Le spécialiste se base sur un manuscrit découvert par Teresa Ferrer Valls où Lope présente le plan d'une pièce historique en deux parties sur la vie de don Alonso de Aragón. Ce document témoigne de ce que Lope met en pratique les principes énoncés dans l'*Arte nuevo*⁷⁵. Le dramaturge fait référence au *romance*, qui s'apparente à un outil lui permettant de raconter de longs événements⁷⁶ :

Las referencias al “acomodo” de los versos mencionadas por Lope tienen un elemento en común. Todas ellas echan mano al recurso de un *romance* cuya función estratégica será la de “contar” algo: “quién es don Alonso, sus padres, hermanos, hazañas, así en Portugal como en Castilla”; “Le llegue al rey la nueva de muerte del rey don Alonso de Nápoles y un romance de la conquista de aquel reino y sucesos hasta la muerte del rey”; “ Y un romance contar la muerte del rey don Henrique”. El marco más complejo para uno de estos romances narrativos surge en la tercera jornada de la segunda comedia, donde don Alonso “sigue un alfaquí cerca una cueba, y, mientras que entra en ella, el rey Católico lebanta el sitio de Loja, conociendo fue errado no seguir el parecer de don Alonso, siendo tan experto y valeroso capitán. Estando en la cueba, el alfaquí le enseña su descendencia a don Alonso hasta don Martín de Espés Guerra y Aragón, conde de Luna, y esto ha de ser un romance”. La cueva y el alfaquí cumplen dos cometidos dramáticos esenciales: mantener el suspenso (la escena de la cueva es interrumpida por una escena militar) y **desplegar una profecía genealógica, un resumen del “futuro”**. **Los romances comprimen, narran, proveen un entorno informativo que sirve**

⁷³ KIRSCHNER, CLAVERO, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ « ¿Cuál pudo ser la tradición poética que hizo posible el fenómeno remarcable que acabamos de comentar? Una pregunta al que contestarían los lopistas en coro unánime y sin tener que pensar: en el *romancero*. Pero seamos más precisos. En primer lugar se trata de un ritmo octasilábico concebido como inherente en el castellano y que hace posible el movimiento flexible y rápido que caracteriza el desarrollo de la acción. **Cada comedia de Lope es un romance amplificado.** », GILMAN, S., *op. cit.*, p. 280.

⁷⁵ On se souviendra des vers 210-211: « El sujeto elegido, escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta ».

⁷⁶ CABRANES-GRANT, L., *Los usos de la repetición en la obra de Lope de Vega*, Madrid, Pliegos, 2004, p. 116.

de apoyo a otras escenas donde Lope se concentra en la exposición de un sentimiento o conflicto mostrado en su mayor punto de intensidad.

Ces indications fondamentales de Lope de Vega constituent la preuve que le *romance* est un recours essentiel de sa dramaturgie. De fait, dans l'*Arte nuevo*, il rappelle bien que le *romance*, tout comme les *octavas reales*, se prêtent à la narration⁷⁷, bien qu'il considère que le *romance* convient le mieux au récit. Moins fréquentes que les *romances*, les *octavas reales* interviennent généralement en présence de personnages de haut rang. L'utilité du *romance* consiste en sa capacité à s'étendre sur une grande quantité de vers, plus de cent, alors que les *octavas reales* tiennent en beaucoup moins de vers. Comme le souligne pertinemment L. Cabranes-Grant, le *romance* permet de contracter la longue temporalité s'exprimant à travers une prophétie, par exemple.

Dans ce plan de *comedia*, Lope de Vega prévoit de concentrer l'extension des événements contenus dans ses sources :

La vida y haçañas valerosas de don Alonso de Aragón son tan grandiosas que si todas sus acciones se hubiessen de representar y con la ostentación que piden y en el papel se advierte, serían necesarias **muchas comedias y muchos días**, y todo sería poco, pero siendo forçoso el **reducirlas con brevedad**, no puede ser tanta que no parezca sean **necessarias dos comedias y con largas jornadas**.

Cette suggestive confession de Lope rend compte d'une des pratiques possibles du dramaturge. On remarque qu'il place le temps long de la trame dans les actes alors que – on s'en souvient – il préconise une brièveté de l'action dans l'acte dans l'*Arte nuevo*. Ce cas de figure doit être pris en compte car il met en évidence une double pratique de l'agencement du temps dramatique à l'intérieur de l'acte. Ces réflexions lopesques légitiment un examen attentif de la durée de l'action *intra-acte*.

Dans la dernière étape de la constitution du corpus, on s'est intéressé aux comédies palatines et aux tragédies lopesques. La critique spécialisée dans son ensemble met en exergue l'éloignement spatio-temporel caractérisant les « pièces de palais ». On le voit clairement dans la définition que donne I. Arellano de cette catégorie dramatique⁷⁸ :

Comedias palatinas: fundamentalmente lúdicas con tramas de enredo, rasgo que comparten con las de capa y espada. Sus protagonistas son duques, príncipes y otros títulos nobiliarios, y la acción se sitúa en la **lejanía espacial y/o temporal**. *El Perro*

⁷⁷ « Las relaciones piden los romances, / aunque en octavas lucen por extremo », *Arte nuevo, op. cit.*, v. 309-310.

⁷⁸ ARELLANO, I, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 139.

del hortelano de Lope, *El vergonzoso en palacio* de Tirso, *El desdén con el desdén* de Moreto.

J. Oleza met en avant également cette temporalité totalement imaginaire et improbable⁷⁹. Pour F. Pedraza, la *comedia palatina* comporte un temps lointain par rapport au spectateur de l'époque de Lope alors que la *comedia urbana* affiche une certaine proximité :

El tiempo y la índole de los personajes sirven para separar las dos variedades esenciales reconocidas por críticos y receptores: la **comedia urbana, tiempo próximo** al espectador, personajes de la clase media o baja ; y la **comedia palatina, tiempo remoto o indeterminado**, protagonistas de alta sangre.

Marc Vitse⁸⁰ caractérise la comédie palatine par l'imprécision de la période durant laquelle l'action évolue ; il parle même d'atemporalité de l'histoire, entendons de la fable :

Elle a pour protagonistes des rois, des princes, des généraux, des ducs ou des personnes de très haut rang « sin nombre determinado y conocido en las historias » [M. Vitse cite le *Theatro de los theatros* de Bances Candamo] ; le cadre de son action en est donc le palais ou la cour, tous les palais ou toutes les cours, à l'exclusion bien entendu de ceux de la province centrale de la Monarchie Hispanique ; et ces lieux où évoluent ces personnes « royales » ou leurs substituts sont généralement situés, à leur tour, dans une histoire **aux contours d'une extrême imprécision**, quand elle n'est pas franchement **atemporelle**.

Les remarques de ces critiques se basent sur le moment historique au cours duquel l'action se déroule mais ne semblent pas envisager le temps dramatique. On peut se demander dans quelle mesure l'imprécision du cadre historique affecte cette temporalité dramatique.

Les *comedias palatinas*, comme le rappelle Oleza, suscitèrent de nombreuses polémiques à l'époque car leur liberté de ton – mais aussi de formes – scandalisait les néo-aristotéliens les plus rigides. Dans ces *comedias*, on ne sera pas étonné d'assister à la croissance et au vieillissement d'un personnage depuis le premier acte jusqu'au dernier. Les comédies palatines constituèrent un théâtre expérimental dans lequel Lope développa

⁷⁹ « Frente a ellas, las llamadas comedias palatinas cuyas coordenadas de espacio y de tiempo se tratan como radicalmente imaginarias (lo sean o no lo sean, pues alguna se localiza en países europeos cercanos), y a cuya acción se le permite la audacia de lo fantástico, tienen como núcleo central un episodio de ocultación de la propia identidad, bien por desconocimiento de la misma, bien por decisión estratégica. », OLEZA, Joan, « El primer Lope: un haz de diferencias », *Ínsula*, n° 658, octobre 2001, p. 5.

⁸⁰ VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, France Ibérie Recherche, 1990, p. 328.

l'esthétique de la *comedia nueva*. L'indétermination du cadre temporel de ces pièces permet sans doute l'introduction du temps long.

Les *comedias palatinas* et les *tragedias* ont des similitudes structurelles. Elles possèdent toutes deux des personnages de haut rang. Contrairement aux tragédies, les palatines ne comportent pas de nom connu dans l'histoire ou les chroniques, comme le précise M. Vitse. Certaines *comedias palatinas* ont tous les traits d'une tragédie par leur fin funeste, comme en témoigne *La duquesa de Amalfi*. Mais il ne s'agit pas là d'établir des critères différenciateurs et définitoires entre la *comedia palatina* et la *tragedia*, tant les deux séries ont des affinités thématiques. L'attention doit être centrée davantage sur le traitement du temps dramatique dans les deux catégories de pièces. Nul n'ignore que l'œuvre dramatique de Lope de Vega comporte peu de tragédies. Le dramaturge, dans son *Arte nuevo*, soutenait en avoir composé seulement six⁸¹. Les nombreuses appellations des pièces de Lope, dans le titre ou à la fin de l'œuvre, ont souvent posé problème au moment de trancher entre la désignation de *comedia* et de *tragedia*. L'exemple de *El caballero de Olmedo*, qualifiée par le dramaturge de *historia trágica*, peut suffire à illustrer la difficulté de cerner le genre. Florence D'Artois traite cette problématique, entre autres, dans sa thèse consacrée à la *tragedia lopesque*⁸². Elle remarque que, dans le texte de Lope et les éléments paratextuels, des informations contradictoires cohabitent. Une pièce comme *El duque de Viseo* est qualifiée de « Tragicomedia lastimosa del duque de Viseo » alors que Lope conclut à la fin de la pièce : « Aquí acaba la tragedia del gran duque de Viseo » et dans le colophon : « fin de la tragedia del duque de Viseo ».

En ce qui concerne le temps dramatique dans la *tragedia*, aucun document critique, à notre connaissance, ne traite ce problème, mise à part l'allusion de F. Pedraza, citée ci-dessus, qui départage les *comedias urbanas* à intrigue brève et les *comedias trágicas* ou *tragicómicas* à action longue.

Les définitions qui viennent d'être exposées permettent de mieux cerner certains critères définitoires des catégories dramatiques dans l'œuvre de Lope de Vega. Ces éclairages critiques ont guidé le cheminement de la recherche. L'étendue du théâtre de Lope justifiait, à notre sens, la prise en compte des *comedias* par des séries thématiques admises par la critique. Ce point de départ essentiel visait à vérifier dans quelle mesure la temporalité dramatique évoluait dans chaque groupe de pièces. Notre hypothèse initiale amenait à penser qu'une

⁸¹ *Arte nuevo*, cf. v. 367-371.

⁸² ARTOIS, Florence d', *La tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega*, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009.

méthode comparative en aval était la démarche la plus à même de rendre compte de la complexité du temps dramatique lopesque. La lecture du corpus s'étant effectuée par sériation thématique, on présentera d'abord les *comedias* telles que nous les avons appréhendées, c'est-à-dire par catégorie dramatique.

3. Présentation du corpus

Le corpus de la présente thèse se compose de quatre-vingts pièces de Lope de Vega, authentifiées par Morley et Bruerton, auteurs de l'indispensable *Cronología de las comedias de Lope de Vega*⁸³. Seule une pièce est d'attribution douteuse, il s'agit de *Los Tellos de Meneses, segunda parte*. Dans chaque série thématique, les œuvres sont classées par ordre chronologique de leur composition. Nous proposerons par la suite un classement intégral de toutes les *comedias* réunies et ordonnées de la même façon. Nous veillerons, dans chaque catégorie, à choisir des pièces recouvrant une période assez représentative de la vie littéraire du dramaturge. Le présent corpus donne à voir un panel suffisamment large de la dramaturgie lopesque. La liste des pièces se compose de quatorze hagiographies, quinze *comedias de capa y espada*, trente-six tragi-comédies à caractère historico-légitimant, dix comédies palatines et cinq *tragedias*. En ce qui concerne le nombre de *comedias* retenues, on a privilégié un certain équilibre entre les catégories dramatiques. Seule la *comedia* historique est beaucoup plus représentée, car c'est la part majeure de la dramaturgie lopesque, la longue liste qu'y consacre Menéndez Pelayo légitimant ce choix.

3-1. Corpus de la thèse classé par série thématique

Comedias de santos

- 1) *El niño inocente de la Guardia*, 1598-1608 (prob. 1603)
- 2) *San Isidro, labrador de Madrid*, 1598-1608 (prob. 1604-1606)
- 3) *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, antérieure à 1607
- 4) *Lo fingido verdadero*, 1608
- 5) *El divino africano*, 1610
- 6) *La buena guarda*, 16 avril 1610
- 7) *El cardenal de Belén*, 27 août 1610
- 8) *Barlán y Josafat*, 1^{er} février 1611

⁸³ MORLEY, S. Griswold, et BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

- 9) *El serafín humano*, 1610-1615 (prob. 1610-1612)
- 10) *San Nicolás de Tolentino*, 1613-1615 (prob. 1614)
- 11) *El capellán de la Virgen, san Ildefonso*, 1613-16 (prob. 1615)
- 12) *La juventud de san Isidro*, 1622
- 13) *La niñez de san Isidro*, 1622
- 14) *La vida de san Pedro Nolasco*, 1629

Comedias de capa y espada

- 15) *La bella malmaridada*, avant septembre 1598 (prob. avant 1596)
- 16) *La viuda valenciana*, 1595-1603
- 17) *La noche toledana*, 8 avril 1605
- 18) *El testigo contra sí*, 1605-1606
- 19) *La discreta enamorada*, 1604-1608
- 20) *Los melindres de Belisa*, 1606-1608
- 21) *El acero de Madrid*, 1606-12 (prob. 1608-1612)
- 22) *La dama boba*, 1613
- 23) *¿De cuándo acá nos vino?*, 1612-1614
- 24) *Santiago el Verde*, 1615
- 25) *El sembrar en buena tierra*, 1616
- 26) *Lo que pasa en una tarde*, 1617
- 27) *Amar, servir y esperar*, 1624-1635
- 28) *La noche de San Juan*, 1631
- 29) *Las bizarrías de Belisa*, 24 mars 1634

Comedias historico-légendaires

- 30) *El hijo de Reduán*, antérieure à 1596 (prob. 1588-1595)
- 31) *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, 1593-1603 (prob. 1595)
- 32) *Los comendadores de Córdoba*, 1596
- 33) *El casamiento en la muerte*, juin 1597
- 34) *El testimonio vengado*, 1596-1603
- 35) *Comedia de Bamba*, septembre 1598
- 36) *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*, 1598-1603 (prob. 1599)
- 37) *La campana de Aragón*, 1598-1600
- 38) *El remedio en la desdicha*, 1596-1602
- 39) *Los Benavides*, 1598-1602
- 40) *El caballero de Illescas*, 1602
- 41) *El sol parado*, 1596-1603
- 42) *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, 1596-1603 (prob. 1598-1603)

- 43) *El último godo de España*, 1599-1603 (prob. 1599-1600)
- 44) *Los prados de León*, 1597-1608 (prob. 1604-1606)
- 45) *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, 1604
- 46) *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias*, 1604-1606
- 47) *Don Juan de Castro I*, 1597-1608 (prob. 1604-1608)
- 48) *Los Ramírez de Arellano*, 1597-1608 (prob. 1604-1608)
- 49) *Los Porceles de Murcia*, 1599-1608 (prob. 1604-1608)
- 50) *Don Juan de Castro II*, 1607-1608 (prob. 1608)
- 51) *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, 1605-1612 (prob. 1605-1608)
- 52) *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, 1604-1612 (prob. 1610-1612).
- 53) *Las famosas asturianas*, 1610-1612 (prob. 1612)
- 54) *El bastardo Mudarra*, 27 avril 1612
- 55) *Fuenteovejuna*, 1611-1618 (prob. 1612-1614)
- 56) *La niña de plata*, 1615-1621 (prob. 1618)
- 57) *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, 1622
- 58) *Lo cierto por lo dudoso*, 1612-1624 (prob. 1620-1624)
- 59) *Los Tellos de Meneses, primera parte*, 1620-1628
- 60) *El mejor alcalde, el rey*, 1620-1623
- 61) *El caballero de Olmedo*, 1615-1626 (prob.1620-1625)
- 62) *El Brasil restituido*, 1625
- 63) *Porfiar hasta morir*, 1624-1628
- 64) *Los Tellos de Meneses, segunda parte : valor, lealtad y fortuna de los Tellos de Meneses*, 1625-1630
- 65) *El piadoso aragonés*, 1626

Comedias palatinas

- 66) *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, 1588-1595
- 67) *La imperial de Otón*, 1587-1601 (prob. 1597)
- 68) *El otomano famoso*, 1598-1599⁸⁴
- 69) *La fuerza lastimosa*, 1595-1603
- 70) *Los muertos vivos*, 1599-1602
- 71) *La resistencia honrada y condesa Matilde*, 1596-1603 (prob.1599-1603)
- 72) *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, 1599-1606 (prob.1604-1606)
- 73) *El villano en su rincón*, 1611
- 74) *El perro del hortelano*, 1613-1615
- 75) *El mayor imposible*, 1615

⁸⁴ Comme cette pièce a été découverte récemment, elle ne fait pas partie de la liste de Morley et Bruerton. Nous suivons l'éditrice, Lola Beccaria, en ce qui concerne la datation de la pièce. VEGA, Lope de, *El Otomano famoso*, éd. de Lola Beccaria, prologue de Rafael Lapesa, Barcelona, Ediciones Àltera, 1996.

Tragedias

76) *Roma abrasada y crueldades de Nerón*, 1594-1603 (prob. 1598-1600)

77) *Adonis y Venus*, 1597-1603

78) *El marqués de Mantua*, 1598-1603

79) *El duque de Viseo*, 1604-1610 (prob. 1608-1609)

80) *El castigo sin venganza*, 1^{er} août 1631

3-2. Corpus de la thèse classé par ordre chronologique

Nous présentons ci-dessous les quatre-vingts pièces du corpus réunies et classées par ordre chronologique approximatif, compte tenu des probabilités, depuis la jeunesse du dramaturge jusqu'au cycle de *senectute*. Certaines années sont plus représentées que d'autres en raison de la forte production dramatique. Nous veillons cependant à rendre notre sélection la plus représentative possible. Nous indiquons également, entre crochets, l'appartenance de la pièce au temps bref [TB] ou au temps long [TL], une division dont nous expliciterons les critères dans les paragraphes suivants.

1) *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, 1588-95 [TL]

2) *El hijo de Reduán*, antérieure à 1596 (prob. 1588-95) [TB]

3) *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, 1593-1603 (prob. 1595) [TL]

4) *La fuerza lastimosa*, 1595-1603 [TL]

5) *Los comendadores de Córdoba*, 1596 [TL]

6) *La bella malmaridada*, avant septembre 1598 (prob. avant 1596) [TL]

7) *La imperial de Otón*, 1587-1601 (prob. 1597) [TL]

8) *El casamiento en la muerte*, juin 1597 [TL]

9) *La viuda valenciana*, 1595-1603 [TL]

10) *El testimonio vengado*, 1596-1603 [TL]

11) *Comedia de Bamba*, septembre 1598 [TL]

12) *El otomano famoso*, 1598-1599 [TL]

13) *Arauco domado por el excelentísimo señor don García hurtado de Mendoza*, 1598-1603 (prob. 1599) [TL]

14) *La campana de Aragón*, 1598-1600 [TL]

15) *Roma abrasada y crueldades de Nerón*, 1594-1603 (prob. 1598-1600) [TL]

16) *El remedio en la desdicha*, 1596-1602 [TB]

17) *Los Benavides*, 1598-1602 [TL]

18) *Los muertos vivos*, 1599-1602 [TB]

19) *El sol parado*, 1596-1603 [TL]

- 20) *Adonis y Venus*, 1597-1603 [TL]
 21) *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, 1596-1603 (prob. 1598-1603) [TL]
 22) *El marqués de Mantua*, 1598-1603 [TL]
 23) *La resistencia honrada y Condesa Matilde*, 1596-1603 (prob.1599-1603) [TL]
 24) *El último godo de España*⁸⁵, 1599-1603 (prob. 1599-1600) [TL]
 25) *El niño inocente de la Guardia*, 1598-1608 (prob. 1603) [TL]
 26) *El caballero de Illescas*,1602 [TL]
 27) *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, 1604 [TL]
 28) *La noche toledana*, 8 avril 1605 [TB]
 29) *Los prados de León*, 1597-1608 (prob. 1604-06) [TL]
 30) *San Isidro, labrador de Madrid*, 1598-1608 (prob. 1604-06) [TL]
 31) *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, 1599-1606 (prob.1604-06) [TL]
 32) *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias*, 1604-1606 [TL]
 33) *El testigo contra sí*, 1605-1606 [TL]
 34) *Don Juan de Castro I*, 1597-1608 (prob. 1604-08) [TL]
 35) *Los Ramírez de Arellano*, 1597-1608 (prob. 1604-08) [TL]
 36) *Los Porceles de Murcia*, 1599-1608 (prob. 1604-08) [TL]
 37) *La discreta enamorada*, 1604-1608 [TB]
 38) *Los melindres de Belisa*, 1606-1608 [TB]
 39) *El santo negro Rosambuco*, antérieure à 1607 [TL]
 40) *Don Juan de Castro II*, 1607-08 (prob. 1608) [TL]
 41) *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, 1605-12 (prob. 1605-1608) [TL]
 42) *El duque de Viseo*, 1604-10 (prob. 1608-09) [TL]
 43) *Lo fingido verdadero*, 1608 [TL]
 44) *El divino africano*, 1610 [TL]
 45) *La buena guarda*, 16 avril 1610 [TL]
 46) *El cardenal de Belén*, 27 août 1610 [TL]
 47) *Barlán y Josafat*, 1^{er} février 1611 [TL]
 48) *El villano en su rincón*, 1611 [TL]
 49) *El acero de Madrid*, 1606-12 (prob. 1608-1612) [TL]
 50) *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, 1604-1612 (prob. 1610-1612) [TL]
 51) *El serafín humano*, 1610-15 (prob. 1610-12) [TL]
 52) *Las famosas asturianas*, 1610-12 (prob. 1612) [TL]
 53) *El bastardo Mudarra*, 27 avril 1612 [TL]
 54) *La dama boba*, 1613 [TL]
 55) *¿De cuándo acá nos vino?*, 1612-1614 [TL]
 56) *Fuenteovejuna*, 1611-18 (prob. 1612-14) [TL]
 57) *San Nicolás de Tolentino*, 1613-15 (prob. 1614) [TL]
 58) *El perro del hortelano*, 1613-15 [TL]

⁸⁵ On trouve également le titre suivant : *El postrer godo de España*.

- 59) *Santiago el Verde*, 1615 [TB]
 60) *El mayor imposible*, 1615 [TB]
 61) *El capellán de la Virgen, san Ildefonso*, 1613-16 (prob. 1615) [TL]
 62) *El sembrar en buena tierra*, 1616 [TL]
 63) *Lo que pasa en una tarde*, 1617 [TB]
 64) *La niña de plata*, 1615-21 (prob. 1618) [TB]
 65) *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, 1622 [TL]
 66) *Lo cierto por lo dudoso*, 1612-24 (prob. 1620-24) [TB]
 67) *El caballero de Olmedo*, 1615-26 (prob. 1620-25) [TL]
 68) *Los Tellos de Meneses, primera parte*, 1620-28 [TL]
 69) *El mejor alcalde, el rey*, 1620-23 [TL]
 70) *La juventud de san Isidro*, 1622 [TL]
 71) *La niñez de san Isidro*, 1622 [TL]
 72) *El Brasil restituido*, 1625 [TL]
 73) *Los Tellos de Meneses, segunda parte : valor, lealtad y fortuna de los Tellos de Meneses*, 1625-30 [TL]
 74) *El piadoso aragonés*, 1626 [TL]
 75) *Porfiar hasta morir*, 1624-28 [TL]
 76) *Amar, servir y esperar*, 1624-35 [TL]
 77) *La vida de san Pedro Nolasco*, 1629 [TL]
 78) *La noche de San Juan*, 1631 [TB]
 79) *El castigo sin venganza*, 1^{er} août 1631 [TL]
 80) *Las bizarrías de Belisa*, 24 mars 1634 [TL]

3-3. Traitement du corpus et explication de la méthode quantitative

L'établissement de critères théoriques concernant la temporalité dramatique en général est à présent nécessaire car la caractérisation des différentes strates temporelles va permettre d'introduire notre méthode d'analyse. Patrice Pavis distingue deux dimensions temporelles : le *temps scénique* et le *temps extra-scénique (dramatique)*. Le *temps scénique* correspond au temps vécu par le spectateur confronté à l'événement théâtral ; il s'agit du temps de l'énonciation lors du déroulement du spectacle. Le *temps extra-scénique (dramatique)* est défini en ces termes⁸⁶ :

Temps de la fiction dont parle le spectacle, la fable, et qui n'est pas lié à l'énonciation *hic et nunc*, mais à l'illusion qu'il se passe ou s'est passé ou se passera quelque chose dans un monde possible, celui de la fiction.

⁸⁶ PAVIS, P, *op. cit.*, p. 349.

Selon P. Pavis, le temps théâtral est le rapport du temps scénique et du temps dramatique ; mais il observe que certains auteurs donnent le nom de temps dramatique à ce qu'il nomme temps théâtral. José Luis García Barrientos, dans *Drama y tiempo*, qui est certainement l'ouvrage de référence sur la dramatologie du temps, propose une délimitation des différents cadres temporels constitutifs de la pièce. Il distingue trois niveaux : le *temps diégétique*, le *temps scénique*, le *temps dramatique*. Il définit exactement de la même façon le temps scénique que P. Pavis. Le *temps diégétique* est le temps de la fable ou de la fiction, forgé par le lecteur-spectateur, qui prend en compte la totalité du temps de la trame, y compris les pauses ou les ellipses. En voici la définition précise⁸⁷ :

La máxima coincidencia entre los distintos modelos comparados se produce en el tiempo de la fábula. Y es que se trata del nivel temporal más fácilmente delimitable. Abarca la totalidad de los acontecimientos significados, tanto los mostrados o (re)presentados como los referidos por los medios que sean, lingüísticos o no. Es un tiempo ideal o teórico, independiente de la forma y la sustancia adoptadas para significarlo, igual para el cine, la literatura o el teatro. No conoce ni una temporalidad efectiva o real, como el tiempo escénico, ni depende o está en función de ella, como el tiempo dramático. Se trata de un tiempo "crónico", autónomo, exclusivamente relacionado con los hechos que integran la fábula y su lógica interna (causa-efecto, anterior-posterior).

Le *temps dramatique*, quant à lui, correspond au temps représenté ou temps de l'action. C'est le temps de l'intrigue, du début de la représentation jusqu'à son dénouement. Selon J. L. García Barrientos, c'est un temps artistique, difficile à déterminer et parfois paradoxal. Il se présente comme le rapport du temps diégétique et du temps scénique, admettant des discontinuités et des ruptures dans son cours et pouvant ne pas être chronologique. Ces principes théoriques peuvent être appliqués à notre objet d'étude. En ce qui concerne le temps scénique chez Lope, il est assez clairement définissable.

Au Siècle d'Or, le spectacle théâtral durait entre deux et trois heures. J. M. Rozas pense qu'il ne pouvait excéder trois heures, et préfère la durée de deux heures et demie. Le critique consacre un chapitre aux vers de l'*Arte nuevo* sur la durée de la *comedia*⁸⁸ :

Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando (v. 338-340)

⁸⁷ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo, dramatólogía I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 147-156. Cf. l'article dans lequel il résume tous ces principes : « Tiempos del teatro y tiempo en el teatro », *Le temps du récit*, Madrid, 1989, p. 53-65.

⁸⁸ ROZAS, J.M., *op. cit.*, p. 149-152.

J.M. Rozas, qui se base sur les travaux de Romera Navarro, évalue le nombre de pages dans un manuscrit, chaque *pliego* représentant 16 pages. L'autographe d'une *comedia* de Lope se compose donc de 48 *folios*, mais cette donnée est variable en fonction des pièces. Il apparaît, comme le souligne Rozas, que la constitution d'une *comedia* tenait davantage compte du support d'écriture, limitant l'extension de la pièce, que du nombre de vers, fixé à trois mille. Le dramaturge compose sa *comedia* dans un patron temporel se conformant à la durée du spectacle théâtral.

Le temps scénique ne fera pas l'objet d'analyses ultérieures étant donné qu'aucune *comedia* du corpus ne présente l'équivalence du temps de la représentation et du temps dramatique. À l'aune des définitions de García Barrientos concernant le *temps dramatique* et le *temps diégétique*, nous proposons de préciser notre usage de ces déterminations qui permettent de justifier la méthode d'analyse.

Nous utiliserons la même définition que García Barrientos pour le *temps dramatique*, exception faite du critère chronologique que Lope respecte toujours dans ses œuvres. L'action d'une *comedia* évolue chronologiquement dans cinq cadres temporels : les trois actes et les deux *distancias*. L'architecture temporelle de la pièce doit être décrite pour que soit dégagée la durée totale de la pièce et, *a posteriori*, soit établie une proportion entre les pièces à intrigue brève, ne durant pas plus de dix jours, et les pièces à action longue, se prolongeant sur des mois ou des années. Le regroupement des résultats dans des tableaux synoptiques est apparu comme une solution pratique facilitant la comparaison et la confrontation des données. Ainsi, chaque tableau sera la matérialisation de l'armature temporelle de la *comedia*, d'après la lecture des pièces du corpus qui aura permis de déterminer le temps dramatique, c'est-à-dire la durée de l'action dans les actes et les inter-actes. Ce long travail de mise en forme est nécessaire pour faire affleurer les structures de base qui configurent la temporalité dramatique. Afin de tisser le canevas temporel de la pièce, nous devons extraire tous les indices chronologiques éparpillés au fil des actes. Ce travail minutieux de reconstitution du déroulement de l'action découle du relevé des indices chronologiques jalonnant les actes. En effet, Lope de Vega décline, dans chaque *comedia*, des marqueurs temporels de la journée, en suivant généralement son cours naturel. Le moment est indiqué par l'heure réelle ou l'heure suggérée, soit par les repas (*desayuno* : déjeuner ; *comida* : repas de midi ; *merienda* : collation prise à midi ou dans l'après-midi ; *cena* : dîner) soit par un moment de la journée (*alba, mediodía* : aube, midi ; *tarde* : après-midi, soir ; *noche* : nuit). Le relevé des marqueurs temporels s'est basé sur des indices textuels simples mais essentiels ; libre de tout schéma

préconçu, on a considéré le texte dramatique comme une matière première que l'on tente de reconstituer. La structure temporelle de l'acte est parfois très difficile à cerner car seul un élément du texte peut infléchir l'évolution du temps dramatique, d'où la nécessité de l'infailibilité du relevé et d'une relecture indispensable des données. L'évolution du cours du soleil permet de structurer le temps de l'acte en fonction de l'alternance du jour et de la nuit. À cet égard, les périodes crépusculaires créent le lien entre deux journées dans les actes dont l'action dure deux jours. Ce temps presque métronomique fait se succéder des durées égales (jour-nuit-jour/nuit-jour-nuit). La répétition de ces courtes durées est à l'origine du Temps Long. On peut nommer cette temporalité le *temps fréquentatif*; dans certaines *comedias*, l'imprécision de la durée de l'action dans les *distancias* surtout, mais aussi dans les actes, est due à un temps fréquentatif : la répétition des rencontres, la succession des jours.

La durée de l'action contenue dans les inter-actes peut être élucidée par l'examen des passages-charnières : en fin d'acte ou au début du suivant. Il semble exister une systématique de l'écriture du temps dans toutes les pièces dans la mesure où la *distancia* est généralement préparée par un personnage déplacé et dont l'espace qu'il parcourt peut être traduit en durée, précise ou non. La durée de l'action des actes et des inter-actes est quantifiée dès que possible. En cas d'imprécision, les mentions *indeterminé* (pour l'acte) ou *imprécise* (pour la *distancia*) figureront dans les cases du tableau correspondantes.

À l'issue de la reconstitution de la chronologie dramatique, on propose une durée pour l'action de chaque pièce au regard de son architecture temporelle ; elle n'est pas systématiquement une donnée lopesque directe ou elle l'est exceptionnellement dans le cas de pièces isolées ou exemplaires⁸⁹. C'est une durée approximative, sauf pour les *comedias* dont l'architecture est totalement précise. Au terme du dépouillement des structures temporelles dans chaque catégorie dramatique, on s'aperçoit que les *comedias* à TB et les pièces à TL cohabitent au sein de la même série thématique. L'hypothèse de départ selon laquelle la temporalité dramatique dépend de la nature de la pièce en question doit être dépassée. En dépit d'une prédisposition de la *comedia de capa y espada* pour une certaine brièveté de l'action, le mode bref est ouvert à plusieurs groupes dramatiques. La *comedia* historique est bien représentée (quatre pièces) bien que le dramaturge insiste dans l'*Arte nuevo* sur une longue temporalité *a priori* nécessaire. Réciproquement, le mode long accueille des pièces en costume de ville, dont on n'aurait pu soupçonner la longueur de l'action, pensons par exemple

⁸⁹ Il s'agit de deux pièces : *La noche de San Juan* et *Lo que pasa en una tarde*.

à *La dama boba*. L'abandon de la prise en compte des *comedias* par affinités génériques laisse place à un regroupement des durées quasi certaines ou certaines de l'action de chaque œuvre. Ainsi, on aboutit à l'établissement de deux corpus : les pièces à TB et les pièces à TL.

Une grande majorité de *comedias* ont une durée approximative. Nous pouvons rendre compte du degré de précision de l'architecture temporelle de chaque pièce, ce qui est différent de la durée de l'action. Nous considérons qu'une pièce a une architecture assez précise lorsque trois ou quatre colonnes du tableau correspondent à une durée effective extraite du texte. La structure de l'œuvre est peu précise lorsqu'une ou deux indications temporelles sont référencées. Dans le tableau suivant, une colonne correspond à chaque segment de *comedia* (un acte ou une *distancia*), les cinq colonnes précisées étant l'équivalent des 3 actes + 2 *distancias*. Nous aboutissons aux constats suivants⁹⁰ :

Colonnes précisées	5	4	3	2	1	0
Nombre de pièces sur 78	8	17	18	16	16	3
Pourcentages	10,3%	21,8%	23%	20,5%	20,5%	3,9%
	Pièces précises	Pièces assez précises		Pièces moins précises		
	10,3%	44,8%		44,9%		

De façon générale, on observe que Lope de Vega construit ses *comedias* sur des bases temporelles explicites puisque 55,1 % des œuvres ont une architecture temporelle convenablement précisée. Près de la moitié des œuvres offre une structure moins précise. Seuls 10,3 % des pièces ont une architecture temporelle totalement précise, c'est-à-dire que l'action de tous les actes et *distancias* est scrupuleusement quantifiée par le dramaturge, ce qui revient à dire que les cinq colonnes du tableau sont toutes précisées (les trois actes et les deux *distancias*).

La mise à plat des structures temporelles dans les *comedias* permet de départager le corpus des *comedias* à TB et des pièces à TL. La première catégorie des pièces à TB représente douze pièces sur quatre-vingts, c'est-à-dire 15 % du corpus. Le rapport qui s'ensuit

⁹⁰ Nous réalisons nos calculs sur 78 *comedias*. Comme nous considérons les cinq colonnes du tableau synoptique de la pièce, nous ne pouvons pas prendre en compte *La niñez de san Isidro* et *La juventud de san Isidro*, car chacune de ces *comedias* ne comporte que deux actes et une *distancia*. *La niñez de san Isidro* est une pièce relativement précise puisque deux colonnes sont renseignées alors que *La juventud de san Isidro* est totalement indéterminée.

montre la prévalence du mode long, puisque soixante-huit *comedias* sont à TL, c'est-à-dire 85% du corpus. La proportion non négligeable de *comedias* à TB requiert un examen attentif de ce groupe. C'est pourquoi les deux premiers chapitres de la thèse auront pour mission de mettre en lumière les modalités temporelles du temps bref (chapitre 1 et 2) ; les quatre chapitres suivants, présenteront, quant à eux, les procédés de TL.

Marc Vitse propose le découpage de chaque acte en macroséquences et microséquences qui sont délimitées en fonction de la métrique. Le critique invite à mettre en relation ces « unités temporelles » avec le mètre utilisé ; il considère que le temps est essentiel dans la *comedia*⁹¹ :

Comment n'être pas d'accord avec cette redécouverte de l'existence, chez Lope, d'une intention précise dans l'emploi d'une même forme métrique à des fins de cohésion dramatique? Mais comment ne pas voir, du même coup, qu'il ne s'agit pas là d'une exception mais de la règle générale? D'une règle générale qui veut que le "poeta de *comedias*" découpe premièrement – si l'on veut bien accepter cette reconstruction théorique d'un processus mental –, découpe donc d'abord l'itinéraire dramatique en unités temporelles rendues manifestes grâce à l'instrument privilégié de la polymétrie, puis inscrit à leur tour et secondairement ces séquences dans un espace, dont la fragmentation peut correspondre – c'est le cas le plus fréquent – ou ne pas correspondre à la division temporelle première. *Omnia regit tempus* : telle est en effet la loi fondamentale de la *Comedia*.

Certains spécialistes comme Fausta Antonucci⁹², Françoise Gilbert⁹³ et Delia Gavela García, s'inspirent de la méthode de M. Vitse, et présentent des tableaux regroupant la métrique, le résumé de l'action par séquence ainsi que des indications spatio-temporelles. Cette méthode est particulièrement utile en ce qui concerne les données spatiales. Cependant, l'observation de l'architecture temporelle des *comedias* du corpus nous a fait aboutir à un autre tableau synoptique que nous allons décrire ci-dessous, tout en le considérant complémentaire des précédents. La métrique n'a pas été le point de départ de la recherche dans la mesure où l'élucidation de la chronologie dramatique ne s'est pas toujours faite de façon linéaire. Du reste, Delia Gavela García met l'accent sur cette difficulté méthodologique : « [...] con frecuencia es difícil determinar la evolución cronológica de la

⁹¹ VITSE, Marc, *op. cit.*, p. 274-275.

⁹² ANTONUCCI, Fausta, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2007.

⁹³ Françoise Gilbert propose ce type de tableaux pour des *autos sacramentales* de Calderón à la fin de plusieurs articles, par exemple : GILBERT, Françoise, « Versificación y desarrollo dramático: aproximación a la estructura del auto de Calderón *El tesoro escondido* (1679) », *Hommage à / Homenaje a Francis Cerdan*, éd. Françoise Cazal, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Méridiennes, 2008, p. 339-359.

comedia, cuando no se hace explícita en el diálogo⁹⁴ ». Nous reproduisons la forme alternée que prend la structure temporelle de chaque œuvre : les trois actes intercalés avec les deux *distancias*. Nous notons, quand cela est possible, la durée globale de l'action sous le nom de la *comedia*. Nous prendrons pour exemple la structure temporelle de *La dama boba* afin d'illustrer la forme que prend un tableau synoptique.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La dama boba</i> D ≈ 2 mois	1 jour	1 mois (<i>un mes</i>)	1 jour	presque 1 mois	1 jour (+ de deux heures = une matinée)

Ces tableaux, que l'on détaillera au fur et à mesure de l'analyse dans les chapitres de la thèse, ont pour avantage de rendre visibles des structures temporelles qu'une seule lecture cursive ne saurait distinguer. En effet, l'établissement de certaines durées requiert des recoupements entre plusieurs éléments disséminés dans toute la pièce. C'est le cas d'une *comedia* historique, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*. En effet, les huit mois durant lesquels s'est déroulée l'action sont révélés en fin de *comedia*, ce qui suggère une répartition de cette temporalité dans les deux *distancias* de l'œuvre. En outre, la reconstitution de la chronologie quantitative permet d'aboutir à des constats statistiques. L'évaluation scrupuleuse de la durée de l'action des actes permet dès lors de proposer un rapport fiable sur la pratique du temps dramatique lopesque.

On définit la durée de l'action d'un acte à un jour lorsque l'intrigue commence de jour et se poursuit la nuit ou vice versa. On appellera acte à TB, toute *jornada* dont l'action dure un, deux ou trois jours successifs. Un acte à TL englobe une intrigue dépassant la durée de trois jours consécutifs. Une fois ces critères établis, on obtient deux rapports : 58% d'actes à TB, 42% d'actes à TL. Ces proportions tendent à montrer que Lope respecte généralement les prescriptions qu'il s'est fixées dans l'*Arte nuevo*, puisque plus de la moitié des actes sont à TB. Nous pouvons formuler l'hypothèse selon laquelle un bon nombre de *jornadas* se conforment au précepte d'Aristote en ce qu'elles sont, comme leur nom l'indique, des « journées », sortes de pièces classiques miniatures. Mais la grande quantité d'actes à TL montre que le dramaturge procède aussi d'une autre façon. C'est pourquoi on se demandera,

⁹⁴ Dans son édition critique de *¿De cuándo acá nos vino?*, Delia Gavela García fournit également un tableau circonstancié de la pièce. VEGA, Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?*, éd. Delia Gavela García, Kassel, Reichenberger, 2008.

dans le développement de la thèse, quels sont les procédés d'aménagement du temps dramatique long dans l'acte.

Si le temps bref se prête à une quantification précise, le temps long résiste davantage à cette tentative d'exploration. Les longues marges d'imprécision de la durée de l'action montrent les limites de la chronologie. Les tableaux ne représentent pas un temps dramatique indéfectible qui fonctionnerait comme une horloge arithmétiquement réglée. Même si l'architecture temporelle, dans son entier, peut se prévaloir d'une précision acceptable, les zones d'incertitude temporelle méritent une analyse détaillée. C'est pourquoi nous leur consacrerons un chapitre entier, le troisième, dont l'objectif sera de mettre en évidence le fonctionnement de ces actions à durée imprécise. Cette temporalité particulière, ces temps de latence, croissants ou agoniques, sont insaisissables et ne peuvent en aucun cas figurer dans les tableaux synoptiques. Cette dimension qualitative de la temporalité dramatique requiert une autre méthode de recherche, ne pouvant se baser que sur l'analyse textuelle des œuvres. Le *temps évoqué*, par essence très variable et difficilement mesurable, doit être analysé afin d'en faire ressortir les caractéristiques intrinsèques. Nous préférons utiliser l'expression *temps évoqué* plutôt que *temps diégétique*⁹⁵ dans la mesure où ce niveau temporel est perceptible de façon ponctuelle, le terme « évocation » mettant bien l'accent sur ce temps qui apparaît au fil du texte dans la *comedia*. S'il est vrai que la chronologie quantitative constitue une phase indispensable dans la démonstration, l'étude du *temps évoqué* et des interactions avec le temps de la trame n'en reste pas moins essentielle. Il est frappant de constater, dans une *comedia* à TB, la présence paradoxale de longues extensions du *temps évoqué* et, de façon réciproque dans les *comedias* à TL, des resserrements temporels de ce même *temps évoqué*. Il faudra se demander si les rythmes contradictoires mis en évidence dans les deux corpus TB / TL peuvent être systématisés.

L'objectif de la présente recherche est de définir la poétique du temps dans la *comedia* de Lope de Vega. Le concept de poétique a subi plusieurs évolutions au cours du temps. Nous ne mentionnerons pas ces différentes étapes, car elles n'ont pas de lien direct avec notre objet

⁹⁵ José Luis García Barrientos propose une définition du temps diégétique : « Abarca la totalidad de los acontecimientos significados, tanto los mostrados o (re) presentados como los referidos por los medios que sean, lingüísticos o no. Es un tiempo ideal o teórico, independiente de la forma y la sustancia adoptadas para significarlo, igual para el cine, la literatura o el teatro. No conoce ni una temporalidad efectiva o real, como el tiempo escénico, ni depende o está en función de ella, como el tiempo dramático. Se trata de un tiempo "crónico", autónomo, exclusivamente relacionado con los hechos que integran la fábula y su lógica interna (causa-efecto, anterior-posterior). » GARCIA BARRIENTOS, José Luis, *op. cit.*, p. 152.

d'étude. Une définition de la poétique est proposée par Christine Montalbetti, qui se base sur les postulats théoriques de Genette concernant cette notion⁹⁶ :

La théorie poétique se définit à ce stade comme une pensée générale des formes et de leur fonctionnement, des structures narratives et du travail des figures, en tant qu'elles sont emblématiques de la spatialité du langage, c'est-à-dire encore de la littérarité même qu'elles signalent, à la façon d'un « étendard au-dessus de la troupe de mots et des phrases » (Figures I, p. 220) : « à chaque fois qu'il emploie une figure reconnue par le code, l'écrivain charge son langage [...] de se désigner soi-même comme langage littéraire et de signifier la littérature ». Comme la rhétorique classique, elle intègre une réflexion sur les possibles [...], elle pose, devant chaque objet qu'elle considère, la double question du statut et de la fonction ; c'est pourquoi aussi elle ne cesse de se représenter comme une pragmatique.

La poétique du temps s'intéresse à l'organisation de la matière temporelle dramatique et à l'assemblage de ses structures. Il s'agit de mettre en lumière une pragmatique, c'est-à-dire un fonctionnement pratique à partir des outils et des règles de composition de l'architecture temporelle, mais également d'aboutir à une esthétique du temps dans la *comedia lopesque*. La poétique du temps doit distinguer deux niveaux de structuration du texte. D'une part, une *structure de surface* : il s'agit du résultat général de l'analyse textuelle permettant d'élucider le canevas temporel de l'œuvre. Cette analyse structurelle a permis de départager, dans notre corpus, les grandes tendances TB / TL. D'autre part, une *structure profonde* : la poétique du temps doit faire émerger les réseaux poétiques profonds qui sous-tendent le texte dramatique, et a pour but de comprendre le fonctionnement interne du système temporel et la complexité de ses multiples figures. Par *figures*, nous entendrons les procédés d'écriture spécifiques ayant une incidence sur les différents niveaux de temporalité.

La poétique du temps dramatique lopesque donne à voir deux cas de figure : une dualité externe, la scission des deux corpus TB / TL, et une dualité interne, présente dans chaque pièce faisant intervenir le TB et le TL par les manifestations du *temps évoqué*. Si cette dualité fonctionne en système dans la poétique de Lope, c'est que le temps dramatique et le temps évoqué ont une incidence réciproque l'un par rapport à l'autre. Les implications de ce principe de dualité pourront être théorisées à l'issue des six premiers chapitres de la thèse.

Chacun des chapitres de cet ouvrage est le résultat de l'analyse textuelle de l'intégralité des pièces ayant conduit aux tableaux synoptiques, et la mise en évidence des modalités de la chronologie dramatique. La dimension paradoxale d'une coexistence entre le TL et le TB

⁹⁶ MONTALBETTI, Christine, *Gérard Genette : une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998, p. 12-13.

s'impose après l'examen des procédés quantitatifs. Seules les pièces les plus représentatives du corpus seront étudiées en détail. En ce qui concerne les autres *comedias*, nous mettrons en évidence les traits les plus saillants de la poétique du temps.

La présente thèse n'a pas pour objectif de fournir exclusivement un seul classement du corpus en fonction de critères temporels, mais d'interroger le texte lopesque dans ses structures profondes afin d'en extraire les implications théoriques. Le plan de la thèse se propose donc de retracer le cheminement de la recherche depuis les considérations les plus générales sur les formes dramatiques visibles et quantifiables jusqu'à la prise en compte d'une matière théâtrale textuellement plus problématique. Il s'agit de révéler une poétique « invisible⁹⁷ ». Si l'on refuse tout parti pris dans la conduite de l'analyse des textes, on est convaincu, en revanche, dès le départ, qu'il existe dans la *comedia* lopesque un système temporel dont il est possible d'apprécier les règles de composition propres et le fonctionnement pratique.

L'étude des mécanismes temporels dans le théâtre est avant tout un travail technique. Il a consisté d'abord en une prise en compte de quelques termes qui configurent le lexique du temps, pour retracer l'armature chronologique de la *comedia*. Lope lui-même est confronté à ce problème matériel, car l'art dramatique impose au poète des limites temporelles contraignantes. À la fois pour les pièces à TB et à TL, il doit contrôler l'évolution de l'action en tenant compte du cadre textuel resserré. Dans les pièces à temps très bref, les personnages rappellent constamment le temps qui passe. Ces éléments métathéâtraux marquant la brièveté de l'action ou « *elementos ponderativos de la brevedad* », selon l'expression d'Arellano, sont à relier aux discours que l'on trouve dans les pièces à temps très long. La coexistence du TL et du TB est un préalable à l'acte de création car le dramaturge doit affronter le problème consistant à accommoder une action riche dans un cadre resserré. En réalité, le temps scénique, le temps dramatique et le temps évoqué sont imbriqués les uns dans les autres. Dès le départ, comme on l'a préalablement rappelé, le dramaturge doit se plier aux exigences du

⁹⁷ Nous empruntons cette expression à Vicente Gaos. Dans son essai « La poética invisible de Lope de Vega », le spécialiste pense qu'une œuvre théâtrale est réussie si les règles de composition sont invisibles : « Lope no opone, pues, a la poética clásica el capricho subjetivo, la inspiración personal, la libertad artística, sino una "poética invisible". "Invisible" significa aquí que está por formular, que han de entresacarla los preceptistas del estudio de las nuevas comedias. Pero yo tomaría además el término en un sentido que conviene a las ideas de Lope. Pues siendo para él la técnica no un a priori, no cuestión de preceptos, sino parte misma de la creación, su función consistirá en pasar inadvertida, y tanto más perfecta nos parecerá una obra cuanto menos perceptibles, cuanto más "invisibles" sean los medios de los que el autor se haya valido para crearla. Una obra que patentemente obedezca a unas normas dadas de antemano producirá la impresión de un edificio con el armazón desnudo, de un aparato con el mecanismo al aire ». GAOS, Vicente, *Claves de literatura española*, tome I, Madrid, 1971, p. 283-303.

temps de la représentation. C'est pourquoi, il contient sa pièce de théâtre dans 48 *folios*. Ensuite, il doit inclure le temps dramatique, toujours plus étendu, dans ce temps scénique car on sait bien que l'équivalence entre les deux temps ne se produit jamais chez Lope. À l'intérieur du cadre limité du temps représenté, le dramaturge introduit des ouvertures soit vers le passé, soit vers le futur. Ce système de contraintes mutuelles entre les différents niveaux de temporalités imbriquées conditionne l'écriture du temps. Tout se passe comme s'il fallait opérer un savant mélange entre le mode long et le mode bref, un subtil équilibre entre ces deux cadres.

Le plan de la thèse se composera de sept chapitres. Selon une méthode empirique, les modalités temporelles de chaque groupe de *comedias* seront exposées et analysées dans les six premiers chapitres. Nous classerons les pièces suivant le critère de la durée globale de leur action et nous aboutirons aux six configurations suivantes :

- Les actions se déroulant en moins d'un jour (Chapitre 1) [3 *comedias*, 3,75% du corpus]
- Les actions brèves inférieures ou égales à dix jours (Chapitre 2) [9 *comedias*, 11,25% du corpus]
- Les pièces à durée médiane, débordant le cadre du temps bref (Chapitre 3) [15 *comedias*, 18,75% du corpus]
- Les actions longues se déroulant en moins d'un an (Chapitre 4) [16 *comedias*, 20% du corpus]
- Les actions longues durant de un à dix ans (Chapitre 5) [13 *comedias*, 16,25% du corpus]
- Les actions très longues durant au moins dix ans (Chapitre 6) [24 *comedias*, 30% du corpus]

Le premier chapitre sera consacré au temps très bref néo-aristotélien, c'est-à-dire aux actions les plus brèves de la dramaturgie lopesque. Ces pièces rares, au nombre de trois, méritent un examen détaillé car elles permettront de révéler certains mécanismes que l'on retrouvera par la suite dans d'autres pièces à nature temporelle différente. Le deuxième chapitre aura pour objet l'analyse des procédés du TB « néo-classique », et de ses ambivalences. C'est dans le chapitre 3 que seront présentées les pièces intermédiaires dont la durée totale de l'action est relativement imprécise. Dans ces pièces à TL se situant dans le

prolongement immédiat du TB, les paramètres spatio-temporels devront être considérés en interaction, dans la mesure où la dilatation de l'espace a une incidence sur la temporalité dramatique. Les trois chapitres suivants seront consacrés aux particularités du TL, qui, comme le TB, est sujet à de nombreuses distorsions. Dans chaque chapitre, on mettra en évidence la présence d'une temporalité ouvrant l'horizon temporel de la *comedia*, et ce pour chaque pièce étudiée. Dans le septième et dernier chapitre, la temporalité paradoxale, dont les fondements reposent sur un principe de dualité interne entre le TL et le TB, sera théorisée. Les procédés de compensation poétique entre les deux temporalités seront également mis en lumière.

On ne s'intéressera pas en priorité à l'examen des mécanismes techniques propres à la scène sans pour autant sous-estimer leur importance. Le texte est certes fait pour être interprété, mais on connaît l'attachement de Lope de Vega au texte poétique de ses pièces. Le Phénix voulait vérifier l'authenticité et la fiabilité de ses écrits et rendre ses *comedias* disponibles à la lecture. Nous pensons que Lope de Vega accorde autant d'importance à l'écriture qu'aux manifestations scéniques car le texte et la scène sont interdépendants.

L'analyse des textes s'efforcera en particulier de mettre en évidence les manifestations d'un temps polymorphe survenant dans chaque *comedia*. Ces métamorphoses de la temporalité configurent ce qu'on nommera le *temps subjectif*. L'ambivalence et l'indécidabilité du texte de Lope incitent à se pencher sur la signification des modulations du temps. L'alliance paradoxale de structures apparemment inconciliables, l'intégration des contraires, la mixité des formes, le mélange des genres (tragique/comique) sont autant de procédés montrant l'extrême liberté créatrice de Lope de Vega. Fort de la conviction selon laquelle la dramaturgie lopesque est essentiellement expérimentale et inventive, on pourra se demander s'il est possible d'envisager une esthétique conférant à la *comedia* l'apparence d'une sorte de « Minotaure temporel ».

Chapitre 1

**Lope et l'unité de temps :
le défi de l'extrême brièveté**

Introduction

Seules trois pièces du corpus respectent, au sens le plus strict du terme, l'unité de temps dramatique. À notre connaissance, il n'existe pas, dans l'œuvre lopesque, d'autres pièces à action aussi brève que *Lo que pasa en una tarde*, *La noche toledana* ou *La noche de San Juan*. Ce triptyque « néo-aristotélien » s'avère atypique dans un corpus favorisant *a priori* les longues actions. Ces *comedias* ont en commun une intrigue se déroulant en moins d'un jour. Dans ces pièces respectant les critères du néo-aristotélisme, l'étude des procédés quantitatifs sert à fixer les jalons de la réflexion. Ces *comedias* sont de véritables chefs-d'œuvre et ne peuvent être considérées comme des pièces d'importance mineure même si la critique semble s'y être intéressée tardivement. Les spécialistes de la fin du XX^e siècle se sont penchés sur ces œuvres, en particulier sur *La noche de San Juan* et *Lo que pasa en una tarde*, en raison de leur forte métathéâtralité. Le regain d'intérêt pour ces pièces, qui passaient vraisemblablement inaperçues, peut être expliqué par la considération du débat critique sur l'unité de temps néo-aristotélienne⁹⁸. De fait, ces *comedias* montrent, par leur dimension autoréférentielle, la genèse du temps dramatique. L'examen de la temporalité de ces pièces permet la délimitation des bases temporelles de la journée dont on a spécifié en introduction qu'elle structure l'acte lopesque. Ce premier chapitre propose l'analyse textuelle de *Lo que pasa en una tarde*, *La noche toledana* et *La noche de San Juan*, dans l'ordre croissant de la durée de l'action. L'analyse livre les modalités des architectures temporelles très brèves. Dans chaque pièce, des références à une temporalité inattendue et paradoxale cohabitent, ce qui motive leur prise en compte à titre d'exemple. Voici les trois pièces de ce chapitre dans l'ordre chronologique de leur composition :

- 1) *La noche toledana*, 8 avril 1605
- 2) *Lo que pasa en una tarde*, 1617
- 3) *La noche de San Juan*, 1631

⁹⁸ Nous faisons référence aux critiques I. Arellano et M. Swislocki, dont les ouvrages ont été cités dans l'Introduction. (cf. Bibliographie)

1. Une riposte ultra-aristotélicienne : *Lo que pasa en una tarde*

1-1. L'après-midi comme unité extrême

« Comedia-réponse » à la *Spongia*, *Lo que pasa en una tarde* s'apparente à une démonstration de force de Lope de Vega face à ses détracteurs⁹⁹. Cette contre-attaque littéraire (1617), postérieure à l'*Arte nuevo*, prend la forme d'une comédie de cape et d'épée. Le foisonnement des personnages et l'entremêlement des faits dramatiques rappellent les intrigues les plus retorses des pièces caractérisées par une certaine vivacité du cours du temps dramatique. Ce type de *comedia*, où l'*enredo* est maître, est difficilement mémorisable. Les œuvres à caractère plus épique, où les péripéties sont plus facilement identifiables, ne présentent pas ce problème. Face à la complexité des événements dramatiques, le résumé semble être la méthode adaptée permettant de rendre à l'analyse textuelle la clarté nécessaire à l'exposé. C'est pourquoi nous décidons de faire figurer ci-dessous un récapitulatif du déroulement de chaque acte où se déploie le procédé bien connu de l'imbroglio :

Acte I

Doña Blanca ne supporte pas que don Juan, le galant qu'elle affectionne, se soit rendu aux fêtes de Castille. Elle feint d'aimer don Félix, le galant que son père Gerardo lui destine. Don Félix a déjeuné avec le père de Blanca et lui a demandé la main de sa fille. Gerardo est disposé à marier sa fille sur-le-champ. Don Juan, de retour, se fait très mal accueillir par doña Blanca et apprend qu'elle a décidé d'épouser don Félix. Cet affront le conduit à s'intéresser à Teodora afin de rendre jalouse doña Blanca. Marcelo, le frère de doña Blanca, est de retour des guerres d'Italie. Il est consterné d'apprendre que don Juan tente d'épouser Teodora, la dame qu'il aime. Don Juan affirme à Marcelo que l'intérêt qu'il porte à Teodora est motivé par sa jalousie, car il aime véritablement Blanca. Il demande à Marcelo d'empêcher les noces de Blanca et de Félix. Ainsi, Blanca pourra se marier avec don Juan, et Teodora avec Marcelo. Blanca assure à son frère qu'elle est prête à quitter don Félix à condition que don Juan abandonne Teodora. Elle annonce donc à Teodora que don Juan a promis à Marcelo de ne pas épouser cette dernière, si grand est le respect qu'il a pour son ami. Blanca veut rendre jaloux don Juan en prétextant qu'elle est amoureuse de don Félix, afin de lui faire payer le prix de son absence.

⁹⁹ L'expression « comedia-réponse » est empruntée à M. Swislocki. Richard Angelo Picerno, dans la préface de son édition, met l'accent sur ce point : « *Lo que pasa en una tarde* was written in 1617, a year of great emotion for Lope, because in that year the attacks of the Aristotelian preceptors against the Fénix culminated with the appearance of a book called the *Spongia*, a vitriolic diatribe written in Latin against Lope and his dramatic technique. It would certainly seem that later in 1617 Lope wrote *Lo que pasa en una tarde* as a direct rebuke to those detractors who censured his dramas for their failure to adhere to the traditional unities. The entire action of the play takes place in one single afternoon and there is only one change of place in the work. In effect, Lope seems to have used this play as a means of proving to his critics that even though he usually considered the traditional dramatic unities as mere technicalities, he obviously was capable, upon occasion, of following them almost to the letter and still creating a pleasing and entertaining comedia », (p. 43). Nous faisons référence à l'édition de R. A. Picerno (cf. Bibliographie).

Acte II

À la Casa de Campo, Marcelo exprime son amour pour Teodora, qui le repousse et lui dit qu'elle veut être l'épouse de don Juan. Marcelo affirme à Teodora qu'il l'a toujours aimée ; il est furieux envers don Juan. Par la suite, Blanca lit à Teodora la fausse déclaration d'amour que don Juan avait écrite à cette dernière puis l'avale. Tomé, le valet de don Juan travesti en jardinier de la Casa de Campo, arrange secrètement une rencontre entre Blanca et son maître. En même temps, et presque involontairement, il provoque la rencontre entre Teodora, qui attend de voir don Juan, et Marcelo, repoussé une nouvelle fois par sa *dama*. Don Juan et Blanca sont finalement réunis ; le galant remarque que don Félix porte le ruban vert que don Juan avait offert à Blanca. Dépité, il accuse Blanca de créer une relation amoureuse entre Marcelo et Teodora dans le seul but de déposséder don Juan de Teodora. Blanca quitte don Juan, qui regrette d'avoir réagi de la sorte. Don Juan décide de suivre les conseils de son valet et de rendre Blanca jalouse en continuant de s'intéresser à Teodora. Blanca les surprend dans les bras l'un de l'autre, c'est pourquoi elle se tourne une nouvelle fois vers don Félix.

Acte III

Au début de l'acte III, don Juan porte le deuil car il considère qu'il a définitivement perdu Blanca. Marcelo, en apprenant que don Juan ne courtisait Teodora que pour rendre Blanca jalouse, promet d'en informer Blanca. Don Juan annonce à Teodora qu'il renonce à l'épouser car il a donné sa parole à son ami Marcelo de n'en rien faire. Don Juan et Blanca se retrouvent et s'avouent leur amour. Cependant, Gerardo a déjà fait venir le notaire pour signer l'acte de mariage avec don Félix. Ainsi, le couple doit trouver un moyen de retarder cette procédure. C'est Tomé qui est à l'initiative de la ruse. Il propose d'annoncer que Blanca s'est empoisonnée en mangeant des herbes vénéneuses à la Casa de Campo plus tôt dans l'après-midi. En apprenant la nouvelle de la maladie de sa fille, Gerardo reporte les noces au lendemain, et fait venir un médecin. Tomé dévoile à Marcelo le stratagème ourdi par don Juan et Blanca. Le valet propose d'organiser trois unions : Blanca/Juan ; Teodora/Marcelo ; Inés/Tomé. Marcelo approuve l'idée et il invente une ruse consistant à faire croire au barbon qu'il est impératif de simuler le mariage entre Blanca et don Juan, pour rendre à la *dama* sa raison perdue. Gerardo accepte cette proposition et se retrouve contraint de cautionner ces noces en fin de *comedia*.

Une lecture cursive et chronologique suffit à rendre compte de l'architecture temporelle, qui peut être esquissée en fonction des marqueurs ponctuels de l'heure ou du repas. L'action de *Lo que pasa en una tarde* se déroule après le déjeuner et avant le dîner. Dès le début de l'acte, on sait par deux fois que don Félix vient de prendre son déjeuner¹⁰⁰ :

DOÑA BLANCA	¿Qué hace don Félix?	
JULIO	Al punto	
	que acabaron de comer	
	pidieron naipes.	(Acte I, v. 121-123)

¹⁰⁰ Dans toutes les citations y compris celles de l'Introduction, les caractères gras sont de notre fait. Par ailleurs, nous respecterons, tout au long de cette thèse, l'orthographe et la graphie des éditions de référence, ce qui explique les différences de présentation d'une pièce à l'autre. Il arrive que certains vers soient hypermétriques. Le cas échéant, nous ne proposerons pas de rectification.

Plus loin, vers le milieu de l'acte I, le texte dramatique insiste une nouvelle fois sur ce repas, durant lequel le rival de don Juan, don Félix, a traité avec le père de doña Blanca de son futur mariage avec la jeune fille :

TOMÉ Sin esto, entendí al entrar
que don Félix **ha comido**
con el viejo, y, si esto ha sido,
Blanca se quiere casar. (Acte I, v. 477-480)

La *comida* devient un marqueur temporel ponctuel (on a vu précédemment « al punto ») représentant une information aussi probante que l'heure. À la fin de l'acte I, il est clairement spécifié qu'il est trois heures de l'après-midi :

TEODORA Mira que **las tres** han dado,
Blanca, y que **la tarde pasa**. (Acte I, v. 905-906)

L'acte I est compris entre le déjeuner et un peu plus de trois heures de l'après-midi. L'heure de la *comida* n'est pas identifiable ; la durée de l'action de la *jornada* ne peut donc pas être établie très précisément. Néanmoins, à la fin du premier acte, l'allusion à « dos o tres horas » pourrait laisser penser que l'action de la première *jornada* occupe ce laps de temps. Elle aurait donc commencé vers midi :

TOME Si jugando al ajedrez
sólo el mudar una pieza
piensa dos horas o tres
un jugador, quien se casa,
¿Cómo no lo piensa? ¿He? (Acte I, v. 964-968)

L'intrigue de la première *distancia* est très brève dans la mesure où elle correspond au déplacement des personnages vers la Casa de Campo. Ce trajet a été prévu au milieu et à la fin du premier acte :

BLANCA ¿Dónde iremos esta tarde?
TEODORA Ir hacia el Prado querría.
BLANCA Paréceme que es mejor
ir a la Casa del Campo. (Acte I, v. 611-614)

BLANCA Vete a la Casa del Campo,
mis ojos.
JUAN Siguiendo iré
los tuyos. (Acte I, v. 1049-1051)

Au début de la deuxième *jornada*, l'action se passe dans ce lieu.

L'acte II fonctionne sur le même modèle que le premier étant donné qu'on trouve, à la fin, une heure apparaissant deux fois, d'abord à travers les paroles d'Inés, puis dans celles de don Juan :

INÉS No puedo dejar de ir
 a saber de mi señora.
 Si serán **las cinco agora.** (Acte II, v. 1764-1766)

Don Juan dit quelques vers plus loin :

DON JUAN Con el tiempo, alguna vez
 descubre el daño interior,
 más término de una tarde,
 y que ya **las cinco son,**
 o cerca, ¿por qué razón
 quieres que remedio aguarde? (Acte II, v. 1846-1851)

Don Juan indique qu'il est près de cinq heures de l'après midi. L'action de l'acte II se déroule donc en à peine deux heures. Le deuxième inter-acte a une action extrêmement brève ; il constitue le symétrique de la première *distancia* puisqu'il contient le retour des personnages depuis la Casa de Campo jusqu'à Madrid. Au début du dernier acte, on remarque qu'il s'est écoulé très peu de temps :

TOMÉ ¿Qué hora es?
DON JUAN **Las cinco y más.** (Acte III, v. 2061-2062)

Cette indication temporelle ponctuelle permet, à travers les termes « y más », de suggérer que le trajet, placé dans le deuxième inter-acte, s'est effectué rapidement.

Deux occurrences de la *cena* sont présentes dans la première partie du dernier acte pour préfigurer sa limite :

TEODORA Convidáronme a **cenar,**
 que Blanca se ha de casar, [...] (Acte III, v. 2353-2354)

DON FÉLIX Teodora, mucho me alegro
 de que os convide mi suegro
 aquesta noche a **cenar,**
 para que seáis testigo
 de mi fortuna. (Acte III, v. 2421-2424)

L'action de *Lo que pasa en una tarde* s'étend sur une *tarde*, qui est encadrée par deux limites : le déjeuner et le dîner. La *comida* et la *cena* s'avèrent tout aussi significatives que l'heure. Les repas entrent bien en ligne de compte dans la structure temporelle de la pièce. Selon Covarrubias, dont la définition est certes nuancée, la *tarde* commence à midi et se termine au coucher du soleil¹⁰¹. L'examen de *Lo que pasa en una tarde* autorise à penser que la *tarde* lopesque est l'espace intermédiaire entre le déjeuner et le dîner, période que l'on peut évaluer à moins de dix heures.

L'étude de cette pièce donne lieu au tableau synoptique suivant :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Lo que pasa en una tarde</i> D ≈ 10 h	Indéterminé Probablement deux ou trois heures depuis la <i>comida</i>	TB	2 heures (de 3h de l'après-midi à 5h)	Très brève	Depuis 5 heures passées jusqu'au dîner

1-2. Entre fulgurance et dilatation temporelle

Les nombreuses allusions à la fugacité du temps dramatique ponctuent la *comedia*¹⁰². Les personnages sont tous conscients qu'ils disposent d'un temps très limité, se bornant à la *tarde*¹⁰³. Le résumé a montré le nombre important de revirements de situations dans cette pièce. Par exemple, don Juan s'étonne de la quantité incroyable d'événements se produisant en un après-midi :

TOMÉ ¿Falta más?
JUAN ¡Pasar por mí
 cuanto puede **en una tarde!** (Acte III, v. 2390-2391)

¹⁰¹ « tarde: puede significar lo que ay de día desde las doze hasta que se pone el sol, y en esta sinificación dezimos mañana y tarde. ». COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 954 (cf. Bibliographie).

¹⁰² Cf. ARELLANO, *op. cit.*, p. 50-51.

¹⁰³ Richard Angelo Picerno, dans la préface de son édition, met l'accent sur une technique dramaturgique ; Lope gagne du temps dramatique en évitant que les personnages se présentent : « Another noteworthy point is that all the main characters of the play know each other before the very first scene. Don Juan, Félix, Marcelo, Blanca, Teodora, Gerardo, Tomé and Inés need no introduction to one another, thereby enabling Lope **to save a great deal of time** which would otherwise have been used in presenting each of the principal characters to one another. » (p.21).

insignes, no castellanos.
 JUAN Sin versos italianos
muchos siglos se entretuvo
 con sus coplas naturales.
 GERARDO El segundo rey don Juan
 las escribió, que **hoy** nos dan
 de su estimación señales. (Acte II, v. 1276-129)

Outre la fonction métathéâtrale du passage, ce rapprochement entre le TL et le TB suggère que Lope de Vega ne peut se passer du TL, y compris dans une *comedia* à action très brève. Les références au temps évoqué sont presque aussi nombreuses que dans une *comedia* historique. Toute l'intrigue de la pièce repose sur l'attente : il faut empêcher que don Félix se marie avec Blanca. C'est pourquoi, dès la fin de l'acte I, Tomé tente de convaincre Blanca de prendre son temps avant d'annoncer sa décision de se marier. Le *gracioso* donne des exemples extraits des auteurs classiques :

TOME Dijo un alfaquí de Argel
 que libros y casamientos
 se han de pensar **años diez**,
 y que, después de pensado
muchas veces y muy bien,
 el libro se ha de borrar
 y el casamiento no hacer.
 Virgilio tardó **tres años**
 solamente en componer
 la Bucólica, que son
 églogas o **siete o seis**;
 en la Geórgica, **ocho**;
once en la Eneyda, y se fue
 a Grecia, porque los sabios
 le diesen su parecer. (Acte I, v. 970-986)

La dilatation temporelle est annoncée par l'entremise de l'accroissement du nombre des années, de trois à onze. Dans l'acte II, don Juan et doña Blanca cherchent un moyen de retarder la signature des actes du mariage :

JUAN ¿**Esta noche** se han de hacer
 tus escrituras?
 BLANCA Yo pongo
 mi esperanza en tu remedio.
 JUAN Blanca, volveréme loco

si el casarte llega a efecto;
y veo el plazo tan corto,
que no puedo hallar industria,
estilo, traza, ni modo
cómo **dilatarse** pueda. (Acte II, v. 1620-1628)

Lo que pasa en una tarde apporte un enseignement majeur sur l'écriture du temps très bref. Dans l'espace temporel de l'ultra-bref compris entre le déjeuner et le dîner, Lope de Vega introduit paradoxalement des éléments du TL, appartenant à un passé antique ou suggérant une possible expansion de l'action.

2. La nuit la plus brève et le jour le plus long : *La noche de San Juan*

2-1. Une intrigue minutée

La noche de San Juan possède de nombreux points similaires avec *Lo que pasa en una tarde* en ce qui concerne la quantification temporelle de l'action et le rôle des repas. Postérieure à *Lo que pasa en una tarde*, *La noche de San Juan* (1631), *comedia de senectute*, possède une action d'une durée avoisinant celle de sa jumelle diurne. Ces deux pièces atypiques dans la dramaturgie lopesque sont éloignées dans le temps de composition par plus de dix années ; elles semblent pourtant procéder d'une même volonté dramaturgique, celle de composer deux modèles strictement néo-aristotéliens. Comme le fait remarquer la critique, *La noche de San Juan* est issue d'une commande du comte-duc d'Olivarès pour la célébration de la nuit de la Saint Jean dans les jardins de son beau-frère, le comte de Monterrey. Face à un public de courtisans, Lope veut se surpasser et présenter une pièce exceptionnelle, comme le souligne Victor Dixon¹⁰⁴. La pièce, écrite et mise en scène en quelques jours seulement,

¹⁰⁴ « A Lope el encargo apresurado de Olivares le habrá parecido un reto. En pocos días había de componer una comedia capaz de seguir y parangonarse con otra, de dos de los ingenios predilectos de Palacio. [la première *comedia* qui précéda *La noche de san Juan* fut composée par Francisco de Quevedo et Antonio de Mendoza et s'intitule *Quien más miente, medra más*] (Ésta también, por cierto, según la relación, se acabó en un solo día, si bien este aserto también nos parece inverosímil.) Al mismo tiempo, le ofrecía una ocasión, inusitada ya, de hacerse valer delante del público cortesano. Pero para conquistar a un auditorio tan de veras acicalado, su comedia tendría que ser una obra excepcional; compuesta, evidentemente, no por el viejo y consabido ídolo del vulgo, sino por un nuevo "discreto de Palacio". Le urgía sobrepasarse. », DIXON, Victor, « *La noche de San Juan*, meta-comedia urbana para palacio », dans *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina, Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, julio de 1995*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 67.

constitue une prouesse dramaturgique¹⁰⁵. Dans une étude récente, Christophe Couderc met l'accent sur les commentaires métathéâtraux qui parcourent toute l'étendue de l'œuvre¹⁰⁶ :

Née d'une contrainte, et presque d'un défi, puisque Lope dut l'écrire et la faire répéter en quelques jours, cette pièce de 1631, que l'on a pu qualifier de *meta-comedia*, joue constamment avec les contraintes du genre, en désamorçant volontairement toute l'efficacité mimétique que les partisans de la régularité associaient aux préceptes que le Phénix des Esprits et ses partisans n'ont jamais considéré opportun de respecter. Tout aussi enjouée, était déjà *Lo que pasa en una tarde*, écrite en 1617, et qui, ainsi que son titre le suggère, est comme une démonstration par l'absurde de l'artificialité du respect de l'unité de temps. (p.103)

Les réflexions concernant le temps dramatique sont extrêmement abondantes dans cette pièce qui représente, pourrait-on dire, un double défi pour le dramaturge. Lope doit mener de front deux « batailles temporelles ». En effet, il doit, d'une part, composer avec les circonstances – le peu de temps dont il dispose pour réaliser cette *comedia* et effectuer les démarches avec l'*autor de comedias* – et se plier, d'autre part, aux contraintes que lui impose le cadre temporel excessivement réduit de la pièce. La rapidité de composition de cette *comedia* n'est pas surprenante chez un dramaturge si prolifique, capable d'échafauder les intrigues les plus complexes en un temps très limité. En revanche, le respect scrupuleux de l'unité de temps néo-classique nous incite, dans un premier temps, à entrer dans le jeu du dramaturge, à prendre le texte dramatique au pied de la lettre dans toute son artificialité, pour qu'il soit possible de reconstituer l'armature temporelle de la pièce. Dans un second temps, on mettra en évidence l'intervention d'autres niveaux de temporalité qui concurrencent le temps très bref de l'action. Le résumé exhaustif des péripéties de cette *comedia* n'est pas nécessaire.

¹⁰⁵ Christophe Couderc met en relief ce défi dramaturgique lorsqu'il fait référence à *Lo que pasa en una tarde* et à *La noche de San Juan* : « Es por tanto lo artificial lo que domina en este subgénero, como lo dejan percibir más claramente aun las comedias en que la metateatralidad informa el conjunto de la acción. Esto último ocurre, por ejemplo, en *Lo que pasa en una tarde* (Marsha Swislocki hizo hace algunos años un precioso estudio de esta comedia), comedia de Lope de 1617, cuyo título deja manifiesto cuál es el envite dramático a que se enfrenta Lope cuando la escribe. Otro tanto se podría decir de una de las últimas comedias de Lope, *La noche de san Juan*, escrita y ensayada en tres días, lo que ya se asemeja a un desafío para el poeta (en ese caso se trata de un pedido para una representación cortesana, en 1631, pocas semanas antes de que Lope firmara el manuscrito autógrafa de *El castigo sin venganza*). », COUDERC, Christophe, « “Quedar vacío el tablado” : sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *la villana de Getafe*) », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro, vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2005, p. 92.

¹⁰⁶ COUDERC, C., « Ironie et métathéâtralité dans la *Comedia Nueva* », *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, 2010, p. 89-110, mis en ligne en Mars 2010, URL stable : <http://www.umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre>

Néanmoins, nous reviendrons ponctuellement sur des points de détail de l'action pour que la temporalité dramatique soit élucidée.

La durée de l'action de *La noche de San Juan* est donnée par Lope de Vega dans les tout derniers vers de la pièce, un passage bien connu des spécialistes¹⁰⁷ :

DON PEDRO Aquí la comedia acaba
 de La noche de San Juan;
 que si el arte se dilata
 a darle por sus preceptos
 al poeta, de distancia,
 por favor, **veinticuatro horas**,
 ésta **en menos de diez pasa.** (Acte III, v. 838-844)

Contrairement à d'autres pièces où l'établissement de la chronologie dramatique peut être cursif, la reconstitution du temps dramatique de *La noche de San Juan* doit se faire à partir de la fin de la *comedia*. Au premier acte, la nuit de la Saint Jean est évoquée au futur et il est clairement spécifié, dans une réplique de don Juan, que l'intrigue se déroule la veille de la fête :

DON JUAN Yo os traeré resolución
 tan presta, si me la dan,
 que **hoy, víspera de San Juan,** [...] (Acte I, v. 343-345)

Dès le début de la deuxième *jornada*, une indication temporelle très précise permet de situer l'action. Antonia dit à la *dama* qu'elle sert :

ANTONIA ¿**A las cuatro de la tarde**
 le he de avisar? (Acte II, v. 34-35)

La première *distancia* est imprécise et correspond à l'attente d'une nuit qui tarde à tomber. La durée de l'action de l'acte II est quantifiable grâce à deux scènes-clés de l'œuvre. À la fin de la *jornada*, don Pedro attend doña Blanca et se trompe de *dama*, la déclaration destinée à cette dernière retombant sur doña Leonor :

DON PEDRO Cansado de **esperarte**,
 hermosa Blanca, de tu calle vengo,
 y no pudiendo hallarte,
 apenas alma, ni esperanza tengo. (Acte II, v. 808-811)

¹⁰⁷ Nous faisons référence à l'édition suivante : *La noche de san Juan*, éd. Anita K. Stoll, Kasser, Reichenberger, 1988.

Au début de l'acte suivant, don Pedro apprend à don Juan qu'il attend doña Blanca depuis dix heures du soir :

DON PEDRO Aguardo **desde las diez**
cierta dama, y como duerme [...] (Acte III, v. 189-190)

Par conséquent, l'acte II commence avant quatre heures de l'après-midi et se termine vers dix heures. Il s'étend donc sur au moins six heures et, au regard des vers ultimes, occupe le temps dramatique le plus long de la pièce, l'intrigue des deux autres *jornadas* se répartissant une durée d'un peu moins de quatre heures.

La lecture de la troisième *jornada* ne permet pas d'élucider les durées exactes de l'acte I et de l'acte III. Cependant, à plusieurs reprises, les personnages révèlent qu'il est très tard : « es tarde » (v. 434), « a tales horas » (v. 523). On a l'impression que la nuit a accompli son cours, étant donné que l'on trouve l'expression « toda la noche » (v. 292) qui inclut, semble-t-il, la totalité de la période nocturne. En réalité, on mettra en évidence, par la suite, que la nuit et le jour ont des correspondances paradoxales. Le point du jour n'est pas désigné clairement, mais est seulement suggéré:

DON JUAN Tello, don Bernardo busca
a Leonor. Gran mal me aguarda,
mala noche de San Juan.
TELLO Peor será **a la mañana**. (Acte II, v. 693-696)

Dans *La noche de San Juan*, une bonne partie de l'action est diurne alors que le titre de la pièce annonce une nuit. Cela est dû à la nature même de cette nuit particulière, qui est la plus brève de l'année. La veille de la fête de la Saint Jean est également le jour le plus long. Nous pouvons retracer l'évolution temporelle de l'action dans le tableau suivant :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La noche de San Juan</i> D ≈ moins de 10 heures	TB indéterminé (<i>Vispera de San Juan</i>)	TB imprécise	Avant 4h de l'après-midi et après 10h du soir (nuit au milieu de l'acte)	TB imprécise	TB indéterminé

2-2. Compression et allongement du temps

Toute la pièce est émaillée de réflexions métathéâtrales sur la brièveté du temps dramatique, ce qui paraît compréhensible dans une œuvre qui prétend s'inscrire dans l'orthodoxie du néo-aristotélisme. Or une multitude de références temporelles au temps long vont à l'encontre du temps bref. On propose ci-après une étude de ces phénomènes, acte par acte, afin de cerner les procédés temporels équivoques et les interactions entre les temporalités dramatiques, évoquées et subjectives.

L'intrigue du premier acte est conforme à l'*enredo* caractérisant le genre de la *comedia de capa y espada*. En voici un bref résumé : doña Leonor est amoureuse de son voisin don Juan Hurtado, un *indiano* qui vient de rentrer des Indes et qui n'est pas indifférent à cette *dama*. Don Luis, le frère de doña Leonor, veut s'attirer les faveurs de doña Blanca, la sœur de don Bernardo dont don Juan est très ami. Don Luis demande ainsi à don Juan de jouer le rôle de tiers. L'*indiano* est désespéré en apprenant que don Bernardo a l'intention d'épouser doña Leonor. Le premier acte met l'accent sur la journée et sa brièveté grâce aux nombreuses répétitions : *Hoy* (huit fois), *este día* (deux fois), *presto/presta* (six fois) :

DON JUAN Yo os traeré resolución
 tan presta si me la dan,
 que **hoy**, víspera de San Juan,
 juréis de la posesión. (Acte I, v. 343-346)

Dans l'acte I, la nuit possède un caractère ambigu. La *tarde* et la *noche* semblent être indifférenciées dans une réplique de don Juan à don Bernardo, les deux personnages prévoyant de se rencontrer plus tard :

DON JUAN Con vos a la **tarde** soy,
 aunque es **noche de san Juan**. (Acte I, v. 822-823)

La nuit et l'après-midi sont confondues dans la mesure où il fait encore jour. En effet, l'action se déroule durant la veille de la Saint Jean, c'est-à-dire lors du jour le plus long de l'année ou solstice d'été. Le jour et la nuit sont vraisemblablement liés par un lien de specularité et peuvent être interchangeables. Quelques vers plus loin, une information de don Juan confirme que l'action se passe pendant la nuit de la Saint Jean : « Esta es **noche de San Juan** » (Acte I, v. 918). La frontière entre les deux moments paraît précaire comme si le jour et la nuit ne représentaient qu'une seule période. Ce rapprochement apparent des extrémités est flagrant

dans une réplique de don Juan où le galant ne parvient pas à trouver ses mots pour expliquer à doña Leonor que don Bernardo veut l'épouser :

DON JUAN	No sé por dónde, mi bien, pueda mi mal comenzar .	
DOÑA LEONOR	Por donde suele acabar , que es saberse mal o bien.	(Acte I, v. 1054-1057)

La superposition entre le début et la fin est une manifestation du temps subjectif dont le « symptôme » s'exprime par une temporalité paradoxale, consistant en une confusion des limites temporelles. Ce procédé est étroitement lié à la configuration du temps dramatique dans le sens où l'intrigue elle-même subit un phénomène de resserrement : à peine-a-t-elle commencé, qu'elle doit être pressée de se terminer. On verra, par la suite, que des variations de ce motif ponctuent les deux autres actes.

Le temps long dans *La noche de San Juan* est introduit par deux *romances*. La quantité élevée de ce type de vers est inhabituelle dans une pièce de *capa y espada* puisque la moitié de la pièce est composée en *romance*, ce qui représente 51,7% comme le certifient Morley et Bruerton. Cette *comedia* est l'une des pièces renfermant le plus de *romances* alors qu'elle n'est pas référencée par la critique comme une œuvre à caractère historique se basant sur le *romancero*.

Le premier *romance* inaugure l'acte I et contient des allusions à un passé indéterminé et à un temps fréquentatif¹⁰⁸. Les réflexions correspondent à une temporalité de la patience amoureuse. Doña Leonor narre les relations qu'elle entretient avec don Juan depuis le retour du galant en Espagne¹⁰⁹:

DOÑA LEONOR	Éste que mirando en ellas las tardes y las mañanas , no curioso de pintura, los retratos de mi sala, sino mi persona viva, [...]	(Acte I, v. 29-33)
-------------	---	--------------------

D'autres vers similaires mettent l'accent sur une longue durée :

¹⁰⁸ Il existe dans la pièce des commentaires métathéâtraux au sujet du *romance*. Doña Leonor ironise sur les usages de la *captatio benevolentiae* en début de *romance* : « ¿Tengo de decir, Inés / aquello de “escucha” ? » (Acte I, v. 17-18). Dans l'article précédemment cité, Christophe Couderc analyse l'ironie dans le discours métathéâtral.

¹⁰⁹ L'information est donnée à la suite du premier *romance* par don Luis : « desde que a España de las Indias vino ». (v. 238)

« pasaron **dos horas largas** / mientras en la iglesia estuve » (v. 92)

« **todas las noches** me habla / por esas rejas don Juan » (v. 155).

« Así pasamos **las noches** » (v.167)

Le *romance* mentionne également deux périodes encore plus longues : une année et le chiffre mille (« mil veces », v. 97), amplifiant ainsi le temps évoqué. Le poème permet d'incorporer dans le texte dramatique un point de repère passé car on sait que, depuis un certain jour, doña Leonor est troublée : « Anduve **desde este día** / triste y alegre, cansada [...] » (v. 129-130). L'apparition du démonstratif *este* est surprenant dans un récit au passé qui autoriserait en toute logique l'autre pronom *aquel*. Cet usage particulier des démonstratifs semble être l'une des conséquences de la liberté du *romance* à recourir alternativement soit au présent, soit au passé. De façon complémentaire, le poème envisage une action future. Doña Leonor précise que don Juan a fait venir une voyante chez elle pour que la *dama* s'éprenne de lui : « enviome una mujer / destas que cuentan por habas / **los sucesos por venir** » (v. 137). Cette magicienne parvient à faire changer d'avis doña Leonor : « trocó mi honesto deseo » (v. 147). Le motif du *trueque*, présent dès le début, a une importance majeure dans l'œuvre.

Si le *romance* apertural permet d'ancrer le début de l'action dans une certaine diachronie, il a aussi pour fonction complémentaire de lier le temps bref et le temps long comme on peut le constater dans les vers suivants :

DOÑA LEONOR	(¡Oh, cuánto yerra quien halla luz para atajar principios, y los remedios dilata!),	(Acte I, v. 110-112)
-------------	--	----------------------

Dès le début de l'œuvre, Lope ne laisse pas l'action se développer dans une temporalité dramatique essentiellement brève. Il l'incorpore dans un temps évoqué et fait cohabiter en préambule, tout aussi paradoxal que cela puisse paraître, les procédés de raccourcissement et de prolongement. Lors du dialogue entre don Luis et don Juan, cette modalité est bien présente, et les vers suivants sont une déclinaison de cet *atajar/dilatar* :

DON LUIS	Pero ya, ¿Qué tiempo aguardo, cuando también me entendéis, pues dice que lo sabéis la amistad de don Bernardo? Que este mi desdén gallardo trujo de Sevilla aquí como su hermano, y yo fui dichoso en que van de espacio
----------	--

sus negocios en palacio,
 pero **muy aprisa** en mí.
 Blanca me mata, en efeto,
 yo me querría casar;
 nadie lo puede tratar
 como un amigo discreto.

(Acte I, v. 297-310)

À la suite du *romance*, dans des *octavas*, une temporalité très étendue est visée à travers le terme *eternamente*. Dans l'unique sonnet de la première *jornada*, cette distension temporelle se confirme : « el hacha **eterna** el que los años guía » (v.362).

Le deuxième *romance* est également très long, similaire au premier. Les modalités déjà observées se confirment, en particulier en ce qui concerne la dilatation temporelle. Les mots *eterno* et *año* propulsent l'action vers un futur lointain :

DON JUAN Y yo pienso
 que **hoy** está de gracia toda
 la luz del zafir **eterno**.
 Alguna conjunción magna
 de benévolos aspectos
 influye fiestas, Bernardo,
 paces, gustos, casamientos.
 Tengo por feliz **auspicio**
 tratar el de Blanca en tiempo
 que la fortuna mayor
 mira bien al sol y a Venus,
 de que procede también
 que siendo en el cielo inmenso
 Júpiter señor del año,
 propicio a reyes y a imperios,
 ganados, trigos y frutos,
 paz y prósperos sucesos,
 el Júpiter español
 también con igual contento
 se muestre alegre **esta noche**, [...]

(Acte I, v. 520-539)

L'horizon temporel de la *comedia* est ouvert par la prédiction. Le recours à l'astrologie rappelle la voyante du premier *romance*. Le temps astrologique, dans ce *romance*, permet de repousser au maximum le temps évoqué dans un avenir insaisissable. Par ailleurs, la présence de deux saisons, *verano* et *invierno*, suggère une alternance temporelle basée sur un temps cosmique.

L'importance de ce *romance* réside avant tout dans son langage métathéâtral, ayant déjà été remarqué par la critique. Don Juan fait allusion à la *comedia* précédant *La noche de San Juan* et écrite par Francisco de Quevedo et Antonio de Mendoza. Cette pièce vient d'être représentée ; mais le texte dramatique annonce son arrivée pour « esta noche », lorsque la nuit sera tombée :

DON JUAN	Aquí el primero en la dicha representará Vallejo una comedia, en que ha escrito don Francisco de Quevedo los dos actos, que serán el primero y el tercero, porque el segundo que abraza[n] los dos dicen que ha compuesto don Antonio de Mendoza.	(Acte I, v. 583-591)
----------	--	----------------------

Quelques vers plus loin, il est question de *La noche de San Juan* et du temps que Lope a mis pour la composer :

DON JUAN	Sentados, hará Avendaño una comedia que creo es retrato desta noche , de cuyo confuso lienzo tomó Lope la invención, y se ha estudiado y compuesto todo junto en cinco días .	(Acte I, v. 671-677)
----------	---	----------------------

Le terme *retrato* induit une relation de spécularité entre le temps de la représentation et le temps dramatique comme s'il existait une parfaite synchronie entre ces deux temporalités. Cependant, la *comedia* est également prévue pour un futur proche, ce léger différé estompant l'effet de simultanéité. Le nom du dramaturge apparaît dans ces vers afin de mieux mettre en valeur le labeur littéraire extrêmement contraignant auquel Lope s'est adonné en seulement cinq jours. La corrélation entre l'architecture temporelle très resserrée de la pièce et le temps de composition est indéniable.

L'acte I contient trois voyages projetés mais qui ne seront jamais réalisés. C'est don Pedro, le prétendant favori de doña Blanca, qui propose de se rendre avec sa *dama* en Navarre lorsqu'ils seront mariés :

DON PEDRO Agora sí que pedirte,
Blanca, a don Bernardo puedo,
y casados a Navarra,
gustando tú, nos iremos,
que yo sé que ha de agradarte
la hermosura de aquel reino. (Acte I, v. 868-873)

Un autre déplacement est envisagé par le couple subalterne, Tello et Inés. Sur le mode comique, Tello prévoit de partir aux Indes. Ce voyage, totalement invraisemblable, introduit une temporalité biblique dans la pièce, car le lieu de destination apparaît comme une terre nouvelle dont les dieux sont l'or et l'argent, nouveaux Adam et Ève :

TELLO Es por las Indias el Rey
envidiado de los reyes,
que entre sus bárbaras leyes
conserva de Dios la ley,
en esta tierra **tan nueva**
cuyo dios, el oro y plata,
que del mundo en cuanto trata
fueron **el Adán y Eva**; (Acte I, v. 970-977)

L'œuvre relie encore une fois deux extrêmes : l'origine constituée par le premier couple Adam et Ève et la contemporanéité du Nouveau Monde. De plus, Tello rapporte un départ à Séville de don Juan. En réalité, tous ces voyages ne seront jamais effectifs. Ils ne sont que de simples outils contribuant à l'ouverture du cadre excessivement bref.

Similaire au premier acte, le cadre temporel dans lequel évolue l'intrigue de l'acte II est bâti sur une double temporalité à la fois longue et brève. Dès l'entrée de la *jornada*, le raccourcissement et la dilatation sont étroitement liés :

ANTONIA Haste aliñado **tan presto**,
que has hecho **mayor el día**. (Acte II, v. 25-26)

Les deux *jornadas* possèdent également chacune deux *romances* d'une longueur équivalente¹¹⁰. Nous pouvons préciser les tenants et les aboutissants de l'action dans cette

¹¹⁰ L'acte II contient également un discours métathéâtral sur la *romance*. On rappelle qu'il est l'une des sources d'inspiration du dramaturge pour écrire l'Histoire :

MENDOZA ¿Cómo no llevan tendidos
los cabellos virginales?
que crecen mucho esta noche
según los viejos romances. (Acte II, v. 748-751)

jornada. Au début de l'acte, doña Blanca raconte à sa suivante, dans un *romance*, sa première rencontre avec le Navarrais don Pedro, qui eut lieu en avril. Don Bernardo propose à sa sœur d'aller à la rencontre de doña Leonor pour que les deux femmes se retrouvent au Prado dans la nuit, ce qui lui permet par la même occasion d'offrir un présent. Peu de temps après, Tello apporte un billet de don Juan, qui avoue écrire les dernières lignes de sa vie en substituant l'encre par son sang. Il faut rappeler que les plans d'union entre doña Leonor et don Juan ont été écartés en raison de don Bernardo, qui veut épouser la *dama*. Apprenant la nouvelle, doña Leonor veut se tuer. Tello, jouant son rôle de messenger, rapporte à son maître que sa *dama* est morte. Dans le deuxième *romance* de l'acte, don Juan crie son désespoir jusqu'à ce que les deux amoureux se retrouvent réunis sur scène. Au crépuscule, les deux personnages se séparent en prévoyant de se revoir plus tard dans la nuit. Don Luis, de son côté, veut envoyer sa sœur au Prado ; mais elle a déjà pris l'initiative d'y aller. Trois jeunes délinquants tentent de mettre à l'épreuve la patience de don Juan et de son valet. À l'issue d'une échauffourée, la justice fait prisonniers maître et laquais. Don Pedro attend doña Blanca ; il se méprend quant à la *dama* et fait en réalité une déclaration à doña Leonor. À la fin de l'acte, Don Pedro annonce à Leonor qu'il se rendra à la prison le lendemain pour avoir des nouvelles de don Juan, le galant qu'elle aime.

Contre toute attente, dans l'acte I, les indications d'une temporalité brève sont moins nombreuses que les allusions au temps long que nous avons citées précédemment. Au demeurant, ces données du TB répondent à la nécessité dramaturgique de faire avancer l'action dans le cadre temporel restreint. Dès l'ouverture de l'acte suivant, doña Blanca attend avec impatience la nuit, qu'elle interpelle en la personnifiant :

DOÑA BLANCA	¡Ay noche, que siempre en ti libra amor sus esperanzas! Corre , que si no le alcanzas no queda remedio en mí. Apresura el negro coche donde las mías están, ya que fuiste de San Juan, que es la más pública noche.	(Acte II, v. 5-12)
-------------	--	--------------------

Au milieu de l'acte, don Luis rappelle que la nuit est brève : « porque es **breve** la noche » (v.618). Plus tard, Tello recommande à doña Leonor de ne pas perdre de temps inutilement : « En vano el tiempo gastáis » (v. 698).

La deuxième *jornada* possède, comme le premier acte, deux *romances*. Dans le premier, doña Blanca narre sa première rencontre avec le galant navarrais, don Pedro. Ce rendez-vous printanier, un beau matin d'avril, constitue selon doña Blanca le début de l'histoire. Pour clore son récit, elle dit :

DOÑA BLANCA	Tú sabes ya lo demás ; este fue el principio , Antonia, deste suceso, a quien ya sólo para ser su esposa me falta que aquesta noche sus estrellas me socorran, y no más, porque mi hermano de ver su cuñado torna.	(Acte II, v. 233-240)
-------------	---	-----------------------

Le texte dramatique comble une « brèche » dans le temps évoqué puisque le *romance* rétablit un passé proche, qui se situe trois mois auparavant, en avril. Au début du poème, la *dama* décrit les jardins de la Casa de Campo et met l'accent sur la statue de Philippe III :

DOÑA BLANCA	Miraba otra vez atenta aquella estatua famosa del nieto de Carlos Quinto que ya los cielos coronan, padre de nuestro divino monarca y señor, que adoran dos mundos, por quien España tantas esperanzas logra, y aquel valiente caballo, que renueva la memoria del que llevaron los griegos, fatal engaño de Troya, tan vivo, que imaginaba que escuchara temerosa los relinchos por Atlante de tanta grandeza heroica.	(Acte II, v. 121-136)
-------------	--	-----------------------

Outre l'habituel hommage monarchiste, la référence à Charles Quint, l'aïeul de Philippe III, permet de lier la contemporanéité et le passé. L'incursion dans l'Histoire, initiée dans l'acte I par le couple originel, se poursuit dans la deuxième *jornada*. La dimension dynastique est mise en parallèle avec le renouvellement de la mémoire visant l'éternité. Cette stratégie

d'écriture a de quoi surprendre dans une *comedia de enredo* dont la brièveté serait l'unique facteur décisif.

Le deuxième *romance* de l'acte II contient également un personnage historique, Christophe Colomb, dont la présence est convoquée par les multiples références aux Indes. L'*indiano* don Juan se réfère à Colomb en ces termes :

DON JUAN Quéjate, España, de mí,
que a **Colón** he sido opuesto,
que él trujo a España las Indias
y yo sin Indias la dejo. (Acte II, v. 509-512)

Outre les « décompressions » induites par le temps évoqué, ce *romance* comporte également une temporalité subjective liée à la réaction de don Juan face à l'annonce de la mort de doña Leonor :

DON JUAN Primavera, que se mueren
las rosas, acudid presto;
campos, mirad que os espera
un luto de **eterno invierno**. (Acte II, v. 465-468)

À cause du deuil, don Juan fait du temps un éternel hiver, autrement dit, il le « congèle ». C'est pourquoi le même vers « ya el mundo se acabó, su sol se ha muerto », répété deux fois comme un refrain (v. 488, v. 528), donne à voir un temps mortellement arrêté. Au-delà du registre sérieux mettant en relief la détresse de don Juan, ces vers s'apparentent vraisemblablement à une description du solstice : le soleil est arrêté et le jour est « figé¹¹¹ ». Il faut rappeler que, lorsque don Juan récite ce *romance*, la nuit n'est pas encore tombée. Le jour est encore très long et le soleil ne semble pas suivre son cours. La nuit n'apparaît que quelques vers plus loin dans le *romance* :

DON JUAN Pues dame esa mano, y vamos
donde firme juramento
para siempre nos obligue,
**que ya con su manto negro
nos viene a cubrir la noche,**

¹¹¹ Nous pouvons à cet égard citer le *Trésor de la langue française* qui renseigne sur l'étymologie du mot « solstice » Solstice : « Empr. au lat. *solstitium* « id. » (de *sol* « soleil » et *sistere* « s'arrêter, retenir » parce que le soleil semble rester stationnaire pendant quelques jours à ces périodes de l'année, avant de se rapprocher à nouveau de l'équateur) ».

y sin ser vistos podremos
salir, llegar y jurar, [...] (Acte II, v. 567-573)

L'apparition de la nuit est liée au mouvement du soleil¹¹². Or, dans la première partie du *romance*, don Juan pétrifie le temps. Dès qu'il apprend que doña Leonor est toujours en vie et qu'elle est revenue à elle, le temps reprend son cours normal :

DON JUAN Ya volvieron
 el sol, la aurora y el día,
 cielos, a su ser primero. (Acte II, v. 532-534)

Le dernier acte est caractérisé par l'abondance de récits (trois *romances*) dans lesquels les procédés de rapprochement du TL et du TB sont amplifiés. Nous pouvons, avant tout, rappeler brièvement l'intrigue.

Tello et don Juan sont sortis de prison moyennant une caution. À la recherche de doña Leonor, ils rencontrent sur leur chemin don Pedro qui ne leur avoue rien mais demande à son tour s'ils ont vu doña Blanca. Finalement, le Navarrais retrouve sa *dama* qu'il a attendue depuis dix heures du soir. Doña Blanca reproche à don Pedro d'avoir laissé entrer chez lui doña Leonor, qui était dépitée à cause de l'emprisonnement de don Juan. Doña Leonor apparaît pour apaiser la situation. Entre-temps, don Luis et don Bernardo sont à la recherche de leurs sœurs respectives. Ils évoquent également leurs rivaux (don Juan, don Pedro) auxquels ils sont confrontés dans la scène finale de l'œuvre. À la fin, le conflit est résolu, les deux *damas* se mariant avec les deux galants qu'elles aiment.

Le dernier acte regorge d'exemples de dilatations temporelles presque toutes liées au temps subjectif. L'attente produit chez le personnage un bouleversement des repères temporels et une amplification des valeurs ; on trouve, par exemple, la durée de deux mille ans (v. 143). Conformément à la démarche entreprise par le dramaturge dans les deux actes précédents, le TL et le TB sont associés. Mais Lope ne se contente pas du simple rapprochement des deux temporalités antithétiques puisqu'il les assemble dans un système de correspondances de périodes logiquement inconciliables. L'équivalence du jour et des années est frappante dans la réplique suivante :

DON PEDRO No es hora, señora mía
 de pleitos ni de escrituras.
 Entrad a esperar seguras

¹¹² Rappelons une évidence : Lope ignorait que le géocentrisme était une théorie erronée.

este perezoso día,
que tiene dentro de sí
más años que el mundo tiene. (Acte III, v. 301-306)

Le temps subjectif se manifeste par une confusion entre les durées les plus longues et les plus brèves :

DON PEDRO Señora, negar no puedo
que, como yo te esperase,
siglos haciendo las horas,
años los breves instantes, [...] (Acte III, v. 493-496)

La subjectivité du temps, dans son extrême élasticité et par l'engendrement mutuel de durées différentes, confond le TB, presque l'instantanéité, et la temporalité de l'Histoire se comptant en siècles. Cette temporalité à deux vitesses ou *tempi* sert certainement à refléter la structure complexe de *La noche de San Juan*. Portrait vraisemblable de cette nuit extraordinaire, la *comedia* constitue véritablement un exploit dramaturgique, éloquemment relevé à maintes reprises par les personnages :

DON JUAN ¡Vive Dios que más estraña
confusión no ha sucedido
a hombre, y que se me acaba
la paciencia imaginando
que puedan **desdichas tantas**
caber en sola una noche! (Acte III, v. 640-645)

Cette réflexion métathéâtrale ressemble bien à un aveu du dramaturge. En effet, Lope accumule beaucoup d'événements (*tantas*) dans un cadre très resserré, le terme *sola* faisant naturellement allusion à l'unité de temps. Il s'agit là du secret de composition de la pièce : tout repose sur un agencement entre le long et le bref. Cette stratégie d'écriture rappelle, à bien des égards, celle mise en œuvre par le Phénix plusieurs années auparavant dans *Lo que pasa en una tarde*.

On ne saurait passer sous silence le paradoxe qui réside dans *La noche de san Juan* en ce qui concerne la durée du jour par rapport à celle de la nuit. En effet, il reste à expliquer la raison pour laquelle le jour est plus long que la nuit alors que le titre de la pièce semble annoncer une pièce entièrement nocturne. Il convient, pour ce faire, de mettre en réseau les indications des actes II et III. Au milieu de l'acte II, la dialectique entre la *tarde* et la *noche* nous met sur la voie du *trueque* :

DON LUIS Inés, ¿Adónde está Leonor, mi hermana?
 Que querría que fuese por mi esposa
 para que juntas **esta noche hermosa**,
 pues hace competencia al mejor día,
 comenzasen tan dulce compañía
 en músicas, en álamos y en fuentes. (Acte II, v. 621-626)

Tout au long de l'œuvre, une relation intense unit le jour et la nuit. Si la nuit dure moins longtemps que le jour dans la pièce, c'est que Lope s'en remet sans doute aux exigences de la vraisemblance. Il est vrai qu'à la Saint Jean, le jour est beaucoup plus long que la nuit. Cela voudrait-il dire que la période nocturne est beaucoup trop brève pour servir de cadre à la totalité de la *comedia* ? Il n'en est rien, semble-t-il. Le dramaturge aurait tout aussi bien pu construire une action où la nuit tiendrait une place encore plus importante. Il apparaît que, poétiquement, la nuit n'a pas de raison d'être sans la présence du jour.

Dans cette pièce, l'accent est mis dès le début sur l'échange grâce au verbe *trocar*. On pourrait même affirmer qu'une écriture en « trueque » est décelable à plusieurs reprises¹¹³. À la fin de l'acte I, don Luis et don Bernardo croient qu'en s'échangeant leur sœur, ils pourront épargner la dot :

DON JUAN Que está enamorado
 de la señora Leonor,
 y que así podréis **trocaros**,
 ahorrando el dote, si sois
 a un mismo tiempo cuñados. (Acte I, v. 1079-1083)

Si Lope n'a pas composé une pièce dont l'action commence dès la tombée de la nuit pour se terminer à l'aube, sans excéder toutefois le cadre de dix heures, c'est que, dans sa poétique, le dramaturge a besoin du jour (ou *tarde*), en compétition avec la nuit mais ne s'y opposant pas frontalement. En effet, ces deux moments semblent liés par des liens de réciprocity. Au début de l'acte II, doña Blanca implore la « noche » qu'elle personnifie :

¹¹³ Dans l'Acte III, deux chiasmes témoignent de cette écriture de l'échange :

DON JUAN Dios os guarde y os consuele.
DON PEDRO Dios os consuele y os guarde. (Acte III, v. 224-225)
DON PEDRO [...] hará verdades mentiras
 y hará mentiras verdades. (Acte III, v. 573-574)

DOÑA BLANCA **Despierta, noche,** que estoy
sin vida por tí. ¿Qué aguardas?
Pero tanto más te **tardas**
cuanto más voces te doy. (Acte II, v. 21-24)

Quand il fait jour, la nuit dort et met du temps à se réveiller. Quelques vers plus loin, Blanca s'écrit : « yo muero, y la **noche duerme**, » (v.56). Dans la troisième *jornada*, c'est le jour qui dort pendant la nuit :

TELLO No hay puerta abierta,
que aún el **alba bosteza y no despierta.** (Acte III, v. 17-18)

Dans la première partie de l'acte III, l'image du tournesol est très suggestive :

DON PEDRO Como me has tenido en calma,
que en ir y venir el alma
está sin pulsos amor.
Mas como cierra la rosa,
a la noche el **tornasol**,
Y después, saliendo el sol,
vuelve a salir más hermosa,
así yo de tu presencia,
Blanca, al aurora salí
con la vida que perdí
en la noche de tu ausencia. (Acte III, v. 274-284)

La nuit et le jour forment une paire indissociable et spéculaire, car l'un éclipe l'autre. Dans les vers précédemment cités, le « trueque » des deux sœurs peut permettre d'économiser la dot. Ainsi la simultanéité, concrétisée dans les mots « al mismo tiempo », permet d'épargner de l'argent comme le suggère le verbe « ahorrando ». On peut émettre l'hypothèse selon laquelle la simultanéité, induite par la spécularité du jour et de la nuit, donne au dramaturge l'occasion de faire une économie de temps dramatique.

L'analyse de *La noche de San Juan* montre que la composition d'une pièce à action très brève pose le problème de l'aménagement du TL. Le texte dramatique oscille entre raccourcissement et prolongement de l'action. Ces deux procédés étant liés, on aboutit à un nivellement de la temporalité. La *comedia*, par-delà son caractère exceptionnel, montre l'extrême difficulté de faire contenir une longue durée dans un cadre bref. Toute l'écriture de cette pièce repose donc sur les procédés d'agencement de cette double temporalité. On

terminera cette étude en citant les vers de don Juan illustrant parfaitement l'assemblage improbable et osé de Lope :

DON JUAN Yo entré con un caballero
a ver el sitio, Bernardo,
donde **esta noche** veremos
tres soles en una aurora
que son, sin Edipos griegos,
rey, reina e infantes; mira
todo el problema deshecho. (Acte I, v. 558-564)

3. Un précédent expérimental : *La noche toledana*

3-1. Un cadre mi-diurne, mi-nocturne

La noche toledana (1605) est également construite selon un canevas temporel très bien détaillé, mobilisant à la fois le jour et la nuit dans une action légèrement plus longue que les deux pièces précédemment étudiées. *La noche toledana* est également une *comedia de capa y espada*. Selon Agustín Sánchez Aguilar, Lope a réalisé cette *comedia* alors qu'il était témoin des fêtes en l'honneur de la naissance du fils de Philippe III. Des faits historiques sont effectivement mis en scène par le dramaturge : le concours poétique et l'accident d'un noble personnage qui aurait retardé les festivités¹¹⁴. L'éditeur considère que Lope a dû composer cette pièce en peu de jours à l'issue d'une commande ou de sa propre initiative¹¹⁵, et il

¹¹⁴ « Por lo tanto, las cerca de veinte horas que abarca la trama de la *comedia* deben situarse en el atardecer y la noche de un día comprendido entre el 8 y el 22 de mayo de 1605, es decir, después del accidente de don Pero López de Ayala y antes de la justa literaria organizada por Lope. [...] Mi conjetura es que Lope escribió *La noche toledana* en algún momento comprendido entre el 8 y el 14 de mayo de 1605: esto es, que hizo coincidir el tiempo histórico de sus personajes con su propio momento vital. Por entonces, la principal ocupación del poeta era organizar el certamen del día 22 y componer los versos que habría de presentar en la justa. » (p.62). Les citations de *La noche toledana* proviennent de l'édition réalisée par Agustín Sánchez Aguilar. *Comedias de Lope de Vega, Parte III*, Editorial Milenio, Departament de filologia de la universitat autònoma de Barcelona, 2002. L'édition de la Biblioteca Castro sera également utilement consultée, *Comedias, XIII*, Turner, Madrid, 1997.

¹¹⁵ « Dada la agilidad de su inspiración, Lope pudo escribir su *comedia* en pocos días bien a propuesta del ayuntamiento o bien por propia iniciativa. Sin embargo, la obra no fue representada en las fiestas de Toledo: tal vez algún obstáculo inesperado desbarató los planes del Fénix. ». L'éditeur écrit en note : « Cotarelo (1930: XI) ya indicó que *La noche toledana* pudo haber sido compuesta para que se representara durante las fiestas toledanas por el nacimiento de Felipe IV. A mi entender, la génesis de la obra podría compararse con la de *La noche de San Juan*, comedia que Lope escribió por encargo en sólo tres jornadas del mes de junio de 1631 y que fue representada en la noche del día 24 tras un ensayo presuroso que duró menos de cuarenta y ocho horas (Stoll 1988). [...] Nada habría tenido de extraño, por lo tanto, que el Fénix escribiera *La noche toledana* en pocos días y con objeto de que se estrenara en el marco del concurso literario que él mismo organizaba. », *ibid.*, p.64.

rapproche *La noche toledana* de *La noche de San Juan* car ces deux œuvres ont sans doute été écrites en toute hâte, au fil des événements dont Lope était témoin.

La noche toledana est strictement conforme à une position néo-aristotélicienne puisque son action dure moins d'un jour, entre quinze et vingt heures. La totalité des deux premiers actes a lieu de jour alors que la dernière *jornada* se déroule de nuit. Le titre de la pièce, assurément programmatique, provient d'une expression : une *noche toledana* est une nuit blanche. Bien que la nuit soit contenue dans le titre de la pièce, elle n'apparaît que tardivement dans l'œuvre. Comme dans *Lo que pasa en una tarde*, les repas servent de jalons situant l'action dans la journée.

Au début de l'Acte I, Florencio, un galant, et son valet Beltrán, sont en chemin vers Madrid. Ils fuient leur ville d'origine, Grenade, car Florencio a blessé en duel un gentilhomme et craint la justice qui le poursuit. Ces Grenadins ont été séduits par les deux femmes qui se dirigeaient vers l'église. Ils arrivent dans une auberge et demandent à l'aubergiste de leur préparer le déjeuner. Or, il n'y a rien à manger. Beltrán propose de donner un doublon à un valet pour qu'il aille acheter de quoi composer un repas. Dès le début de l'acte, le repas de midi est reporté :

GÜÉSPED	Yo iré con él a comprar.	
FLORENCIO	Merced me hacéis.	
BELTRÁN	De aquí a un rato volveremos a comer.	(Acte I, v. 184-186)

Entre-temps, Florencio et Beltrán font la connaissance des deux *damas*, Gerarda et Lucrecia. Tous ces personnages décident de rester dans la même auberge, où Florencio se fait passer pour le frère de Gerarda.

Lisena a voyagé jusqu'à Tolède en quête de nouvelles de son prétendant Florencio. Elle décide de se faire passer pour une servante de l'auberge et devient Inés. Peu après, deux paires de galants arrivent successivement à l'auberge. Le capitaine Acevedo et le soldat Carrillo tombent tous deux amoureux d'Inés. Les autres galants, Lucindo et Riselo, deux Tolédans, ont suivi Gerarda et Lucrecia. En vérité, le déjeuner est différé tout au long de la première *jornada* et n'est représenté que dans l'inter-acte :

FLORENCIO	Éstos se van a comer; nosotros ¿no comeremos ?
BELTRÁN	Como tanto amor tenemos,

sustentámonos de ver.
 Voy a hacer que aquel bergante
 traiga lo que hubiere luego. (Acte I, v. 936-941)

Le report du déjeuner permet au dramaturge de disposer du temps nécessaire pour introduire tous les personnages dans l'auberge. L'action de ce premier acte n'a pas une durée mesurable ; mais elle se déroule probablement aux alentours de midi. Il s'agit d'un acte à intrigue brève puisqu'il ne comporte qu'un seul déplacement, de l'église à l'auberge, donnant ainsi l'impression au lecteur-spectateur que le temps passe. Face à l'imprécision temporelle générale de l'acte I, deux allusions sont apportées, semble-t-il, pour y remédier. Au milieu de la première *jornada*, Florencio reproche à son valet de ne jamais garder le silence :

FLORENCIO ¡Que en nada
 tendrás silencio **dos horas!** (Acte I, v.546-547)

Tout se passe comme s'il s'était écoulé deux heures depuis que le laquais et son maître dialoguent, c'est-à-dire depuis l'acte I. Quelques vers plus loin, Beltrán annonce une heure de silence :

BELTRÁN **Un hora** os daré silencio. (Acte I, v. 604)

Cette heure correspond sans doute au temps de l'absence du *gracioso* sur scène, qui équivaut à plus de trois cents vers pendant lesquels Lisena et les deux paires de gentilshommes arrivent à l'auberge. La première réplique, intervenant après cette « heure » d'éclipse scénique, montre que le repas n'a pas été servi. Beltrán, dans une réplique très ironique, propose de servir comme entrée l'*Artificio de Joanelo*, construction hydraulique très admirée du temps de Lope¹¹⁶. Ces deux allusions temporelles semblent suggérer que l'action du premier acte dure quelques heures.

La première *distancia* est particulièrement brève et correspond au temps de la prise du repas par Acevedo et Lucindo. L'acte II dure exactement un après-midi. Dès le début, Riselo

¹¹⁶ FLORENCIO ¿Hubo qué comer, Beltrán?
 BELTRÁN Lo que hubiere les darán,
 sin quedar cosa en Toledo.
 ¡Regálense, por mi vida,
 que estoy...!
 FLORENCIO No me digas más?
 Pongan la mesa.
 BELTRÁN Hoy verás
 una espléndida comida,
 para principio les doy
 de Joanelo el artificio. (Acte I, v. 917)

fait allusion à ce moment : « esta tarde se irá a Toledo ». Cette *jornada* se termine juste avant le dîner et sert à préparer la fameuse nuit attendue de tous. Lisena/Inés est le véritable démiurge de l'imbroglia régnant dans cette *jornada* dans la mesure où elle compose les couples à sa guise, toujours dans le dessein de reconquérir son amant. Elle met en place une série de stratagèmes visant à tromper tout le monde. Consciente que Florencio est intéressé par Gerarda, elle tente d'empêcher leur amour en acceptant le rendez-vous galant que lui propose Acevedo dans la nuit. Le capitaine reporte sa déclaration d'amour au soir :

LISENA	Decidlo ahora.	
ACEVEDO	Yo te lo diré después.	
LISENA	¿Cuándo o cómo?	
ACEVEDO	Si tú vienes esta noche a visitarme, sabré mejor declararme.	(Acte II, v. 1192-1196)

L'acte II et l'acte III sont liés organiquement par les rendez-vous successifs donnés par Inés. C'est le capitaine Acevedo qui propose la première rencontre. Ensuite, Inés avoue à Gerarda qu'elle est amoureuse de Florencio (le frère fictif de Gerarda) et prétend que ce dernier lui a donné rendez-vous dans la nuit. Cette ruse d'Inés a pour but de rendre Gerarda jalouse. En effet, dans la scène suivante, Gerarda fait une scène de jalousie à Florencio. Gerarda se réconcilie finalement avec Florencio en l'enlaçant tandis qu'Inés les surprend.

Peu de temps après, le soldat Carrillo fait la cour à Inés. Cette dernière reporte la rencontre à plus tard dans la nuit :

LISENA	Quedo; después, cuando la noche se cierra, me podéis venir a hablar, que ya sabéis mi aposento; que de día no consiento ni doy a nadie lugar, porque el güésped no querría que supiese esta flaqueza.
CARRILLO	Hoy a tu mucha belleza igualas tu cortesía. Fiado de tu palabra, voy a rogar a los cielos

cierren al día los velos
y que nunca el sol les abra. (Acte II, v. 1990-2003)

Les deux derniers vers montrent à quel point Carrillo attend l'arrivée de la nuit. En réalité, l'acte II est une préparation de l'acte III en ce que l'après-midi est une mise en place de l'action nocturne. C'est en différant l'action que le texte dramatique se dote de dynamisme. Il s'agit du même procédé que celui de la première *jornada*. Les deux premiers actes ont une architecture temporelle symétrique basée sur l'atermoiement. Les rencontres sont repoussées comme l'a été la *comida*. L'acte médian correspond à l'établissement de l'*engaño* par Lisena. La venue de Fineo à l'auberge permet de poursuivre la série de reports de réunions nocturnes. En effet, à la fin de l'acte II, Gerarda, apprenant l'arrivée du jeune madrilène, avoue à Inés que Florencio n'est pas son frère et lui demande de l'aide. La dame toledane accepte de la cacher durant la nuit :

GERARDA **Esta noche** has de esconderme;
que éste sin duda se irá
por la mañana. [...] (Acte II, v. 2032-2034)

Vers la fin de l'acte II, Inés rencontre Riselo et Lucindo. Elle leur fait croire qu'elle a organisé une rencontre nocturne avec les deux dames madrilènes : Lucrecia et Gerarda. Ils sont priés encore une fois d'attendre la nuit, circonscrite entre minuit et six heures du matin :

LISENA Aguarda
que **aquesta noche** os quedéis
a dormir en el mesón
y os harán conversación
desde las doce a las seis. (Acte II, v. 2055-2059)

Les contours temporels de la nuit sont anticipés dans cette réplique pour préparer le cadre de l'acte III dont l'extension représente à elle seule cette «*noche toledana*». Le dernier personnage qui est invité à passer la nuit avec Inés est Fineo. Le galant madrilène, qui aimait Gerarda, s'éprend subitement d'Inés en étant surpris de la rapidité du changement. En l'espace de très peu de temps, le jeune homme change d'objet amoureux, réalisant ainsi une *mudanza*. Ce cas de figure est un parfait exemple d'in vraisemblance théâtrale. Inés invite le galant à se présenter vers minuit.

Inés annonce l'arrivée du dîner d'abord à Riselo et à Lucindo, puis à Fineo :

LISENA Pues los dos os podéis ir,
 y al capitán rogaréis
 que os convide a **cenar**. (Acte II, v 2067-2069)
 [...] Voy a guisar de **cenar**. (Acte II, v. 2095)

Le repas permet à nouveau de donner une idée du moment de la journée. Lope de Vega prépare des outils temporels pour aborder le deuxième inter-acte. Au début du troisième acte, Inés est en train de préparer le dîner, ce qui montre que la dernière *distancia* est très brève.

L'acte II n'est pas délimité par des heures précises mais « encadré » par les repas : le déjeuner et le dîner. L'intrigue de l'acte II est contenue dans un après-midi, car cette *jornada* est une sorte de *Lo que pasa en una tarde* en miniature. On peut affirmer que l'acte II dure plus de six heures. Pour donner l'impression de l'écoulement du temps, le dramaturge a recours à un artifice. Lorsque la jalouse Gerarda vient demander des comptes à Florencio, le gentilhomme lui précise : « no ha un hora que tu bien era. ». Plus tard, aucune indication temporelle se référant à cette donnée n'apparaît. Cependant, entre le début et la fin de l'acte II, un sonnet et un long *romance* sont présents. Ces poèmes ont sans doute deux fonctions complémentaires, le sonnet servant à dilater l'action, car, comme on le sait, il convient bien aux périodes d'attente où le temps dramatique est suspendu¹¹⁷. Quant au *romance*, il introduit une certaine extension temporelle dans ce temps particulièrement bref. Les quelques heures que dure l'après-midi sont intégrées mentalement par le public, grâce au temps long que procure le *romance*. Nous développerons par la suite une réflexion sur les procédés d'écriture d'une temporalité allongée dans cette *comedia*.

L'acte III comporte une structure temporelle différente des deux autres dans la mesure où sa durée est scrupuleusement chiffrée par le dramaturge. Dès le début, l'heure est annoncée :

BELTRAN ¿Por qué causa,
 siendo, cual ves, **las nueve de la noche**,
 y haciéndola tan lóbrega y oscura? (Acte III, v. 2148-2150)

La nuit débute à l'acte III, et le crépuscule est évoqué quelques vers plus loin :

FLORENCIO Al fin del día, al comenzar la **noche**,
 que es el tiempo de todos más seguro,

¹¹⁷ Lope attribue une fonction temporelle au sonnet dans son *Arte nuevo* : « El soneto está bien en los que aguardan », v. 308 (cf. Bibliographie).

que como entonces se recogen todos,
es más la confusión, el trato y gente. (Acte III, v. 2154-2157)

Un bref résumé de l'intrigue s'impose. Julio annonce à Florencio que la justice le poursuit dans toute la ville. Le galant demande de l'aide à l'aubergiste, qui accepte de le loger dans une chambre qui donne sur une rue par où il pourra s'échapper en cas de danger. Pour le plus grand malheur de Lisena, l'hôtelier place Beltrán et Florencio dans la même pièce que Gerarda et Lucrecia. Piquée par la jalousie, Lisena/Inés a recours à Acevedo auquel elle avait fixé un rendez-vous. Ce dernier se plaint de l'avoir attendue :

ACEVEDO Apenas la noche entraba
por donde se ausenta Apolo,
cuando esperé que vinieras;
has tardado, y **son las diez**. (Acte III, v. 2287-2290)

Cette réplique montre que depuis le début de l'acte III jusqu'au vers 2286, il s'est écoulé une heure.

Inés se sert du capitaine et obtient qu'il frappe à la porte de la chambre de Florencio, en simulant un représentant de la justice. Apeuré, le Grenadin s'enfuit par la fenêtre en compagnie de Beltrán. Peu après, Gerarda prie Inés de faire revenir Florencio à l'auberge car elle souhaite l'avoir à ses côtés. Pendant ce temps, le galant et son valet déambulent dans les rues étroites de Tolède jusqu'à ce que deux prévôts les accusent d'être des voleurs et les emmènent en prison. Toutes les mésaventures burlesques que Florencio et Beltrán doivent endurer (les piqûres de guêpes, les chiens, les puces) ainsi que leur parcours à travers les rues sont autant d'artifices ayant pour but de suggérer que le temps dramatique s'écoule.

Pendant ce temps, dans l'auberge, les galants désirent ardemment la nuit d'amour qui leur a été promise. Fineo, Carrillo et Acevedo attendent Inés, alors que Lucindo et Riselo espèrent les faveurs de Gerarda et Lucrecia. Tous les gentilshommes vont dans la cour pour réciter quatre sonnets célébrant la nuit. Ces formes poétiques brèves ont une place stratégique dans l'œuvre car elles sont avant tout une consécration de la nuit. Nous pouvons en citer deux :

FINEO Noche, pues te llamaron los poetas
oscura y negra máscara del día,
cúbreme a mí con la tiniebla fría
hasta el planeta de oro que respetas.
A tus aras ofrezco las bayetas

más negras que el flamenco suelo envía,
 si de la bella Inés, tu luz y mía,
 dejas que goce **en horas tan secretas**.
 El mesón de Atalante y sus encantos
 están en éste donde me han traído
 para que en él sucedan otros tantos.
 Haz, noche, como a Psiques y Cupido,
 sábanas y frazadas de tus mantos,
 y dormirán mis celos en tu olvido. (Acte III, v. 2546-2559)

ACEVEDO Negra, desaseada, descompuesta,
 desafeitada noche, deslucida
 de manto, y de cabellos esparcida,
 envidiosa del sol, con sombra opuesta,
 remisa en bienes, y en traiciones presta,
 adúltera, ladrona y homicida,
 disfrazada, cobarde y atrevida,
 del ganado, terror, del lobo fiesta,
 por tus mismas traiciones te conjuro
 –miedos, engaños, laberintos, celos–
 que me dejes gozar lo que procuro.
 Así te canten búhos y mochuelos,
 y igualen con el sol hermoso y puro
 tu **negro curso** los piadosos cielos. (Acte III, v. 2586-2599)

Cette accumulation de sonnets permet de cristalliser l'attente des galants présents sur scène et d'introduire la deuxième phase nocturne : cette nuit des amours folles, période anticipée dans l'acte précédent, qui commence à minuit et se termine à six heures. Par conséquent, ces poèmes témoignent du déroulement du cours de la nuit, le terme *curso* étant employé par Acevedo. Ce « negro curso » apparaîtra, quelques années plus tard, dans *La noche de San Juan* sous une autre forme : le « negro coche ».

Pour faire face au surnombre des galants, situation provoquée par Lisena, la *dama* use d'un stratagème : « ahora bien / mala noche se han de llevar, / que todos se han de trocar, / el amor sabe con quién ». Elle va feindre un incendie pour tromper les amoureux et elle travestit Lucrecia et Gerarda en paysannes, en leur promettant l'amour de Beltrán et Florencio. En réalité, Lisena les conduit dans la chambre de Fineo et Lucindo. Dans la scène suivante, Florencio et Beltrán apparaissent peu avant leur arrestation. Une indication importante sur l'heure est fournie à cet instant :

FLORENCIO ¡Famosa la noche ha sido !
 BELTRÁN Si ha sido, ¿**qué hora será?**
 FLORENCIO Por Dios, que tienes razón,
 que aún no es la noche pasada.
 BELTRÁN **La una** pienso que es dada.
 FLORENCIO ¿La una? ¡Y aun las tres son!
 BELTRÁN No, que ya salido hubieran
 las siete hermanas Cabrillas,
 y del cielo en las orillas,
 trepando al norte subieran.

(Acte III, v. 2696-2705)

La progression de la nuit est chiffrée au moyen de l'heure. Les deux personnages ignorent l'heure précise tant ils sont déphasés, leur éparpillement spatial ayant sans doute une influence sur leur conscience du temps. Beltrán affirme que, s'il était déjà trois heures, les sept sœurs de la constellation des Pléiades seraient visibles¹¹⁸.

¹¹⁸ L'éditeur du groupe de recherche PROLOPE, Agustín Sánchez Aguilar, propose une note, à cet effet, qu'il est utile de rappeler : « Se llaman Cabrillas a las estrellas de la constelación de las Pléyades, cuya posición se analizaba para averiguar la hora durante la noche. Así lo hace, por ejemplo, Sancho Panza en el Quijote (II. 41, p. 965). Según Beltrán, si fueran las tres, las Pléyades se hallarían más al norte. A la misma constelación, Lope la llama "las siete hermanas vergonzosas" en *La Arcadia* (p. 385). » (p. 237). La référence à cette constellation est assez fréquente chez Lope. Dans *Del mal, lo menos, comedia* ne faisant pas partie de notre corpus, un long dialogue est consacré aux sept étoiles qui indiquent une heure de la nuit :

DON JUAN ¿Entiendes algo del cielo?
 MONZÓN Soy la misma astrología.
 DON JUAN ¿Qué **horas** serán?
 MONZÓN **Las once.**
 DON JUAN ¿Quién lo dice?
 MONZÓN **Las cabrillas.**
 DON JUAN ¿Las cabrillas? ¿De qué modo,
 que pienso que desatinas?
 MONZÓN ¿No tiene el carro del norte
 cuatro mulas que lo tiran?
 ¿Las cabrillas no son siete,
 con la que a lo oscuro pintan?
 ¿Cuatro y siete no son once?
 Pues las once son. ¿Qué miras?
 DON JUAN ¿Hay locura semejante?
 MONZÓN ¿Y es la primera, por dicha,
 que los astrólogos dicen
 en las cosas que adivinan?
 DON JUAN Ésos son los judicarios;
 que; cuando la astronomía
 es matemática ciencia,
 toda verdad se averigua.
 MONZÓN No sé, pardiez. No lo entiendo.
 Allá en el cielo, imaginan
 perros, culebras, lagartos,
 osos, liebres, peces, liras,
 dragones, carneros, caneros
 y cosas tan peregrinas,
 que han hecho su claro espejo
 camarín de sabandijas.
 DON JUAN En fin, ¿**no serán las doce**
 por tu ciencia y por la mía?

Suite à ces indications temporelles précises, les apostrophes s'adressant à la nuit de Tolède ou nuit blanche signalent que l'acte est presque nocturne jusqu'à son terme. Une évolution de son cours est visible lorsque le prévôt se rend à l'auberge et demande des comptes à l'aubergiste :

HUÉSPED	Pues ¿Qué quiere antes del día ?	
ALGUACIL 2	¿Qué huéspedes tiene?	
HUÉSPED	Había	
	anoche de Madrid tres,	
	dos de Granada, un soldado	
	y pienso que un capitán.	(Acte III, v. 2943-2947)

Le passage de la nuit au jour est suggéré par les deux expressions : *antes del día* et *anoche*. Cependant, Lope de Vega ne décline pas l'arrivée de l'aurore au moyen de nombreuses images poétiques, comme il le fait dans d'autres *comedias*, comme si la limite entre le jour et la nuit était floue. À la fin de la pièce, le mot *ayer* est mentionné pour suggérer que la nuit est terminée. Cependant, aucune référence à l'aube n'est perceptible. L'apparition d'une nouvelle journée est marquée par la répétition d'une réplique de l'aubergiste au sujet d'Inés :

HUÉSPED	No, que ayer la recibí	(Acte III, v. 2973)
HUÉSPED	[...] Pues ayer la recibí	(v. 3036)

Fineo fait allusion au dialogue qu'il a partagé avec Inés : « Ayer la hablé en la cocina » (v.3008). Le lendemain est évoqué par Lisena, à la fin de l'acte II, dans ses dernières paroles :

LISENA	(...) Noche, remediadlo vos; tended, noche, el negro velo, que, puesto que hasta mañana sólo tengo de lugar, a fe que se han de acordar de la noche toledana .	(Acte II, v. 2134-2139)
--------	---	-------------------------

MONZÓN	Mirarelo más de espacio. Muy cerca son . Dadme albricias desto y de que dice el signo capricornio que, si pisas este jardín, cogemos fruto a palos como encinas, mas que librarnos podemos me ha dicho el signo de libra, si nos vamos acostar.	(Acte I, v. 726-764, <i>Del Mal, lo menos</i>)
--------	--	---

LUCINDO ¡Gallarda noche esperamos!
(v. 2070)

Au dernier acte, certains personnages n'aspirent qu'au lever du jour. Il s'agit en particulier de Florencio et de Beltrán qui connaissent quelques déboires à l'issue de leur escapade nocturne dans les rues de Tolède. Ils en veulent à la nuit (« mala noche » ; « linda noche » ; « ¡Nunca más noche en Toledo! »). Florencio attend le lendemain matin :

FLORENCIO Ya deseo **la mañana**,
por ver en qué ha de parar.
(v. 2814-2815)

Dans *La noche toledana*, les deux premières *jornadas* dessinent le jour et l'acte III, la nuit. Si l'on parle en termes de durée, la somme des deux premiers actes correspond à l'extension de l'acte III. Cet état de fait induit qu'il existe un lien dramaturgique puissant entre ces deux moments. Plusieurs occurrences du rapprochement de la nuit et du jour sont présentes dans l'acte III. La première apparaît à l'occasion des retrouvailles entre Florencio et Gerarda :

FLORENCIO Ni preguntes cómo entramos,
ni cómo estabas acá,
sino, pues que el tiempo ya
nos juntó, no le perdamos.
¡Venturosa suerte mía,
y mi venida a Toledo!
¡Oh, noche! ¡Llamarte puedo,
pues gozo el sol, claro día.
Noche bella toledana,
pierdan su fama contigo
las noches áticas digo,
que sois la hermosa Diana
que aquesta noche me alumbra.
(Acte III, v. 2365-2377)

Les vers précédents établissent une confusion entre le jour et la nuit. La « *noche toledana* », véritable nuit blanche, semble être une « nuit/jour ». Tout se passe comme si le jour et la nuit étaient interchangeable et indissociés. Quelques vers plus loin, Beltrán, en bonne *figura del donaire* qu'il est, contrefait la déclaration d'amour de son maître :

BELTRÁN « ¡Ah, **noche**, que eres mi **día**!
¡Venturosa suerte mía
y mi venida a Toledo! »
(Acte III, v. 2418-2420)

Beltrán prend moins de précautions que son maître pour rapprocher la nuit et le jour. Sa réplique peut servir, en effet, à mettre en lumière l'équivalence de ces deux périodes. Cette confusion suggère qu'il existe une indissociation entre les deux moments comme si la nuit et le jour constituaient les deux faces du même miroir. Les deux premiers actes de *La noche toledana* sont diurnes et correspondent à une « tarde ». Quant au dernier acte, il est pratiquement nocturne. S'il existe une spécularité du temps dramatique, cela signifie que l'acte I et l'acte II constituent une face du miroir qu'ils partagent avec l'Acte III. Le lecteur aurait pu s'étonner que le jour et la nuit aient une durée équivalente dans la pièce, étant donné que la *comedia* annonce dans son titre une « nuit ». En réalité, dans le titre de la *comedia*, se trouvent inclus les deux visages de la même entité en ce qu'une « noche toledana » est presque une antiphrase : c'est une nuit blanche ou un soleil noir.

Les quatre sonnets de l'acte III sont fondamentaux dans l'économie de la pièce dans la mesure où ils confirment les tendances qui viennent d'être observées. En effet, au tout début du premier poème, la nuit apparaît comme le masque du jour :

noche, pues te llamaron los poetas
oscura y negra **máscara del día**,

À vrai dire, la nuit et le jour apparaissent comme les deux moitiés indissociables d'un tout, représenté par cette *comedia*. Cette pratique dramaturgique est certainement due aux contraintes temporelles d'un cadre nocturne qui serait peut-être trop comprimé pour placer tous ces événements largement invraisemblables. Ainsi, Lope de Vega, en tentant de composer une pièce dont l'action est particulièrement brève, semble avoir besoin d'investir le domaine diurne. Le dramaturge établit un rapport spéculaire entre le jour et la nuit, et plus particulièrement entre la *tarde* et la *noche*. Ce modèle fonctionnel va être exploré beaucoup plus tard dans la carrière du Phénix et donnera lieu, comme on l'a vu précédemment, aux deux pièces d'exception : *La noche de San Juan* et *Lo que pasa en una tarde*. Il n'est pas impossible que *La noche toledana* soit une préfiguration de ces deux *comedias*.

Pour ce qui est du troisième sonnet, le capitaine Acevedo suggère l'établissement d'une équivalence entre le cours du soleil et celui de la nuit :

Así te canten búhos y mochuelos,
y **igualen con el sol** hermoso y puro
tu negro curso los piadosos cielos.

Ces vers procèdent de la même stratégie d'écriture décrite auparavant. *Curso* est un terme temporel faisant de la nuit une véritable période.

La noche toledana est une pièce marginale dans son genre car la majorité des *comedias de capa y espada* propose une trame dépassant le cadre d'un jour. Cette pièce possède donc une architecture temporelle très resserrée et contraignante. Néanmoins, une lecture attentive de *La noche toledana* fait apparaître une temporalité plus longue.

Si le cadre très bref de *La noche toledana* s'adapte bien à la nature de l'action de cette *comedia* régie par l'imbroglio, le report du déjeuner au premier acte et l'abondance des sonnets cristallisant le temps de l'attente des galants dans le dernier, donnent l'impression qu'il existe dans la pièce un étirement du temps dramatique qui fait contrepoids au resserrement temporel de l'action. De fait, l'acte I est construit sur le modèle du différé. De même que la *comida* est reportée dans un futur très proche, les fêtes en l'honneur de la naissance du nouveau roi sont retardées :

CELIO	La fiesta se dilató aunque a todos ha pesado.	
GERARDA	¿La fiesta se ha dilatado ?	
LUCRECIA	¿Qué, no es el miércoles?	
CELIO		No. [...]
LUCRECIA	No te pese, ¡por tu vida!, que se alargue el regocijo; que me parece Toledo muy bien, y cuanto se tarda la fiesta, tanto, Gerarda, me alegre más.	(Acte I, v. 189-204)

Ce report temporel, historique et tout à fait vraisemblable, est une manifestation du temps évoqué. Cette temporalité est également renforcée par les suppositions émises par Beltrán ou Florencio :

FLORENCIO	[...] si llega mañana aquí mi gente y un alazán, saldré a la plaza galán [...]	(Acte I, v. 457-459)
-----------	---	----------------------

BELTRÁN Si llegan **mañana** aquí
con un frisón mis criados, [...] (v. 467-468)

Comme dans de nombreuses pièces, Lope de Vega fait référence aux poèmes homériques de *l'Iliade* et *l'Odyssée*. Le fameux voyage d'Ulysse est cité :

FLORENCIO De Granada soy, y della
a Madrid iba, seguro
de perderme, porque os juro
que me parecéis tan bella,
y me dais tan dulce guerra,
**que tardaré más que Ulises
o que la sangre de Anquises**
en dar la vuelta a mi tierra. (Acte I, v. 497-504)

Lope fait allusion aussi bien à Homère qu'à Virgile et son *Énéide*. En effet, la descendance du prince troyen Anchise est incarnée par Énée qui aura également un long périple à effectuer similaire à celui d'Ulysse avant de retrouver Troie¹¹⁹. Cette allusion au voyage fait partie de la déclaration d'amour que Florencio fait à Gerarda, mais elle a également pour fonction de convoquer un futur lointain et incertain. Généralement, Lope insère la longue pérégrination d'Ulysse dans des pièces à caractère historique où plusieurs années s'écoulaient. Ici, dans cette *comedia de capa y espada*, le dramaturge trouve dans la référence au voyage un moyen de détendre le rythme frénétique de l'action dramatique.

Dans les deux cas, l'acte I présente deux modalités d'écriture complémentaires : une temporalité différée et un temps évoqué. Cette convocation du passé se fait à partir du mensonge d'Inés à la fin du premier acte :

FLORENCIO ¿Ha mucho que estáis, amiga,
aquí en casa?
LISENA Habrá que estoy
cosa de un año y un mes.
FLORENCIO Echad agua.
LISENA ¡Que me place!
FLORENCIO ¿Un año...?
LISENA Ahora lo hace. (Acte I, v. 982-986)

¹¹⁹ Agustín Sánchez Aguilar écrit en note à ce sujet : « El viaje de Ulises fue utilizado a menudo en el Siglo de Oro como metáfora de un tiempo muy prolongado: “en el cual espacio le tuvieron Elicio y Erastro de cebar los ojos en el hermoso rostro de Galatea, deseando que durara aquel camino más que la larga peregrinación de Ulises.” (Cervantes, *La Galatea*, p. 339). La sangre o descendencia del príncipe troyano Anquises está formada por un único hijo, Eneas, quien sufrió un peregrinaje similar al de Ulises. », (p. 211).

L'acte II concentre des éléments du TL dans le *romance* très étendu qui se situe dans sa deuxième moitié. Fineo, le jeune gentilhomme de Madrid, raconte au soldat Carrillo la raison pour laquelle il arrive à Tolède. Il est à la recherche d'une *dama* qu'il a vue dans les jardins d'Aranjuez. L'objectif de ce *romance* est d'introduire le temps long du lignage de Philippe III : son père Philippe II, et son grand-père Charles Quint. Ce *romance* comporte également un temps bref. Fineo raconte l'itinéraire qu'il a parcouru. Arrivé à Vaciamadrid le soir, il a passé la nuit à San Martín de la Vega, et s'est réveillé très tôt. Les termes « de noche », et le présent grammatical des verbes « duermo », « madrugo », suggèrent le déroulement d'une journée comme s'il s'agissait d'une représentation miniature de l'architecture de la *comedia*. Nous pouvons citer le début de cette longue tirade :

FINEO Grandes maravillas tiene
 el católico Filipo,
 aumentadas en España
 de su abuelo y padre invicto,
 y si maravillas fueran
 personas como edificios,
 diera primero lugar
 a sus soberanos hijos;
 el templo del Escorial
 maravilla octava ha sido,
 desde nuestro polo al Austro
 y del ocaso a Calisto.
 [...] A Vaciamadrid llegué
 Dios me libre de haber ido
 a Vaciamadrid **de noche,**
 que no le tengo por limpio.
 Allí vi el rico palacio,
 con linda vista de ríos;
 perdone la **casa antigua,**
 ruina del tiempo antiguo,
 que mejor saben las damas
 su mala traza y abrigo.
 Partí a Arganda, y vi la quinta
 del embajador; prosigo,
 y en San Martín de la Vega
 duermo. [...]

A la barca de Bayona
madrugo, y atento miro

los diques en medio el agua,
 contra su curso excesivo. (Acte II, v. 1790-1827)

Le vers « ruina del tiempo antiguo » lie le présent au passé antique. Ce vestige d'un autre temps est à rapprocher du pont du Tage qui apparaît quelques vers plus loin. Fineo signale que le nom du fleuve a su résister au Temps Long de l'Histoire :

FINEO Veo la puente del Tajo,
 tajo que el nombre latino,
 a pesar del fiero moro,
 conservó **por tantos siglos**, (v. 1836-1839)

L'acte III fonctionne selon le même patron que l'acte précédent en ce qu'il comporte également des sonnets et deux *romances*. Les deux *romances* n'ont pas la même fonction que celui de l'acte II. Le premier se trouve au début de la *jornada* et est assez court : Lisena y montre son angoisse face à l'éventualité que Florencio aime Gerarda. Quant au deuxième *romance*, il referme la pièce et n'est pas particulièrement suggestif. Le premier *romance* ressemble plutôt aux quatre sonnets de l'acte puisqu'il cristallise une attente, et que Lisena le récite seule sur scène.

Le rapprochement entre le TL et le TB se poursuit jusqu'à la fin de l'œuvre, dans la seule *octava*, à la fin de l'acte III, car la « noche toledana » et sa brièveté est confrontée à l'amplitude temporelle de la vie :

LISENA ¡Oh, sol! Si el rayo vuestro
 de mis enredos el discurso acorta,
 la vana industria del ingenio diestro
 será la tela que la muerte corta;
 mas yo espero que el alba matizada
 me verá de sus flores coronada.
 [...] ¡Oh, fuerza de mujer! ¡Oh industria, oh brío,
 que de **una noche el término pequeño**
 de suerte a sus desdichas acomoda,
 que **excede al curso de la vida toda!** (Acte III, v. 2852-2865)

La confrontation du cadre très bref de *La noche toledana* et du long cours de l'existence est l'exemple le plus probant du fonctionnement du système temporel de cette *comedia*. À l'issue de l'observation de ces procédés divers, il apparaît que *La noche toledana* se déploie selon le modèle suivant : actes à maturation temporelle grâce aux sonnets et aux *romances*, et grâce à

l'amplitude induite par le temps évoqué ; *distancias* très courtes servant d'accélérateurs. On peut se demander si l'adjonction de longues évocations futures ou passées à une intrigue à durée très brève ne constitue pas un *mobile perpetuum* structurel que le dramaturge mettra en œuvre dans toutes ses pièces.

Récapitulatif des tableaux et conclusion

Pour des raisons de clarté, il n'est pas inutile de rappeler les tableaux synoptiques de ces trois *comedias* à temps très bref :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Lo que pasa en una tarde</i> D ≈ moins de 10 h	Indéterminé Probablement deux ou trois heures depuis la <i>comida</i>	TB	2 heures (de 3h de l'après-midi à 5h)	Très brève	Depuis 5 heures passées jusqu'au dîner
<i>La noche de San Juan</i> D ≈ moins de 10 h	TB indéterminé (<i>Vispera de San Juan</i>)	TB imprécise	Avant 4h de l'après-midi et après 10h du soir (nuit au milieu de l'acte)	TB Imprécise	TB indéterminé
<i>La noche toledana</i> D ≈ moins d'un jour	Très brève (autour du déjeuner)	<i>comida</i> Très brève	Depuis le déjeuner jusqu'au dîner une « tarde » (environ 6 heures)	Brève et indéterminée (vers le dîner)	Depuis 9 heures (dîner) jusqu'à la fin de la nuit (durée d'au moins 6 heures, au plus 9 heures)

L'étude du temps très bref fait apparaître les procédés dramaturgiques de Lope de Vega concernant la répartition du temps dramatique. Dans les intrigues se déroulant en moins d'un jour, le dramaturge précise l'évolution du cours du temps dramatique au moyen de l'heure. Il a également recours à un marqueur temporel : le repas (le déjeuner ou le dîner, dans les pièces étudiées jusqu'à présent). La mention d'un repas permet au dramaturge une certaine liberté créatrice car elle lui évite de préciser l'heure durant laquelle l'action se déroule. D'après *Lo que pasa en una tarde*, la *tarde* lopesque semble se situer entre le déjeuner et le dîner. Comme l'action est très brève, on n'est pas étonné de trouver des trajets très courts. La prise en compte du temps bref néo-aristotélicien au début de la thèse est essentielle car elle livre les outils heuristiques sur l'écriture du temps dans la journée, et par extension dans l'acte. Acte qui, pour une grande part (cf. Introduction), est structuré autour de la journée.

Malgré l'extrême brièveté de l'armature temporelle de ces *comedias*, on trouve des références à un passé éloigné ou à un futur qui introduisent un niveau de temporalité autre. Ainsi, les faits entremêlés et condensés sont détendus. Ces ouvertures paradoxales de la temporalité se retrouvent systématiquement dans ces trois *comedias* à actions très brèves. On est à même de se demander si ce phénomène est seulement minoritaire ou s'il est vérifiable dans les autres *comedias* du corpus.

Chapitre 2

Le temps bref néo-aristotélicien et ses ambivalences

Introduction

Notre corpus est composé de neuf *comedias* appartenant à la catégorie du temps bref néo-aristotélicien. Nous proposons ci-dessous la liste des œuvres en respectant l'ordre chronologique approximatif de leur composition :

- 1) *El hijo de Reduán*, antérieure à 1596 (prob. 1588-95)
- 2) *El remedio en la desdicha*, 1596-1602
- 3) *Los muertos vivos*, 1599-1602
- 4) *La discreta enamorada*, 1604-1608
- 5) *Los melindres de Belisa*, 1606-1608
- 6) *Santiago el Verde*, 1615
- 7) *El mayor imposible*, 1615
- 8) *La niña de plata*, 1615-21 (prob. 1618)
- 9) *Lo cierto por lo dudoso*, 1612-24 (prob. 1620-24)

Il s'agit de toutes les pièces du corpus dont l'action dure entre trois et dix jours. Étant donné la quantité non négligeable de pièces, ce chapitre sera comparativement plus long que le premier, toutes les *comedias* ayant dû être analysées. Ces œuvres sont toutes conformes aux règles dictées par le courant néo-aristotélicien. On souhaite mettre l'accent sur un aspect moins connu du dramaturge qui sait se soumettre aux règles d'un théâtre à action brève. Les pièces que nous avons sélectionnées semblent régies par des règles de composition propres que l'on se propose d'explorer dans ce deuxième chapitre. On peut rappeler que toutes les durées ont été établies grâce à la recherche entreprise ; elles sont le résultat d'un calcul de la durée probable de l'action au regard des éléments temporels disséminés tout au long de la pièce. On procèdera, comme dans le chapitre précédent, à une analyse des pièces suivant l'ordre chronologique de la durée de leur action. Pour des raisons de formatage, nous ne pouvons exposer l'analyse détaillée de l'intégralité des pièces de cette catégorie. La sélection des pièces analysées est conduite dans le souci d'une représentativité optimale des procédés quantitatifs mis en œuvre par Lope. Cette incursion dans le théâtre « néo-aristotélicien » de Lope permet de mettre au jour les germes de sa poétique. Dans ces œuvres peu connues pour certaines d'entre elles, se situant dans le sillage du néo-aristotélisme, le dramaturge instille des éléments à « contre-courant », faits d'allongements improbables et de distensions de l'action brève. Pour chaque *comedia*, ces modalités apparaissent, dans notre développement, à la suite de l'établissement de la chronologie quantitative. Après l'analyse textuelle de la

structure de chaque pièce, le tableau synoptique correspondant sera fourni au lecteur. En fin de chapitre, seront rassemblés les descriptifs temporels de toutes les pièces, celles qui ont été étudiées avec précision et les autres. Nous ferons l'étude détaillée de deux pièces en costume de ville, *La discreta enamorada* et *Santiago el Verde* ainsi que d'une *comedia* historique *La niña de plata*. Dans les autres œuvres, on mettra en lumière la chronologie dramatique ainsi que les éléments temporels les plus significatifs et originaux.

1. Architecture temporelle d'une durée de quelque trois jours

Nous proposerons l'analyse de trois pièces à action brève, dont l'action s'étend sur trois jours ou un peu plus de trois jours. Ces trois intrigues sont rythmées par des marqueurs spécifiques du temps bref que nous allons mettre en évidence.

1-1 . Une action historique brève : *El hijo de Reduán*

Bien que constituée d'une trame historique, *El hijo de Reduán* (1588-1595) fait partie du corpus à action brève. C'est une œuvre de jeunesse, considérée même comme l'une des premières pièces du dramaturge par l'éditeur, Gonzalo Pontón. Cette pièce a suscité peu d'intérêt chez les critiques¹²⁰. Sans doute est-ce dû au jugement dépréciatif de don Marcelino Menéndez Pelayo, qui la taxa de *comedia* totalement absurde et presque ridicule¹²¹. L'illustre polygraphe fut déçu non pas par le style du texte, mais par la composition de l'action ; selon lui, la *comedia* commencerait de façon prometteuse mais le lecteur-spectateur s'y perdrait dans l'imbroglio des deux derniers actes.

Nous considérons que cette *comedia* est historico-légitime car son action se passe durant l'occupation musulmane, au XV^e siècle, au cœur du royaume de Grenade. Comme le fait remarquer Gonzalo Pontón, la pièce s'inspire principalement du *romancero*, d'où elle puise en particulier le seul *romance* de l'acte, une lettre dédaigneuse sur le motif du vers bien connu par le public de Lope : « Mira, Zaide, que te digo ». La quantité de *romance* dans la pièce est infime (1,3%) malgré le caractère historique de l'intrigue et le fait que le

¹²⁰ Cf. prologue de l'édition Milenio, p. 823 (cf. Bibliographie).

¹²¹ Menéndez Pelayo précise son opinion dans ces quelques lignes : « Esta primera jornada, donde la originalidad del protagonista resalta tanto, prometía un drama excelente; pero si no en el estilo, a lo menos en la acción, se echa a perder desde el acto segundo, extraviándose en un laberinto de intrigas vulgares, que conducen en el tercero a una catástrofe casi ridícula [...]. Tal es este absurdo embrollo ». *Obras de Lope de Vega, crónicas y leyendas dramáticas de España*, étude préliminaire de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, vol. 214, 1968, p. 20.

dramaturge, dans sa jeunesse, ait illustré sa prédilection pour la composition de *romances moriscos*¹²².

En dépit de la présence de la figure de Reduán dans le titre de la *comedia* et de son aura dans le *romancero*, Lope de Vega choisit de mettre l'accent sur Gomel et relègue Reduán à un rôle subalterne. Gomel, jeune maure de vingt ans, a toujours ignoré qu'il est le fils du roi Baudeles ; en effet, Reduán se fait passer pour son vrai père depuis sa naissance. Dès le début de la *comedia*, Gomel est amené à la cour par Reduán. Il s'ensuit une série de péripéties. Le personnage principal attire la convoitise de deux *damas*, Celora et Lizara, et la jalousie de galants qui ourdissent un complot contre lui. Gomel apprendra, à la fin de la pièce, après avoir tué Baudeles, qu'il est son fils.

À l'inverse des *comedias* à temps très bref, *El hijo de Reduán* ne contient pas une profusion d'indications temporelles, mais le strict nécessaire. Aussi le canevas temporel de l'intrigue est-il parfaitement décelable au gré des marqueurs configurant l'évolution de la journée. L'établissement du temps dramatique est facilité par sa clarté d'exposition et sa cohérence interne. L'action s'étend précisément sur trois jours successifs. Quelques exemples ponctuels permettront d'illustrer notre propos.

Dans l'acte I, l'action dure une seule journée. La première partie de l'acte montre l'arrivée de Gomel au palais et le traitement que lui réservent les personnages. En effet, à cause de son accoutrement, il est la risée de tous et en particulier de deux jeunes femmes, Celora et Lizara. Après avoir chassé valeureusement trois jeunes maures qui le ridiculisaient, Gomel est finalement admiré par les deux dames maures qui venaient de le railler. À maintes reprises, l'acte I met l'accent sur la journée qui apparaît comme un point de départ dans l'œuvre :

CELORA	Yo pienso hacerle amistad.
LIZARA	Yo también, desde este día .
CELORA	Pues por si acaso adelante me agradare en lo demás y merece ser mi amante, desde hoy avisada estás.

¹²² Les auteurs Morley et Bruerton précisent au sujet du *romance* : « El rom. es muy rudimentario » (p. 245), dans *Cronología...* De plus, Joan Oleza, en ce qui concerne la première période du dramaturge, fait l'observation suivante : « En su primera época, Lope insiste mucho en un género de comedia histórica muy particular y novelesco, relacionada con la moda de las narraciones y romances moriscos [...] ». OLEZA, J, « Vencer con arte mi fortuna espero. La evolución del primer Lope al Lope del *Arte nuevo* », *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, éd. Donald Mc Grady, estudio preliminar, Barcelona, Crítica, 1997, p. 19.

LIZARA Y tú dende aqueste istante,
que podría ser que hallase
en él sujeto que amase,
y, así, prevenirte quiero. (Acte I, v. 574-583)

Gomel s'étonne de son sort et de l'évolution très rapide de sa situation :

GOMEL Por el "señor" y "caballero", Ardano
desconocí mi ser, que entre sus labios
no ha un hora que era de "villano" y "monstruo". (v. 644-646)

Cette relation d'antériorité est tout à fait vraisemblable car il est évident que peu de temps, une heure à peine, sépare les scènes initiales de l'acte et son milieu. Vers la fin, le cours du temps dramatique n'est pas évalué au moyen de l'heure. L'arrivée de la nuit sur scène est précisée dans une réplique de Gomel :

GOMEL **Del todo anochece ya**
y la blanca luna asoma; (Acte I, v. 820-821)

Comme Celora et Lizara sont amoureuses de Gomel, le galant maure choisira la *dama* qui acceptera de se plier aux conditions qu'il aura rédigées. Le lendemain est envisagé peu avant la fermeture de l'acte I dans un dialogue entre le valet Ardano et Gomel :

ARDANO ¿Qué condiciones son estas
que les piensas escribir?
GOMEL Fáciles son de cumplir
a voluntades dispuestas.
Esta noche las verás
porque **mañana** las llesves. (Acte I, v. 824-829)

L'action de la première *distancia* dure exactement une nuit car, au début de l'acte II, Ardano apporte le billet de Gomel à l'occasion de la deuxième journée de la pièce :

CELORA [...] **Solo un día**
que este deseo he tenido,
mil años me ha parecido. (Acte II, v. 1010-1012)

Ces vers renferment une donnée de la temporalité dramatique, « solo un día », amplifiée par la subjectivité de l'attente amoureuse du personnage.

Dans la deuxième *jornada*, le roi prévoit d'abord une fête mauresque (*zambra*) pour le soir (*noche*, v. 1191). Plus loin, elle se tient finalement l'après-midi comme le précise le souverain :

BAUDELES Por daros contento he hecho
 aquesta zambra **esta tarde**. (Acte II, v. 1582-1583)

Le contexte de festivités donne un cadre temporel à l'action et permet de préparer les rencontres nocturnes. En effet, la fin de l'acte II se situe certainement au début de la nuit. Reduán a persuadé Celora, la *dama* que Baudeles aime, d'accepter de s'entretenir avec le roi dans la nuit. Celora en informe la reine :

CELORA Finalmente, me pidió
 que **entre las dos y las tres**,
 cuando tú acostada estés,
 le salga a hablar. (Acte II, v. 1950-1953)

La dernière *jornada* commence par une scène nocturne, le roi se rendant comme prévu au balcon de Celora en pleine nuit. Ainsi, l'action du deuxième inter-acte ne dure que quelques heures. Baudeles s'entretient avec la *dama* maure, accompagnée de la reine Alcira qui lui souffle ses réponses. L'échange entre Celora et Alcira piège le souverain qui croit avoir passé la nuit avec cette *dama* alors qu'il n'est resté qu'avec son épouse. Baudeles a promis à Celora qu'il fera empoisonner sa femme avant deux jours. La journée, consécutive à cette nuit, est clairement définie lorsque le roi retrouve Celora :

BAUDELES ¿Cómo has estado, mi vida,
 desde que ayer te dejé? (Acte III, v. 2535-2536)

Le cours de la troisième journée de la pièce n'est pas précisé. Ce dernier temps de l'œuvre montre l'*anagnorisis*, puisque l'assassinat de Baudeles par Gomel est en réalité un parricide. C'est après coup que le héros maure est informé de sa véritable identité.

On ne s'attardera pas sur les procédés d'allongement dans la pièce, mais considérons principalement cet exemple où la nuit, qui vient de s'écouler, est repoussée dans un temps évoqué lointain :

CELORA Engañado te tiene, alcaide fuerte,
 el Rey, que aquí también murió engañado,
 pues no gozó de mí, como te dijo,

sino de su mujer, que en mi aposento
estuvo con el Rey **aquella noche**, (Acte III, v. 2758-2762)

Le glissement entre la temporalité dramatique et le temps évoqué se fait par l'entremise du récit. Ces *octavas reales*, telles une narration historique, donnent à l'intrigue resserrée une dimension plus ouverte. Cette amplification de la temporalité se produit aussi au futur, car Gomel sera chargé de prolonger le lignage royal de ses ancêtres.

L'architecture temporelle de *El hijo de Reduán* peut être synthétisée dans le tableau suivant :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El hijo de Reduán</i> D = 3 jours	1 jour	1 nuit	1 jour	TB (quelques heures de la nuit)	1 nuit + 1 journée

1-2. Le temps de l'horloge : *Lo cierto por lo dudoso*

Lo cierto por lo dudoso (1620-1624) fait partie du cycle de *comedias* consacrées au roi don Pedro¹²³. Le caractère historique ne prime pas, en dépit de la période durant laquelle a lieu l'action, c'est-à-dire le XIV^e siècle, pendant le règne de Pierre I^{er} de Castille, dit « le Cruel ». Le cadre urbain, les scènes nocturnes dans la ville de Séville et les antagonismes amoureux rapprochent cette pièce historico-légitime, que don Marcelino Menéndez Pelayo classe dans la rubrique « crónica y leyenda dramática de España », de la *comedia urbana*. Lope de Vega ne met pas l'accent ici sur le motif politique qui débouchera sur la tragédie de Montiel. La rivalité entre don Enrique de Trastámara et don Pedro se manifeste sur le terrain de l'amour : les deux frères aiment la même *dama*, doña Juana.

Les contours temporels de cette *comedia* sont clairement repérables grâce à deux modalités : la précision de l'heure et le voyage. Le premier acte est principalement nocturne car l'action commence au début de la nuit de la Saint Jean dans un contexte festif. Don Enrique avoue au souverain qu'il est tiraillé entre deux amours dont l'un est impossible, ce qui provoque, dès le début de la pièce, la jalousie de don Pedro. L'objet de la rivalité entre les deux hommes, à savoir doña Juana, est anticipé en filigrane dans le texte. Avant même que la

¹²³ On gardera le nom espagnol du roi dans notre analyse.

dama ne fasse son apparition, sans même qu'elle soit nommée, elle est présente « avant l'heure » à travers l'effet qu'elle produit chez les deux frères. Le ressort de l'action vient manifestement de ce personnage féminin puisque, tout au long de l'œuvre, le lecteur-spectateur attend de savoir avec quel frère doña Juana se mariera. C'est son père, l'*Adelantado*, qui précipitera la résolution de l'intrigue en acceptant comme gendre le comte don Enrique. Le phénomène d'anticipation semble être lié à doña Juana et à son entourage, les deux extrémités de la pièce étant en étroite corrélation. Maria Aranda signale cette particularité de la temporalité dans l'étude qu'elle consacre à la pièce¹²⁴ :

Comme son nom l'indique, l'*Adelantado* va s'avancer en donnant Enrique à Juana, l'incertain pour le certain. La pièce tourne autour de la représentation d'un **temps qui s'anticipe sur lui-même**, le comte portant contre sa poitrine une montre qui sonne toujours au moment opportun.

Les scènes du début de l'acte se déroulent à minuit comme l'indique clairement le roi¹²⁵ : « ¿Qué hacéis, **ya dadas las doce?** » (p. 157). Par ailleurs, on sait que la nuit progresse par le biais d'un message sonore renseignant sur l'heure ; la montre de don Enrique, galant qui s'était dissimulé chez Juana, se met à sonner à trois heures du matin.

Le lever du jour est décrit avec insistance par doña Juana :

DOÑA JUANA	<p>Mucho se entra el día; ya no le detiene la noche en su cárcel, sus tinieblas vence. Vense ya los montes, de nubes y nieves vestidos y blancos, y los prados verdes; las flores se miran en las claras fuentes, las aves les cantan requiebros alegres. Ya le dice el alba al sol que se apreste; que hay medio camino de oriente a poniente.</p>
------------	---

¹²⁴ ARANDA, Maria, *Recherches sur la dramaturgie de Lope de Vega. Approche théorique de la comedia lopesque dans ses figures permanentes et ses structures variables*. Thèse de Doctorat d'État, 1987, tome II, p. 468.

¹²⁵ Les citations seront issues de l'édition d'Hartzenbusch, BAE, tome 1, p. 453-473. (Cf. Bibliographie)

¿Qué me estás mirando?
 Conde, ¿Qué me quieres?
 Vete, conde Enrique;
 mira que **amanece**. (Acte I, p. 460)

Cette longue déclinaison de l'arrivée de l'aube contient une lutte entre le jour et la nuit, un phénomène qui se produit également dans les pièces à actions très brèves. Le chant des oiseaux permet de suggérer ce moment transitoire important obligeant les deux personnages à se séparer.

Don Pedro, ayant pris son frère en flagrant délit de lèse-majesté chez doña Juana, décide de l'exiler hors de Séville. À la fin de l'acte I, don Enrique, dépité, indique qu'il se rendra en Castille. Quelques vers auparavant, son valet Ramiro promet au Roi qu'il quittera Séville dans la journée avec son maître :

RAMIRO Yo te aseguro que **hoy**
 corramos veinte y dos leguas
 de aquí a Córdoba la llana. (Acte I, p. 459)

Cette indication temporelle est essentielle car elle permet de préparer la première *distancia*. Le déplacement jusqu'à Cordoue sera bien réalisé comme on peut le vérifier au début de la deuxième *jornada*. La précision lopesque quant à la distance parcourue est totalement vraisemblable au regard des documents historiques de l'époque¹²⁶. Le trajet de Séville à Cordoue étant assez long, il ne pouvait se faire rapidement qu'avec des relais de poste. En toute cohérence, le texte dramatique fournit cette information en début d'acte II :

RAMIRO [...] Dos mal informados
 del camino de Castilla,
 que volvemos a Sevilla
por postas de desterrados. (Acte II, p. 462)

L'absence du comte durant le premier acte correspond précisément à une journée (et à sa nuit consécutive) :

¹²⁶ « Los viajes **por la posta** significaron un gran paso, en el siglo XVI, en el aumento de las velocidades; el servicio en toda diligencia debía verificarse a razón de **30 leguas en 24 horas**. Era multiplicar por casi cuatro la velocidad ordinaria, [...] », URIOL SALCEDO, José I., *Historia de los caminos de España, volumen I, Hasta el siglo XIX*, Madrid, Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos, Colección ciencias, 2001, p. 261.

TEODORA	¡Qué notable ausente vienes!	
DON ENRIQUE	Pues ¿hay ausencia de un día ?	(Acte II, p. 462)

Le serviteur fait référence à un départ de Séville la veille :

RAMIRO	Ayer salimos de aquí, y ¡ hoy puede haber tal mudanza!	(Acte II, p. 464)
--------	---	-------------------

Cette indication, bien qu'elle puisse s'apparenter à de la temporalité subjective, fait bien partie du temps dramatique. La *distancia* est donc brève et le voyage n'a pas soumis l'action à une dilatation quelconque même si l'évocation de la Castille y était propice.

Contrairement à l'acte précédent, l'action de cette deuxième *jornada* n'évolue pas en fonction de l'heure. De fait, les premières scènes sont consacrées au retour de don Enrique et de Ramiro à Séville et aux brefs commentaires sur le temps que nous venons d'exposer. La lettre de don Enrique, au milieu de l'acte II, destinée à doña Juana, est instrumentalisée par doña Inés qui aime également le comte. Cette dernière fait croire que don Enrique s'adresse à elle et qu'il prévoit de la rencontrer devant chez elle dans la nuit :

REY	“Hoy he llegado a Sevilla; que las ansias de verte me volvieron de Córdoba; estoy escondido hasta que la noche me dé lugar ; aguardame, señora mía, en la puerta por donde solías hablarme; que tú serás mi mujer, o yo perderé la vida.”	(Acte II, p. 464)
-----	--	-------------------

Une didascalie (« de noche ») montre que la scène finale de l'acte est nocturne. La deuxième *distancia* ne peut être déterminée précisément ; mais son action doit être brève, dans le prolongement de la nuit. En effet, dans l'introduction du dernier acte, Teodora informe doña Juana qu'elle héberge don Enrique. Par rapport à l'acte II, la scène se déroule sans doute le lendemain. D'ailleurs, le comte est à nouveau à Séville, et aucun signe de dilatation temporelle n'atteste d'une longue temporalité dans l'inter-acte. Il s'ensuit une rencontre entre le comte et doña Juana, durant laquelle il est question de leurs amours impossibles. Le roi a prévu de célébrer ses noces avec doña Juana dans la soirée. L'action de l'acte III, comme la *jornada* précédente, dure un jour. Deux références à la matinée sont présentes au milieu de l'acte III. Dans un premier temps, doña Juana annonce que don Enrique est parti pour la Castille le matin. C'est, par la suite, Mendo, le valet du *maestre*, qui prétend avoir vu don Enrique dans la matinée : « **Esta mañana** le vi » (p. 471). Il est fort probable que la première scène du dernier acte se passe le matin, après une nuit intense ayant confronté les deux frères rivaux.

L'éventualité d'un voyage en Castille est une nouvelle fois mobilisée à l'acte III. Mais de façon similaire à la première *distancia*, le comte Enrique retourne inexorablement vers Séville tant il est épris de doña Juana. L'évocation d'un point géographique assez lointain et d'une distance induit une période plus ou moins longue à vivre, l'espace et la temporalité étant puissamment liés. Mais tout allongement de l'action est proscrit dans cette pièce où le phénomène d'anticipation semble rapprocher paradoxalement les extrêmes :

DON ENRIQUE Partirme de ti, ¿Qué vale,
si vuelvo a Sevilla luego,
como por la cuerda el fuego
vuelve a la parte que sale?
mejor es que **el fin iguale**
al principio en que nació.

(Acte III, p. 468)

Toute déviation géographique et, par extension, toute distension du temps dramatique, ne semble pas viable dans cette pièce car, dans tous les cas, le dramaturge recherche une rapidité maximale.

Nous pouvons faire figurer le tableau de cette pièce à action brève s'étendant sur plus de trois jours, plus précisément une nuit et, sans doute, trois jours successifs :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Lo cierto por lo dudoso</i> D ≈ + 3 jours	<i>Noche de San Juan</i> (après minuit jusqu'à l'aube)	TB Absence (1 jour)	1 jour	TB Imprécise	1 jour

1-3. Une chronologie précise : *La discreta enamorada*

1-3-1. Procédés quantitatifs d'une action durant trois jours

La discreta enamorada (1604-08) est une pièce jouissant d'une certaine popularité. La complexité de son intrigue la rapproche des œuvres comme *Lo que pasa en una tarde* ou *La noche de San Juan*, pièces où l'imbroglio produit une confusion presque ingérable lorsqu'il s'agit de résumer toutes les péripéties. Felipe Pedraza reconnaît cet état de fait dans un bref résumé de la pièce qu'il fournit, et que nous proposons en préambule de notre étude¹²⁷ :

¹²⁷ PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B, *Lope de Vega, vida y literatura*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, Olmedo Clásico, 2008, p. 156-157.

discreta enamorada, l'arrivée de l'aube est matérialisée par le chant des oiseaux, celui de la calandre et celui de la caille :

HERNANDO	<p>Señor, advertid que al alba hacen las calandrias salva, y está muy alto el lucero. En cas deste mercader una codorniz cantó, con que a tu amor avisó de que quiere amanecer.</p>	(Acte II, p. 926)
----------	--	-------------------

La venue progressive de l'aurore est suggérée par la présence visible de l'étoile du matin, « el lucero del alba », qui n'est autre que la planète Vénus indiquant l'imminence du point du jour. Cette théâtralisation de l'aube s'accompagne d'un outil poétique issu du *romancero* : le chant des oiseaux. Dans le célèbre *romance del prisionero*, on retrouve précisément ce cas de figure¹³¹. L'avènement du jour est retranscrit dans la pièce par l'apparition des premières lueurs de l'aube comme on peut le voir dans les répliques de Fenisa : « Vete, mi amor, **que amanece** ; », d'Hernando : « **La luz crece**. » ou de Lucindo : « Dame alguna prenda tuya / con que me vaya a **acostar**. ». Lucindo va se coucher dès que l'aube apparaît, faisant du jour une sorte de nuit.

Cette mise en place graduelle de l'aurore introduit une nouvelle journée. Dès lors, des allusions temporelles se référant à la veille, *anoche* étant répété deux fois, mettent en évidence la succession de deux jours. Dans la suite du deuxième acte, la présence de plusieurs *hoy* définit clairement cette deuxième journée. En fin de *jornada*, Fenisa prétend que Lucindo a

¹³¹ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Austral, 1999, p . 212 :

Que por mayo era, por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando **canta la calandria**
y responde el ruiñeñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor.
Matómela un balletero;
déle Dios mal galardón.

déclaré, dans un billet, son amour pour sa mère Belisa. Cette dernière souhaite rencontrer le jeune homme la nuit suivante :

BELISA (¡Partida! ¿Qué partida? Haz que **esta noche**
me venga a hablar Lucindo de secreto.) (Acte II, p. 936)

Une rencontre est prévue dans la nuit refermant l'acte II. Pour ce qui est du dernier inter-acte, son action ne dure que quelques heures, car, au début de l'acte III, il fait toujours nuit. Comme prévu, Lucindo et son valet se rendent chez Belisa et Fenisa. Lucindo veut tromper la veuve et, pour ce faire, il échange ses vêtements avec Hernando. Le valet a pour mission de faire la cour à Belisa pendant que son maître s'entretient avec Fenisa. Lucindo dit à sa dame :

LUCINDO **Esta noche**, gloria mía,
joyas y vestidos coge,
y aunque tu madre se enoje,
te sacaré a **mediodía**,
que no temo de mi padre
el mal que me pueda hacer. (Acte III, p. 949)

La rencontre a bien lieu le lendemain à midi comme on peut le voir dans les vers de Lucindo :

LUCINDO ¿No es hora ya de salir,
como **anoche** concerté? (Acte III, p. 961)

Lucindo reprend, quelques vers plus loin, mot pour mot la même allusion temporelle :

LUCINDO ¿Ves cómo vine por ti
y que como hombre cumplí
lo que **anoche** concerté? (Acte III, p. 963)

La troisième journée de la pièce s'écoule en étant ponctuée de *hoy*. Fenisa fait référence à la rencontre nocturne de la veille et précise l'heure à laquelle elle a eu lieu : « anoche a las diez » (Acte III, p. 968). Dans la dernière nuit de la pièce, Fenisa annonce à sa mère que Lucindo veut la voir :

FENISA Él dice que en tu aposento
te quiere **esta noche** ver. (Acte III, p. 967)

Belisa accepte la proposition de sa fille et lui demande d'agir en conséquence étant donné que la nuit tombe : « Trázalo, pues **anochece**. ». La pièce se termine en évoquant le dîner (*cena*).

L'architecture de *La discreta enamorada* est très précise et clairement perceptible par le lecteur-spectateur. La répétition de termes temporels-clés permet de situer le lecteur, qui peut

repérer distinctement la structure de l'œuvre. La pièce s'écoule sur trois journées qui se chevauchent d'acte en acte, les *distancias* devenant ainsi des sortes d'accélérateurs. La nuit joue un rôle primordial car la majorité des scènes sont nocturnes. La temporalité céleste, qui se manifeste par l'arrivée de la nuit ou le lever du jour, est l'élément majeur permettant la comptabilité du temps dramatique. Nous aboutissons au tableau synoptique suivant :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La discreta enamorada</i> D = 3 jours	1 jour	Très brève (jusqu'à minuit de la nuit de l'acte I)	1 nuit /1 jour/ 1 nuit	Quelques heures	1 jour

1-3-2. Entre fugacité et expansion de la temporalité

La discreta enamorada est une pièce comportant beaucoup moins de références à un temps long que d'autres *comedias* à TB. En effet, de nombreux passages se réfèrent à un raccourcissement du temps dramatique et l'accumulation des termes *luego* et *presto* est symptomatique de cette modalité. On peut rappeler quelques éléments illustrant ce phénomène. Lucindo est envoyé au Portugal par son père. Mais il ne partira jamais, même quand il en a l'intention à la suite d'une querelle avec la jalouse Fenisa :

LUCINDO No te descuides, mi bien;
que **apresura** mi partida. (Acte III, p. 948)

À la fin de l'acte III, le capitaine dit à son fils :

CAPITÁN Bien **aprestas** la jornada.
LUCINDO Mañana me voy, señor. (Acte III, p. 968)

Comme dans d'autres pièces à temps bref, les personnages ont conscience que la narration prend du temps et qu'il faut donc l'épargner. Dans le *romance* du dernier acte, Gerarda en fait précisément la remarque : « Mas para abreviar, señora, [...] » (p. 957). Contrairement à *La noche de San Juan*, cette *comedia de capa y espada* comporte très peu de *romance* (environ 10%). Morley et Bruerton indiquent que la quantité de *romance* dans cette pièce est faible¹³².

¹³² Morley et Bruerton dans leur *Cronología*...écrivent : « El 10% de rom. Es escaso. *El villano en su rincón* tiene 13.5%, mucho menos que la gran mayoría de las comedias de su época. *La discreta* parece, por tanto, anterior a 1611. » (p. 311).

Comme le *romance* est souvent le véhicule du temps long, il n'est pas étonnant que cette œuvre comporte moins de références à ce type de temporalité.

La discreta enamorada est une pièce de *capa y espada* basée sur une intrigue « impossible », mais qui est somme toute envisagée. En effet le carré de personnages produit une situation totalement paradoxale qui peut avoir une incidence sur le temps :

Belisa <i>mère</i>	Lucindo <i>fils</i>
<i>El capitán</i> père	Fenisa <i>fille</i>

Le capitaine Bernardo veut épouser Fenisa, une jeune fille du même âge que son fils. Dans le deuxième acte, Lucindo rencontre sa future marâtre qui n'est autre que Fenisa. Confronté à sa future jeune épouse, Bernardo refuse sa paternité et « renie » son fils :

CAPITÁN	No me llames padre aquí.	
LUCINDO	Llamo madre a una señora tan moza, y ¡a vos ahora os pesa que os llame así!	(Acte II, p. 931)

L'incongruité de la situation est flagrante, un échange entre les générations étant suggéré dès cette scène. Dans la troisième *jornada*, le capitaine, apprenant que son fils aime Belisa – alors qu'en réalité il dupe son père –, accepte d'organiser deux mariages croisés, entre deux générations différentes :

CAPITÁN	Si yo estuviera avisado de que Lucindo os quería –que en opinión le tenía de hombre menos asentado–, yo propio tratará aquí, Belisa, del casamiento; que es dar a mi bien aumento que nos troquemos así. Casado con quien es madre de mi bien, como confío de vos misma, el hijo mío vengo yo a tener por padre; y Fenisa, mi mujer y vuestra hija, tendrá padre en Lucindo; y dará a todo el mundo placer
---------	--

la discreción del **trocar**
las edades por los gustos. (Acte III, p. 954)

Fenisa s'apprête à être la mère et la fille de Lucindo, qui devient le père de son père. L'échange des générations produit une généalogie folle où les unions infertiles pervertissent l'ordre naturel des successions. Le *trueque* accepté par le capitaine constitue une impasse « biologique ». L'éventualité d'un tel enchevêtrement des générations provoque l'étouffement de la cellule familiale, et par là-même, une temporalité à rebours, comiquement comprimée. Cette configuration dramatique s'accorde bien avec la structure temporelle resserrée de l'œuvre. Mais la temporalité générale de la pièce ne repose pas exclusivement sur cette cellule temporelle ultra-repliée sur elle-même. Le *trueque* peut être également utilisé pour « tuer » l'intrigue, comme semble le confirmer l'affirmation de Fenisa dans le sonnet qu'elle récite à l'acte III :

FENISA Ya estaba en flor cuando en mitad de mayo
el hielo derribó su lozanía;
que cuando muda el tiempo, **basta un día**
para que su verdor **trueque** en desmayo. (Acte III, p. 960)

La *mudanza*, ressort de toute intrigue de *capa y espada*, est un *trueque* qui se réalise en très peu de temps ; dans le cas présent, un jour suffit.

En parallèle aux multiples *mudanzas* incroyables se produisant dans la pièce, le texte dramatique comporte des évocations relatives à une temporalité plus longue, inscrivant l'action dans l'extension du lignage. Le premier acte fournit un éventail assez vaste d'un temps révolu. L'ouverture vers le passé se réalise progressivement, d'abord en embrassant une antériorité assez proche :

BELISA **Ha días que** da en mirarme.
Creo que me quiere bien;
yo le he mostrado desdén,
y querrá en boda hablarme. (Acte I, p. 890)

Le terme *antenoche*, dans la réplique suivante, procède de la même modalité :

CAPITÁN Pues en este punto acaba
de decirme que **antenoche**,
por aquella reja baja,
enfrente de tu aposento,
muy tierno llegaste a hablarla. (Acte I, p. 908)

La remontée dans le temps se poursuit par l'évocation d'un temps lignager. Le capitaine raconte brièvement son histoire depuis sa naissance :

CAPITAN Dios haya a **Carlos Quinto**, que decía
que la posta y la mar le envejecieron,
cuando apenas **cuarenta y seis** cumplía.
Yo nací el año de sesenta, y fueron
el Duque y la Duquesa mis padrinos,
cuyas Albas tal luz a España dieron.
Heme hallado en jornadas y caminos,
que si fuera de bronce, me acabarán.
En fin, señoras, somos **hoy** vecinos. (Acte I, p. 893)

Au troisième acte, le *romance* de Gerarda comporte un procédé similaire, car la vie du personnage est résumée depuis sa naissance jusqu'au présent de l'action. D'autres degrés de temporalité sont convoqués : les seize mois pendant lesquels Gerarda déclare avoir été en relation avec Lucindo, des saisons comme l'été et l'hiver.

Le rétablissement d'un arrière-fond historique s'accompagne de façon complémentaire d'une temporalité de la postérité avec l'apparition du chiffre mille à plusieurs reprises :

LUCINDO ¡Plegue a Dios tan mal aciertes
en casarte, ya que pones
mi vida entre tantas muertes,
que te viva **dos mil años**
el viejo por quien me dejas
en tantas penas y daños. (Acte I, p. 906)

Cette dilatation extrême est préfigurée par un élément ayant trait intrinsèquement à l'intrigue elle-même. En effet, dans le premier acte, Fenisa, en fille avisée qu'elle est, a besoin de temps pour mettre en œuvre une stratégie qui l'avantagera. Sa mère, Belisa, a demandé au capitaine d'accorder un mois de réflexion à Fenisa avant que celle-ci lui fasse part de sa décision au sujet du mariage :

CAPITÁN El término acepto, y digo
que **un mes** la quiero esperar.
Pero dejamele hablar. (Acte I, p. 896)

En réalité, ce délai ne sert qu'à donner l'illusion que l'action s'étend sur une longue durée, afin de créer une alternative temporelle, axée vers un futur hypothétique, faisant office de contreponds aux trois journées de l'intrigue. Le même procédé apparaît en fin de *comedia*

lorsque Lucindo fait allusion au travestissement d'Hernando au début de la deuxième *jornada* :

LUCINDO	Mi lacayo Hernando fue una noche Estefanía, que así al Prado la llevé.	(Acte III, p. 962)
---------	---	--------------------

Le dramaturge opte pour l'article indéfini à la place du terme *antenoche* bien que l'action à laquelle Lucindo fait allusion se soit déroulée l'avant-veille. Les limites rigides de la temporalité dramatique sont assouplies par ces évocations temporelles futures ou passées.

L'analyse de *La discreta enamorada* montre une autre modalité d'agencement d'une action se déroulant en trois jours. L'espace nocturne entre les trois journées n'est pas réservé exclusivement aux inter-actes. Lope de Vega préserve l'équilibre de la durée entre les trois *jornadas* tout en permettant à la nuit de tenir une place majeure dans la chronologie dramatique. C'est pourquoi, à l'entrée des deux derniers actes, il fait déborder les durées nocturnes contenues dans les *distancias*.

La discreta enamorada apporte un éclairage nouveau quant à un procédé récurrent du théâtre de Lope. Si, dans cette pièce, les repas ne sont pas mobilisés comme indicateurs horaires, ils laissent place aux périodes-charnières ayant pour objectif de renseigner sur le découpage de la journée¹³³.

L'architecture de *La discreta enamorada* est très précise comme celle de *El hijo de Reduán*. Ces pièces dont l'action s'étend sur trois jours, comportent des structures temporelles similaires, la nuit étant toujours placée dans l'inter-acte. Il nous appartient, à présent, de mettre en évidence les procédés d'agencement du temps dramatique dans les *comedias* dont le cadre temporel dépasse nettement les trois jours.

2. Structure temporelle des trames durant entre 4 et 7 jours : de la demi-semaine à la semaine

2-1. Une action de 5 jours : *El remedio en la desdicha*

El remedio en la desdicha (1596-1602) est une pièce historico-légendaire dont l'action se déroule vers la fin de la Reconquête, alors que le royaume de Grenade n'a pas encore été réintégré par les chrétiens. Lope s'inspire de la *Diana* de Montemayor et de la fameuse

¹³³ La période-charnière correspond aux passages crépusculaires.

histoire des Abencérages comme il le mentionne bien dans la dédicace à sa fille Marcela del Carpio¹³⁴. L'intrigue est basée sur le couple Abindarráez/Jarifa, qui sont présentés comme frère et sœur en début de *comedia*. Par la suite, le Maure apprend qu'il est issu de la dynastie des Abencérages de Grenade, anéantie par le dernier roi grenadin Boabdil. À sa naissance, Abindarráez fut recueilli par le gouverneur de Cártama, Zoraide, qui lui fit croire qu'il était son père et qui l'éleva en compagnie de Jarifa. Dès que le jeune maure prendra conscience de sa véritable identité, l'union avec Jarifa sera envisageable.

Selon Federico Carlos Sainz de Robles, cette pièce de jeunesse, publiée tardivement dans la *Parte XIII*, a dû être révisée avec beaucoup d'attention par Lope puisqu'elle est, selon lui, très réussie¹³⁵. Pour ce qui est de la temporalité, la *comedia* possède un cadre, très clairement précisé, de cinq jours.

L'action de l'acte I ne dure qu'une seule journée. La *comedia* s'ouvre par une scène printanière où Abindarráez et Jarifa devisent de leurs amours interdites. Alborán, un Maure de Cártama, renseigne Abindarráez sur ses origines, et le prétendu fils de Zoraide se résout désormais à aimer Jarifa. L'action se déplace à Álora, une ville chrétienne proche de Cártama. Narváez, le gouverneur d'Álora, s'est épris, depuis un mois, d'Álara, une jeune mauresque de Coín, une ville du sud non loin de Cártama. Narváez veut déclarer son amour à Álara, et charge Nuño de lui porter un message à Coín dans la soirée :

NUÑO	Dame una carta, y yo haré que venga esa galga aquí.	
NARVÁEZ	¿Llevarásela tú?	
NUÑO	Sí, que bien su arábigo sé. Pondréme unos almaizales, y hecho moro, iré a Coín a traerte el serafín, que aquesta noche regales;	(Acte I, p. 1184)

¹³⁴ « Escribió la historia de Jarifa y Abindarráez, Montemayor, autor de la Diana, aficionado a nuestra lengua, con ser tan tierna la suya, y no inferior a los ingenios de aquel siglo: de su prosa, tan celebrada entonces, saqué yo esta comedia en mis tiernos años. Allí pudiérades saber este suceso, que nos calificaron por verdadero las Corónicas de Castilla en las conquistas del reino de Granada; [...] », *Obras escogidas, Teatro, II, El remedio en la desdicha*, Madrid, Aguilar, 1990, p. 1178. Toutes les citations de la pièce seront issues de l'édition Aguilar.

¹³⁵ « Es de las más antiguas obras escénicas de Lope, quien, en la dedicatoria a su hija Marcela del Carpio, confiesa que la escribió “en sus tiernos años”. Sin embargo, antes de publicarla en la Parte trece de sus comedias –Madrid, 1620– debió de retocarla mucho, ya que aparece como una obra magníficamente compuesta y escrita. Lo cual no es fácil explicarse en una comedia de un autor de tan extrema mocedad. [...] ». *Obras escogidas, Teatro, II, op. cit.*, p. 1177.

Narváez demande à un maure de Coín, Arráez, qui vient d'avoir été fait prisonnier la veille, de lui traduire cette lettre en arabe pour qu'Álara puisse la lire. Narváez libère le captif car il est touché par la cause de son tourment. En effet, Arráez, terriblement jaloux d'Álara, ne supporte pas de se savoir loin de chez lui. Comme prévu, Nuño se déplace à Coín et, vers la fin de l'acte I, porte le message du gouverneur. Il s'avère qu'Arráez est l'époux d'Álara. La jeune maure, qui attendait son mari depuis trois jours, apprenant qu'il est retenu chez les chrétiens, décide de partir à Álara à sa rencontre. Álara et Coín ne sont éloignés que par un peu plus de quatre lieues¹³⁶. Álara s'y rendra bien sûr à cheval comme elle le précise bien : « Haré **ensillar** en qué vamos » (p. 1184). Ce trajet peut être donc fait très rapidement en quelques heures seulement¹³⁷. Un chassé-croisé va se produire entre les deux époux. Un autre déplacement prépare la première *distancia*. Zoraide annonce à Abindarráez que le roi Almanzor lui a ordonné de partir s'installer avec sa famille à Coín. Il recommande à son fils de le remplacer à Cártama. Jarifa doit également se rendre à Coín, ce qui provoque le désespoir de l'amoureux :

JARIFA Ansí lo haré, señor, que a la partida
 ya estoy **desde esta tarde** apercibida. (Acte I, p. 1188)

Cette indication temporelle montre que le départ s'effectue certainement en fin de journée. La distance séparant Coín et Cártama étant seulement d'environ deux lieues, deux fois moins longue que la précédente, la durée du trajet doit être très brève.

Le premier inter-acte est clairement établi. Y est incluse l'action à partir du déplacement de Jarifa vers Coín. La deuxième journée de la pièce correspond, à n'en pas douter, au lendemain. Álara est amenée à Álara et s'aperçoit que son mari est retourné chez lui car il a été libéré par Narváez. Craignant la jalousie de ce dernier, elle préfère rester avec le gouverneur à Álara. Mais Narváez, pour ne pas déshonorer Arráez, renvoie la jeune mauresque à Coín. Le temps dramatique est évalué grâce à l'heure par un laquais maure :

MANILORO Ya, señor, **las tres han dado:**
 hora será de comer,
 si por dicha, como **ayer**,
 no te quedas olvidado.
 Deja la melancolía;
 come, y desecha la pena;

¹³⁶ Il ne s'agit pas d'une distance citée par Lope ; nous évaluons une équivalence en lieues, compte tenu que 1 lieue = 6,5 kilomètres.

¹³⁷ Cf. URIOL SALCEDO, José I., *Historia de los caminos de España*, op. cit., p. 262.

que aunque comas, será cena,
pasado lo más del día. (Acte II, p. 1193)

Les vers de Maniloro montrent qu'Abindarráez est mélancolique depuis le départ de Jarifa et qu'il a jeûné la veille. Comme Jarifa est partie en fin d'après-midi, le jeune maure s'est trouvé seul pour dîner. Dans la scène suivante, un messager, Celindo, apporte une lettre de Jarifa :

ABINDARRÁEZ "Esposo: Mi padre es ido
a Granada **desde ayer**.
Venme **aquesta noche** a ver..." (Acte II, p. 1194)

La successivité que Lope établit entre les journées des deux premiers actes est tout à fait vraisemblable, même s'il est certain que le départ de Zoraïde à Grenade est précipité. Un autre élément temporel, inclus dans un *romance*, fait référence à la journée de l'acte I :

ARRÁEZ Yo soy Abenabó Arráez,
a quien **ayer**, como doble,
diste libertad fingida; (Acte II, p. 1195)

Cet *ayer* n'est pas une indication subjective de la temporalité, mais semble bien correspondre à un temps dramatique effectif.

Arráez revient au galop à Álora pour demander des comptes à Narváez. Le gouverneur lui recommande de retourner chez lui s'occuper de sa femme. Peu après, il regrette l'indulgence qu'il a montrée envers lui et décide, en représailles, de faire peur aux Maures dans la nuit :

NARVÁEZ Mohíno estoy del moro, aunque habéis visto
que le he hablado tan bajo y tan humilde.
La culpa tengo yo de que se atrevan,
con la quietud con que en mi casa vivo.
La buena vecindad lo causa. Basta;
que yo lo enmendaré **de aquí adelante**;
y dese buen principio **en esta noche**. (Acte II, p. 1196)

Comme prévu, Abindarráez se rend à Coín pour rencontrer sa promise. Mais il croise sur son chemin Narváez et ses hommes. C'est à la fin de l'acte II que se produit le premier contact entre les deux intrigues. Le récit que narre le galant maure émeut le gouverneur d'Álora. Ce dernier lui permet d'aller rencontrer Jarifa mais lui octroie un délai de trois jours au terme duquel Abindarráez devra aller à Álora pour se constituer prisonnier. Le jeune abencérage

rejoint Jarifa dans la nuit. La deuxième *distancia* a donc duré très peu de temps. La brièveté du temps dramatique est confrontée à la dilatation de l'attente amoureuse :

JARIFA	¿Cómo has tardado ?	
ABINDARRÁEZ	No sé;	
	que buena priesa he traído.	(Acte III, p. 1202)

Dans la scène aperturale du troisième acte, l'action évolue dans la même nuit. Comme il est très tard, Celindo conseille à Abindarraez de dormir. La première journée de l'acte III s'ouvre sur une indication de l'heure dans une réplique de Narváez : « Descansen todos, que **hoy a mediodía** / concertaremos si salir podremos; » (Acte III, p. 1202). Narváez reçoit une lettre d'Álara dans laquelle la jeune mauresque lui reproche de l'avoir délaissée. Álara a été battue par le jaloux Arráez, et pour figurer la violence qu'elle a subie, elle envoie des chemises ensanglantées à Narváez. Le gouverneur d'Álara compte venger Álara dans la soirée :

NARVAEZ	Pues ármate, Nuño amigo; que esta noche le prometo al moro infame castigo.	(Acte III, p. 1203)
---------	---	---------------------

Narváez se met en route vers Coín pour libérer Álara de son mari jaloux.

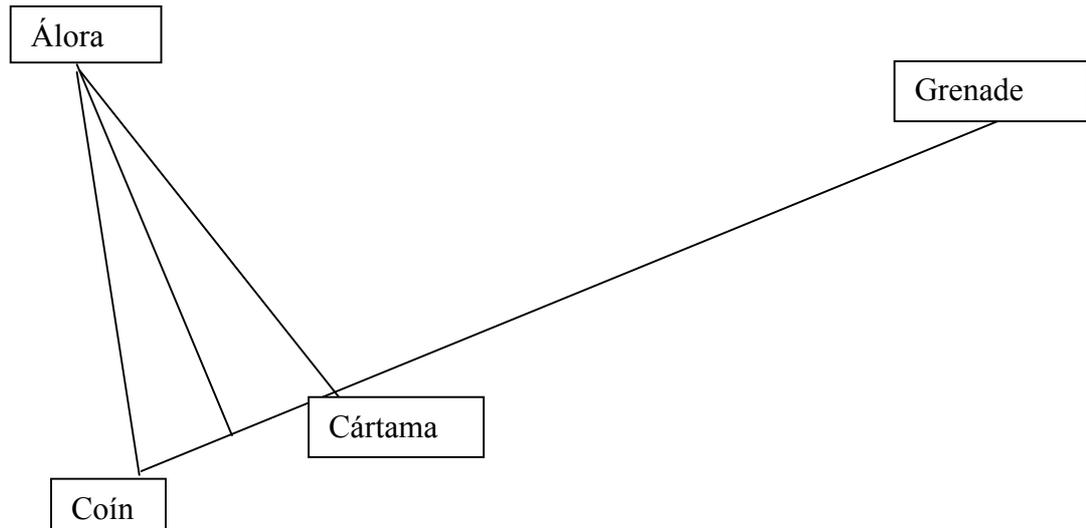
La conversation entre Abindarraez et Jarifa occupe une grande surface dramatique. Grâce au marqueur du repas, *almuerzo* (p. 1205), on sait que l'action se déroule en début d'après-midi. Dans un *romance*, Abindarraez narre précisément tous les événements survenus au cours de la veille dans la deuxième *jornada*. Il met l'accent en particulier sur le délai de trois jours que lui a accordé Narváez. L'Abencérage compte bien honorer sa parole et il part à Álara avec Jarifa, qui précise que le départ doit s'effectuer avant que son père revienne de Grenade. Dans la scène suivante, Narváez est de retour à Coín alors même qu'Arráez s'apprête à châtier Álara. Le Maure se soumet au chrétien et se rend à Álara. L'action se passe, comme prévu, dans la soirée ou la nuit bien que le texte ne le mentionne pas une nouvelle fois.

Le dramaturge ne représente pas trois journées dans l'acte III. Entre le début et la fin de la troisième *jornada*, il ne s'écoule que vingt-quatre heures, l'action étant « encadrée » par deux nuits. Certes, dans la scène successive à la libération d'Álara, on assiste au retour de Zoraide à Coín. Lope de Vega ne signale pas la journée durant laquelle se produit cette scène. Zoraide apprend qu'Abindarraez a épousé sa fille lors de son absence et qu'il est parti pour se constituer prisonnier conformément au délai de trois jours accordé par le gouverneur d'Álara.

Dans la scène finale, l'unique mention de ce délai apparaît à travers cette révélation de Páez : « Su palabra ha cumplido Abindarráez. » (Acte III, p. 1209).

Le temps dramatique de l'acte III tient dans une seule journée alors que le dramaturge prend le soin de préciser, à la fin de la deuxième *jornada*, que l'action va durer trois jours. Comment expliquer ce choix du dramaturge ? Une durée de trois jours ne constitue pas un temps long ; c'est pourquoi le dramaturge aurait bien pu préciser chaque journée dans l'acte. Après le calcul du temps dramatique, on s'aperçoit qu'une seule journée est représentée. Pourquoi Lope insiste-t-il tellement sur la durée de trois jours et ne représente qu'une seule journée ? Avant de répondre à cette question, on peut remarquer que le dramaturge utilise le déplacement de Zoraïde à Grenade pour rendre vraisemblable une certaine extension du temps dramatique entre la fin de l'acte I, le départ de Zoraïde à Grenade, et la fin de la pièce, son retour. En effet, Coín et Cártama sont éloignées l'une de l'autre d'un peu plus de cent kilomètres (environ 16 lieues). Le trajet Grenade / Cártama peut donc être effectué en un jour. On peut expliquer la disposition de la temporalité de l'acte III si l'on examine les significations du chiffre trois dans la pièce.

Le dramaturge met l'accent sur cette durée dans le dialogue du milieu du dernier acte entre Jarifa et Abindarráez où l'expression « dentro el día tercero » (p. 1207) est répétée trois fois. Cette répétition du délai de trois jours ne semble pas le fruit du hasard. Dans la pièce, certains indices concernant ce chiffre peuvent être débusqués. Dès le début, il s'établit une relation entre trois villes qui forment, dans l'espace, un triangle isocèle : Álara, Cártama et Coín. Ces deux dernières villes se trouvent presque à équidistance de la première, qui est au nord. Le point de contact entre les deux intrigues se produit à l'entrecroisement des axes verticaux Álara-Coín et Cártama-Coín. Il en va de même pour le voyage de Zoraïde qui effectuera un déplacement aller-retour sur l'axe Coín-Grenade, et qui partira, en fin de *comedia*, à Álara sur l'axe vertical. Les personnages évoluant sur le même axe Coín / Cártama / Grenade convergent tous vers Álara, comme si les trois villes maures devaient être assimilées à la seule ville chrétienne. Notons qu'à la fin, on assiste à la conversion d'Álara qui devient chrétienne à Álara ; or, la proximité des noms semble aller dans le sens d'une identification entre l'ancienne maure de Coín et sa nouvelle ville d'adoption au-delà-de la frontière. Il est vrai que les chrétiens triomphent des musulmans dans cette pièce. Álara représente la puissance de la Reconquête. Nous pouvons représenter la situation géographique de ces villes dans le schéma suivant :



Dans l'acte II, lorsque le Maure Arráez retourne à Álora pour demander des comptes à Narváez, le gouverneur chrétien lui indique qu'il a fait beaucoup pour lui :

NARVÁEZ Moro, la libertad que yo te he dado
me obliga a tu defensa; y sabe el cielo
que te he dado **tres cosas en un día**,
que es dellas cada cual la más preciosa:
la libertad, la honra, y hoy la vida. (Acte II, p. 1196)

Il semble que soit ici suggérée la manifestation de la Sainte Trinité. Une lecture littérale de ce vers nous met sur la voie de l'équivalence entre le trois et le un. L'espace trinitaire montre également cette réduction. En effet, les trois villes maures conduisent, en bout de course, à une seule ville : Álora. Dans l'acte III, Lope représente trois journées en une seule tranche diurne.

Voici le tableau synoptique de la *comedia* consignant l'évolution du temps dramatique :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El remedio en la desdicha</i> D= 5 jours	1 jour	1 nuit	1 jour	Très brève (nuit)	Nuit + 3 jours (1 seule journée représentée)

donde sentadas podemos
 estar **hasta media noche**. (Acte I, v. 617-623)

Par l'allusion à cette coutume madrilène, consistant à prendre le frais jusqu'à minuit, Celia souhaite inviter don García à renouveler la rencontre dans la nuit. Quelques vers plus loin, elle concrétise cette proposition :

CELIA Salid, mi señor, de presto,
 que me pesara que os vea;
 que lo que tratado habemos,
 habrá esta noche lugar
 para poder resolverlo. (Acte I, v. 644-648)

La nuit apparaît, sans surprise, comme le cadre temporel propice au développement des péripéties comme c'est généralement le cas dans les comédies de cape et d'épée¹³⁸. L'ambiance nocturne est figurée sur scène par le costume des personnages, comme le décrit cette didascalie : « Entren Lucindo, don García y Pedro, **en traje de noche**. » (p. 61). Cette indication scénique est repérable par l'*autor de comedias* qui la traduira visuellement sur scène. À la fin de l'acte I, le dramaturge met en présence trois couples : don García / Celia ; Lucindo / Teodora et le couple de serviteurs Pedro / Inés. Teodora, dépitée, apprend que don García n'a d'yeux que pour Celia. L'écoulement de la nuit est suggéré par l'imminence du jour consacré à saint Jacques le Mineur :

CELIA Ya llega **Santiago el Verde**,
 estación que hace Madrid
 a un soto, [...] (Acte I, v. 1000-1002).

Tous les personnages prévoient de se retrouver au Soto le lendemain.

Le lien entre les deux premiers actes est réalisé par l'apparition du galant tolédan, don Rodrigo – que Lisardo a prévu de marier avec sa sœur – dont l'arrivée a été annoncée au milieu de la première *jornada* :

LISARDO Que **mañana**
 podrá ser que venga aquí
 tu esposo. (Acte I, v. 674-676)

À l'entrée du deuxième acte, don Rodrigo et son valet font irruption comme s'ils annonçaient l'arrivée du premier mai :

¹³⁸ C'est le cas du deuxième acte de *La discreta enamorada*.

LISEO ¡Buen día de amores hoy!
 RODRIGO ¿Cómo?
 LISEO Es **primero de mayo**. (Acte II, v. 1148-1150)

La scène liminaire de la *jornada* coïncide avec le repas, la *merienda* :

RODRIGO ¿Si es **merienda**?
 LISEO La razón,
 si bien el olor la da,
 nos dará ese gentilhombre. (Acte II, v. 1248-1250)

Le texte ne donne pas suffisamment de preuves permettant de situer l'action à midi¹³⁹. Selon Covarrubias, la *merienda* est une collation que l'on prend généralement en milieu de journée. Mais le terme signifie également un bref repas pris dans l'après-midi. La présence de la *tarde* (v. 1373) laisse penser que la scène du début de l'acte II se déroule l'après-midi.

Dans la scène suivante, don Rodrigo, qui vient d'arriver chez Lisardo, apprend que son hôte s'est rendu au Soto avec Celia dans la matinée. La mise en relation de ces éléments concordants conduit à l'élucidation de la durée de l'inter-acte. La *distancia* comprend la fin de la nuit débouchant sur le déplacement au Soto, le matin du Premier Mai. Ce trajet de la ville à l'espace de la promenade peut être réalisé très rapidement à cheval comme le confie le valet de Lisardo à don Rodrigo :

FABIO Si queréis algún caballo
 para ir al Soto, jornada
 a caballo **breve y corta**
 y a pie polvorosa y **larga**,
 harélo ensillar, que hay seis
 que pueden tener las armas
 del rey de España.
 RODRIGO Yo traigo,
 por ser breve la jornada,
 el mejor que allá tenía. (Acte II, v. 1302-1310)

La longueur du parcours conduisant au Soto dépend bien évidemment du mode de locomotion. De fait, dans la première *jornada*, Celia indique qu'elle a l'habitude de se rendre au Prado en voiture : « Gracias a Dios, coche tengo ; / al Prado voy muchas tardes. » (Acte I,

¹³⁹ « Merendar y merienda. En rigor vale lo que se comía al mediodía, que era poca cosa, esperando comer de propósito a la cena; y así se dixo merienda, *quasi meridiana*, o antes *quasi merenda*, porque se dava después de aver trabajado, quando ya se merecía. ». COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 801 (cf. Bibliographie).

v. 624-625). La rapidité de l’itinéraire est un élément servant le temps bref de la première *distancia*.

L’action de la deuxième *jornada* commence l’après-midi et se prolonge dans la soirée. On retiendra de cet acte la célébration de la fête religieuse dédiée à saint Jacques le Mineur et ayant pour décor le Soto du Manzanarès. Cette date marque le passage de l’hiver à la belle saison. Il s’agit presque d’une ode au renouveau de la nature et au printemps tardif. Vers la fin de l’acte, la tombée de la nuit est annoncée par Lisardo :

LISARDO	Recoge, Fabio, la gente, que se va el sol diligente .	(Acte II, v. 1925-1926)
---------	---	-------------------------

L’image théâtrale du crépuscule inaugure une nuit qui investit rapidement l’espace, et qui se poursuit jusqu’à la fin de la *jornada*.

Nous ne nous attarderons pas sur les péripéties de cette *jornada* car elles apportent peu d’informations sur l’architecture temporelle. Rappelons néanmoins le noyau central de l’intrigue. Celia retrouve don García au Soto et refuse sa demande en mariage. Il décide donc de rendre sa *dama* jalouse et se tourne vers Teodora. En surprénant cette dernière dans les bras de don García, Celia s’en va et sa voiture se retrouve malencontreusement dans les eaux du Manzanarès. Le galant grenadin plonge pour la sauver. Lisardo et Rodrigo veulent honorer le geste valeureux du sauveur, qui se fait passer devant eux pour un tailleur. Pour ce faire, ils lui demandent, à la fin de l’acte III, de confectionner une robe pour Celia et de revenir la voir le lendemain :

RODRIGO	Para mañana se apreste, pues que tendrá conocidos los más ricos mercaderes.	(Acte II, v. 2129-2131)
---------	--	-------------------------

Dans le verbe *se apreste*, s’appliquant à la préparation des vêtements, est contenue l’indication de tempo, *presto*, caractérisant la deuxième *distancia*, qui ne dure qu’une nuit.

La dernière *jornada* présente une architecture temporelle bien différente de toutes les pièces analysées jusqu’à présent. L’acte englobe deux journées. Dans la première, don García se rend chez Celia pour prendre ses mesures mais il s’aperçoit qu’un autre tailleur s’est déjà présenté. Son insistance paiera puisque don Rodrigo lui permet finalement de mener à bien son entreprise. La scène entre Celia et don García est parodiée par le couple de *graciosos*

L'imprécision temporelle manifeste de l'acte III est soutenue par des informations paradoxales concernant le rythme de l'action, que nous allons mettre en lumière ci-après.

2-2-2. Temporalité évoquée et subjective

La pièce comporte toute une série de références qui, une fois mises en relation, produisent un bouleversement des repères chronologiques de l'action. À l'acte III, la première rencontre de don García et Celia est rédigée en *romance*. Les faits auxquels les personnages font allusion semblent se situer dans un passé lointain alors qu'ils se sont déroulés la veille :

GARCÍA	Cuando quiso Manzanares cubrir con humildes ondas entre navíos de tierra vuestra gallarda carroza, ¿no os acordáis que os saqué en brazos a la arenosa playa de su verde orilla?	
CELIA	Bien me acuerdo y me alborota el veros, porque el peligro se me viene a la memoria .	(Acte III, v. 2482-2491)

L'éloignement temporel pourrait être tenu pour une mise à l'écart ponctuelle de cet accident malheureux dans la mémoire de Celia. Or le texte mentionne à nouveau la fête du deuxième acte dans ces *octavas reales* :

GARCÍA	Estaba de esta dama el matrimonio con otro caballero concertado, que vino el día de Santiago el Verde , bien negro para el alma que la pierde. Por no ser conocido, el mismo día fingí ser oficial, y para vella, tuve de hacer sus vistas osadía; vistas para cegar, si he de perdella.	(Acte III, v. 2855-2861)
--------	---	--------------------------

Le cadre bref de l'intrigue est confronté au passé. L'événement daté est repoussé dans une antériorité narrative, quasi historique, propre aux *romances* dont le texte dramatique, en début d'acte II, relève l'importance¹⁴¹. Le mouvement d'inclusion du passé est porté à son comble avec le cas d'Adam et Ève, représentants de l'origine de l'homme.

¹⁴¹ RODRIGO De los antiguos romances
con que nos criamos todos,
lo he sacado. [...]

(Acte II, v. 1150-1152)

Ces éléments, pouvant sembler être le fait d'une écriture rhétorique stéréotypée, s'insèrent dans un système de correspondances temporelles¹⁴². En réalité, ce qui paraît anodin, du domaine du conventionnel, est vecteur d'une expression poétique bien plus complexe. Le rapprochement entre le début et la fin provoque le nivellement de la temporalité qui est la seule modalité susceptible d'expliquer l'étrange vers du sonnet de don Rodrigo :

RODRIGO Amor, entre desdenes y favores
 me tienes en estado tan dudoso,
 que no me falta para ser celoso
 más que crédito dar a los temores.
 Cuando miro de Celia los rigores,
 estoy de sus favores temeroso,
 y cuando los favores, animoso,
 que son nublado y sol, celos y amores.
 Como se opone a su divina cara,
 hasta que rompe sus oscuros velos,
 y parece que el sol su curso para,
 así por confusiones y desvelos,
 hasta que el desengaño le declara,
 se esconde amor, porque le cubren celos. (Acte III, v. 2382-2395)

La temporalité subjective convoquant l'image du soleil figé apparaît comme le résultat de la fusion des extrémités temporelles. Cet élément isolé, pouvant paraître dérisoire après une première lecture, ne prend de sens que s'il est mis en relation avec la dynamique temporelle de la pièce.

Santiago el Verde est la seule *comedia* de ce chapitre comportant un acte dont l'action ne peut être calculée avec précision. À l'instar des autres *comedias* analysées dans ce chapitre, la pièce est rigoureusement construite sur le mode bref néo-aristotélicien. La dernière *jornada*, malgré son imprécision, met en présence deux caps temporels, deux journées qui tendent à être rapprochées dans le temps dramatique ou qui sont distendues par la temporalité subjective.

¹⁴² Les éditeurs des éditions Klincksieck écrivent au sujet de *principio / fin* : « Lope abuse de l'antithèse principio / fin. Il aime finir une tirade par une figure de rhétorique. » (note p.196).

3. Les intrigues durant une semaine environ : le choix de l'extrême précision ou d'une configuration partiellement floue

Afin d'offrir un échantillon représentatif des *comedias* à TB, nous poursuivons l'analyse en prenant en compte les *comedias* dont l'action englobe le cadre temporel de la semaine. Si Lope peut renseigner très précisément le temps dramatique de ces actions, on observe également quelques zones d'indétermination.

3-1. Une délimitation précise du temps bref : *El mayor imposible*

L'action de *El mayor imposible* est extrêmement précise puisqu'elle est contenue dans exactement dix jours. Cette *comedia* se situe à la limite du TB néo-aristotélicien. Comme on peut le voir dans le tableau ci-dessous, chaque structure de la pièce est clairement identifiée car la chronologie dramatique est rigoureuse. Nous procéderons à l'analyse de cette pièce, possédant des exemples de la temporalité paradoxale, dans le dernier chapitre, où sera exposée une proposition théorique sur la poétique du temps.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El mayor imposible</i> D = 10 jours	1 jour	1 nuit	1 jour + 1 nuit	7 jours	1 jour (journée, nuit)

3-2. Les *distancias* comme zones de flottement temporel : *Los muertos vivos*

Los muertos vivos (1599-1602) est une *comedia palatina* remplissant bien les critères de sa catégorie : imprécision de l'espace, exotisme du nom des personnages. Qu'en est-il du traitement du temps dramatique ? Le contexte quelque peu nébuleux de ce genre d'intrigues se retrouve, pour ainsi dire, dans la structure temporelle de la pièce, qui n'est pas aussi précisément renseignée que celle d'autres d'œuvres totalement précises comme *La discreta enamorada*. Néanmoins, les quelques éléments temporels suffisent à indiquer une durée probable de l'action, englobant la semaine.

Dans l'acte I, l'action se déroule de nuit, peu avant l'aube. Roseliano, le fils du duc de Calabre Floriseo, vient de combattre lors d'un tournoi à Catane, en Sicile. C'est Armindo, le

neveu du marquis de Catane Roberto, qui en est le champion. Le duc et le marquis sont ennemis jurés. Armindo aime la nièce du duc de Calabre, Hortensia, qui a refusé d’assister à la fête. Le vainqueur est agressé par un autre compétiteur, Finardo, mais sera finalement sauvé par Roseliano. Armindo outrepassé l’inimitié de leurs familles respectives et invite Roseliano chez lui pour l’honorer de son geste. Comme le tournoi a été organisé par Roberto, il a certainement eu lieu à Catane¹⁴³ :

ROSELIANO	En Catania enamorado vengo a ver el regocijo, y esta noche he torneado.	(Acte I, p. 609)
-----------	--	------------------

Le point du jour est évoqué dès le début de la *comedia* par Armindo : « No, pues casi apunta el día. » (p. 599). En dépit de l’annonce imminente de l’aube, la nuit de la joute semble se poursuivre puisque, dans la deuxième moitié de l’acte I, le texte y fait toujours référence. Par ailleurs, il s’établit une confusion poétique entre deux moments, l’aube et midi :

DORISTO	Si he tardado, podéis perdonar, señora, que este oficio es del aurora , cuando muestra el rostro helado; la fruta entonces lo está, y linda cosa es cogella, porque el alba la flor bella nueva hermosura le da. [...] Tomad, que si yo decía que ha de cogerse a la aurora , al mediodía , señora, hacéis que amanezca el día .	(Acte I, p. 617)
---------	--	------------------

Le terme *hoy*, utilisé par la suite, permet d’installer l’unique journée de l’acte I. En apprenant que Roseliano a été retenu par Armindo, Hortensia souhaite partir très rapidement à la rencontre de son cousin :

HORTENSIA	Pues, hermano, hoy le quiero ir a ver, por ver qué ha sido la desesperación de Roseliano.
TRISTÁN	Yo parto a ver si hay coche apercibido , que su remedio y vida está en tu mano.

¹⁴³ Nous citerons l’édition de la Biblioteca Castro, *Comedias VII* (cf. Bibliographie).

Habla, Hortensia, a Flaminia, que el castigo
es bajeza, rendido el enemigo. (Acte I, p. 625)

Roseliano, travesti en jardinier, se fait passer pour le frère de Flaminia, la fille du marquis Roberto, pour que Doristo (également horticulteur) le laisse entrer chez la *dama*. À la fin de la première *jornada*, Roseliano et Flaminia se donnent rendez-vous la nuit suivante :

FLAMINIA Venid **esta noche** allí,
que hablaros largo deseo,
y adiós. (Acte I, p. 631)

La rencontre entre les deux amoureux se produit à l'inter-acte. Au début de l'acte II, Roseliano, dans un long *romance*, raconte ce qui s'est produit dans la *distancia*. Le couple s'est fréquenté pendant plusieurs jours :

ROSELIANO **Vino la noche**, callada
con sus temerosos hijos:
la sombra, el hurto y el sueño,
y fuese el sol a los indios. [...]
Todo aquel día pasé
retirado yo en mí mismo,
bien que a ratos discurriendo, [...]
Llegó otra vez a mis ojos
la noche, y el día, prolijo,
huyendo fue de su sombra,
de su tiniebla ofendido. [...]
Así han pasado los días
que en este jardín me has visto,
donde **no ha pasado noche**
sin los favores que digo. (Acte II, p. 634-636)

Le temps de l'action de l'inter-acte est indéterminé. Les deux nuits successives introduisent une extension du temps dramatique qui ne saurait être trop longue, car le commerce entre les deux personnages ne peut pas s'étendre, pour des raisons de vraisemblance, dans le temps dramatique. On peut supposer que cette succession de jours s'inscrit, somme toute, dans le cadre de la semaine.

Roberto annonce à son neveu qu'il veut le marier avec sa fille Flaminia. Le marquis prévoit de parler des noces plus tard dans la soirée. Roseliano, qui a épié la conversation, est désespéré. Il divulgue la nouvelle à sa cousine qui aime éperdument Armindo. Elle décide

d'en avertir Flaminia dans l'unique journée de l'acte. Comme prévu, le marquis et son neveu se retrouvent cette nuit-là. On assiste à la confrontation entre le marquis et le fils de son pire ennemi :

ROSELIANO	Fue mi desventura que amase a Hortensia, y que ella ayer viniese a visitar a tu hija.	(Acte II, p. 655)
-----------	--	-------------------

Le terme *ayer* se rapporte à la scène précédente du dialogue entre Flaminia et Hortensia. L'action du deuxième acte s'étend sur un jour et une nuit. L'espace nocturne étant prépondérant dans cette *jornada*, le mot *ayer* n'est pas surprenant. Tout se passe comme si l'acte était organisé autour de deux journées successives.

Le marquis charge Armindo de décapiter Roseliano. Le neveu, par amitié pour Roseliano et par amour pour Hortensia, renonce à Flaminia et fait croire à cette dernière qu'il a jeté Roseliano depuis un chemin de ronde dans les douves. Folle de rage, apprenant que son père a fait tuer l'homme qu'elle aime, elle décide de partir en Calabre pour s'exposer à la vengeance du duc Floriseo. L'acte II se termine par l'évocation du lever du jour :

FLAMINIA	Antes, pues que ya amanece , quiero por aquestas plantas perder la melancolía de la tragedia contada,	(Acte II, p. 664)
----------	---	-------------------

Au début du troisième acte, Finardo, un gentilhomme de Catane, a fait le voyage jusqu'en Calabre pour aller annoncer au duc la mort de son fils. Dans la scène suivante, Flaminia raconte à Roberto, dans un *romance*, tous les événements passés depuis que son fils est en Calabre :

FLAMINIA	Sirvióla un año , en el cual mil veces iba y venía, sin que la triste supiese quien fuese, y fue su desdicha.	(Acte III, p. 672-673)
----------	---	------------------------

Cette longue durée appartient au temps évoqué et non pas au temps dramatique. Dans la même réplique, Flaminia fait allusion à la nuit durant laquelle les deux amoureux se sont rejoints :

FLAMINIA Por una pequeña puerta
que del palacio salía
al jardín los dos se hablaron,
callando **la noche** amiga; (Acte III, p. 673)

Le singulier bref « la noche » condense les quelques nuits d’amour insérées dans l’inter-acte. C’est un élément de plus prouvant que la première *distancia* est relativement brève.

Le temps dramatique inclus dans la seconde *distancia* est indéterminé. Roseliano fait allusion au départ de Flaminia vers la Calabre et place cette journée dans un passé imprécis :

ROSELIANO ¿Que creyendo que era muerto
Flaminia, desesperada,
se huyó **por la mañana**? (Acte III, p. 679)

La *distancia* comprend la traversée depuis Catane jusqu’à la Calabre et le temps indéterminé que Flaminia a mis pour se rendre chez le duc Floriseo. Dans le troisième acte, Roseliano apprend qu’une mauvaise nouvelle est parvenue au marquis : la mort de Flaminia. Cela suggère qu’un messager a parcouru très rapidement la distance entre la Calabre et Catane. On ne sait pas exactement dans quelle ville de Calabre se situe l’action. L’imprécision de l’espace est, en effet, une caractéristique de la comédie palatine¹⁴⁴. Malgré tout, si l’on se réfère aux repères géographiques, un voyage par la poste de Catane en Calabre devait se faire assez rapidement. En toute logique, la traversée de la mer séparant l’Italie du sud et la Sicile devait se réaliser entre les points les plus rapprochés, sans doute à partir de Messine, or le détroit ne fait qu’une dizaine de kilomètres, jusqu’en Italie. La distance séparant Catane de Messine équivaut à environ 14 lieues, ce qui, comme le confirme l’historien Salcedo, pouvait être effectué en moins d’une journée, peut-être une demi-journée¹⁴⁵. La proximité des lieux permet d’estomper l’effet de dilatation de l’inter-acte.

Au début du troisième acte, Curcio, un secrétaire, a empêché le duc Floriseo de tuer Flaminia et lui a juré qu’il se chargera d’achever la jeune femme près de la mer. Plus avant dans le texte, Curcio confie à Frondoso la *dama* déguisée en bergère. Nous trouvons la dernière précision de l’acte III concernant le temps dramatique. Curcio doit retourner à la cour de Calabre car il est déjà tard :

¹⁴⁴ La définition de Marc Vitse au sujet de la *comedia palatina* a été rappelée dans l’Introduction de la présente thèse, p. 34.

¹⁴⁵ *Ibid.*, José I. Uriol Salcedo, p. 261.

CURCIO	Pues eso haced, que es justo. Y adiós, que se hace tarde.	
FRONDOSO	El cielo os guarde. ¿Cuándo parte la armada ?	
CURCIO	Hoy comienza su bélica jornada.	(Acte III, p. 691)

À l'annonce de la mort de Flaminia, Roseliano se met en route vers la Calabre. Dès qu'il débarque, il rencontre Flaminia qui est toujours vivante. Les arrivées du duc et du marquis semblent presque simultanées, car, dans la scène suivante, le marquis Roberto est en Italie. Dans la même journée, l'armée du duc se met en marche vers la Sicile alors que celle du marquis semble se diriger vers la Calabre :

MARQUÉS	Hoy , sobrino; la nueva trágica vino a mis oídos de suerte, que fue milagro vivir; mas bien sabe el sentimiento en el furor con que intento a Calabria destruir.	(Acte III, p. 700)
---------	---	--------------------

La résolution du conflit se produira à l'entrecroisement des chemins du duc et du marquis dans cette unique journée. La *comedia* se termine conventionnellement par le mariage de Roseliano/Flaminia et de Armindo/Hortensia.

Des procédés d'une écriture paradoxale, mis en évidence dans d'autres *comedias* à TB, se retrouvent dans *Los muertos vivos*, où la brièveté de la *jornada* est confrontée aux amplifications introduites par le temps évoqué. Nous prendrons pour exemple cette extension vers le futur :

ROSELIANO	Lloré de tierno, y besando sus blancas manos, escribo con mis lágrimas en ellas la fe de ser su marido. E imprimieronse en su nieve de tal suerte, que imagino, aunque eran de agua, que el tiempo no las borre en muchos siglos.	(Acte II, p. 636)
-----------	---	-------------------

Dans cette pièce, Lope dépasse vraisemblablement le cadre temporel de la semaine. Si les actes sont brefs et ne durent qu'une journée, les *distancias* sont imprécises. Le premier

inter-acte contient une certaine maturation qui correspond à un temps fréquentatif ; quant au second, il comprend le voyage ainsi qu'une période indéterminée durant laquelle la *dama* se rend chez le duc. Dans ces *comedias* se situant dans les limites du néo-aristotélisme, on devine les procédés du TL qui seront amplifiés dans les *comedias* dont l'action excédera la dizaine de jours. La dislocation de l'espace semble être à l'origine de cette zone de flottement temporel.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los muertos vivos</i> D ≈ + 7 jours	1 seule journée	Imprécise Plusieurs jours (au moins 2 nuits)	1 jour/ 1 nuit	Imprécise Quelques jours	1 jour

3-3. Dilatation et temps fréquentatif : *Los melindres de Belisa*

Cette *comedia de enredo*, composée entre 1606 et 1608 (probablement en 1608), ne possède pas une architecture temporelle très précise. Dans *Los melindres de Belisa*, le dramaturge met en œuvre certains procédés du temps bref. Les indices temporels structurant les *jornadas* sont bien indentifiables, l'action de chaque acte ne durant qu'une seule journée. En revanche, les *distancias* sont relativement imprécises comme celles de *Los muertos vivos*. Il semble que lorsque le temps dramatique tend vers la dizaine de jours, le dramaturge condense la plus longue durée dans les inter-actes.

Le premier acte commence très tôt le matin (« tan de mañana », p. 319) et se termine peu après le déjeuner. Vers la fin de l'acte, les personnages signalent qu'il est l'heure de se restaurer¹⁴⁶ :

DON JUAN	¿Ensilaste?	
CARRILLO	Ya lo está;	
	pero es hora de comer.	
DON JUAN	¿Habrá misa?	
CARRILLO	Misa habrá.	(Acte I, p. 322)

La mention de l'heure de la messe, dans une réplique de don Juan, permet au dramaturge de montrer que le temps dramatique s'écoule : « A misa voy; que **es muy tarde**. » (Acte I,

¹⁴⁶ Toutes les citations sont extraites de la BAE, tome 1, p. 317-340.

p. 324). À l'intérieur même de la première *jornada*, le déroulement du temps est spécifié. Felisardo, qui vient de commettre un meurtre, trouve refuge chez Eliso, un mauvais payeur ayant une dette importante envers Lisarda, la mère de Belisa. Eliso propose à Lisardo et à sa compagne Celia de se prétendre esclaves pendant que les représentants de la justice frappent à la porte. Il ordonne à son valet de les distraire le plus longtemps possible. Dans la scène suivante, le prévôt indique qu'il a attendu deux heures devant le domicile d'Eliso. Cette indication temporelle contribue à rendre plausible une progression du temps de l'action.

La deuxième *jornada* n'est pas détaillée temporellement. Les nombreuses répétitions du terme *hoy* (12 fois) insistent sur l'unique journée durant laquelle se déroule l'action. Le même phénomène se produit dans le dernier acte. Cependant, vers la fin de la *jornada*, la nuit est annoncée clairement.

Dans les inter-actes, la durée précise de l'action n'est pas renseignée. Mais le dramaturge a recours au même procédé : le temps de la *distancia* correspond à un temps fréquentatif. Au début du troisième acte, Belisa signale qu'elle ne peut ni manger ni dormir : « ni duermo ni como » (Acte III, p. 325). De même, le troisième acte comporte un vers de Felisardo semblable, presque symétrique du précédent : « Como mal, duermo peor » (Acte III, p. 336). Cette mention régulière des repas et des périodes nocturnes configure un temps fréquentatif s'étendant sur un nombre indéfinissable de journées. Pour qu'il y ait temps routinier, il faut envisager quelques jours dans chaque inter-acte. Afin de combler l'imprécision des *distancias*, Lope de Vega introduit, pour chaque inter-acte, une durée quantifiée par le biais de la temporalité évoquée et du temps subjectif. Dans l'acte II, Felisardo et Celia, présentés par Eliso comme ses esclaves, sont réquisitionnés par le prévôt et sont offerts à Lisarda comme une compensation en nature de la dette d'Eliso. Celia, dans un aparté, déclare qu'elle se résout à feindre ce statut d'esclave pendant huit jours :

CELIA Mas ¿Qué podrá resultarme?
¿Qué daño puede venirme?
Todo es servir **ocho días**. (Acte I, p. 320)

Aucune mention de cette durée précise n'est reprise dans l'acte II. Il est donc impossible d'affirmer que l'action de la première *distancia* dure huit jours. Toujours est-il que ce temps évoqué suggère une succession de jours imbriquée dans l'inter-acte. De la même façon, dans l'acte II, une information du temps subjectif permet de pallier l'imprécision du temps

fréquentatif. Flora, habituée qu'elle est aux minauderies de Belisa, tient l'évanouissement de la *dama* pour de la dissimulation :

FLORA (Ap. ¡Lindo enredo!)
 ¿Qué quieres? ¿Ya no sabías
 sus melindres? Ya está muerta.
 FELISARDO ¿Muerta?
 FLORA Ten por cosa cierta
 que no vuelva **en cuatro días**.
 Tómala en brazos; que yo
 no la podré levantar. (Acte II, p. 330)

Il est difficile de cerner le degré de véracité d'une telle information. Cet élargissement relatif de la temporalité n'a de sens que s'il est mis en relation avec la précision de l'acte II. Comment expliquer l'utilisation du « quatre » ? Il est vrai que ce chiffre se prête, naturellement dans la langue espagnole, à une minimisation qualitative. Dans le cas présent, les deux durées de quatre et de huit jours, mobilisées comme temps palliatif de l'imprécision de l'inter-acte, semblent intimement liées par un lien de duplication.

Le cadre temporel bref de l'acte I est compensé par une ouverture du temps évoqué dès les premiers vers de la pièce :

TIBERIO En fin, ¿se ha quitado el luto?
 LISARDA Ha más de un año la muerte
 de su padre. (Acte I, p. 317)

Tout bien considéré, la totalité de la durée de l'action de *Los melindres de Belisa* ne peut être fournie. En fonction des indications, l'action ne dépasse pas la dizaine de jours mais englobe la période de la semaine. Le temps fréquentatif, particulièrement élastique, permet de suggérer une dilatation et s'accorde bien avec ces zones de flottement temporel. On verra, dans le chapitre suivant, qu'il est remis à contribution lorsque l'action dépasse le seuil du temps bref.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los melindres de Belisa</i> D ≈ + d'une semaine	1 jour	imprécise Quelques jours (peu nombreux)	1 jour	imprécise Quelques jours (peu nombreux)	1 jour

3-4. Le temps bref de la comédie face aux distorsions temporelles : *La niña de plata*

L'analyse de *La niña de Plata*, *comedia urbana* sur fond de passé historique, apporte un éclairage concernant la répartition du temps dramatique des actions englobant le cadre de la semaine. *Los muertos vivos* et *Los melindres de Belisa* ont montré que le dramaturge ne déroge pas aux règles qu'il a énoncées dans son *Arte nuevo de hacer comedias* concernant la *distancia* puisqu'il met en réserve le temps le plus long dans l'inter-acte. Nous proposons, à présent, l'analyse de *La niña de plata*, qui ne comporte pas de zones de flottement temporel comme les deux pièces préalablement étudiées, mais qui se prête, par l'extrême précision de sa structure temporelle, à une systématisation de la répartition du temps bref et de ses procédés ambivalents.

3-4-1. Procédés quantitatifs de la chronologie

La niña de plata (1615-1621, probablement 1618) fait partie des huit *comedias* répertoriées par Frances Exum qui ont trait au roi don Pedro I^{er} de Castille, connu sous le nom de don Pedro el Cruel, qui fut roi de 1350 à 1369¹⁴⁷. Cette *comedia* ne comprend pas de hauts faits historiques ayant marqué le règne du souverain, comme la guerre contre l'Aragon. Sa relation avec María de Padilla n'est pas non plus le ressort de l'action de cette pièce. *La niña de plata* semble bien issue d'une légende dramatique bien que l'arrière-fond historique soit présent à travers la paire de personnages du *romancero* : le roi don Pedro et son frère Enrique de Trastámara¹⁴⁸. Il est une caractéristique des comédies de cape et d'épée de ne pas comporter de personnages de haut rang. Or, dans cette pièce relativement hybride, le roi don Pedro apparaît en galant. La lecture de la *comedia* donne à voir une intrigue dont le cadre est urbain, avec l'omniprésence de la nuit.

L'action de *La niña de plata* s'étend sur plus d'une semaine. Le premier acte commence dans la journée contenant l'arrivée de l'infant Enrique à Séville, et se poursuit la nuit. Dorotea, surnommée *La niña de plata*, est aperçue par Enrique qui semble l'aimer au premier regard. Dès le début de la pièce, Dorotea donne rendez-vous à don Juan, le rival de don Enrique, à l'Alcazar. Finalement, cette rencontre n'aura pas lieu car le galant se fera arrêter par son père *el Veinticuatro*, qui lui reproche de courtiser une pauvre. Don Enrique veut

¹⁴⁷ EXUM, Frances, *The metamorphoses of Lope de Vega's King Pedro*, Madrid, Playor, 1974.

¹⁴⁸ Marcelino Menéndez Pelayo classe cette pièce dans la catégorie « Crónicas y leyendas dramáticas de España », cf. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, tome VI*, Madrid, C.I.S.C, 1949.

voir don Félix, le frère de la Niña, le lendemain. En outre, le même don Félix ordonne à sa sœur de ne pas se coucher parce qu'il souhaite lui parler plus tard. Dès le début, les faits dramatiques sont accélérés, car les personnages sont conscients qu'il ne faut pas perdre de temps. De fait, le grand-maître de Saint-Jacques rappelle à son frère Enrique qu'il ne peut s'attarder car le roi l'attend¹⁴⁹ :

MAESTRE No os detengáis; que **después**
 habrá mejor ocasión;
 que **aguarda el Rey**, y es razón
 ir a besarle los pies. (Acte I, v. 92-96)

L'impossibilité d'une quelconque dilatation du temps dramatique est due à un motif politique essentiel : l'impatience royale. Bien que l'arrivée de don Pedro soit annoncée depuis le début, le roi n'apparaît sur scène qu'à la fin de l'acte I. Cette arrivée tardive s'inscrit dans la série de reports entreprise dès le début de la *jornada*.

La séparation entre le jour et la nuit s'opère par l'image du ponant : la nuit personnifiée précipite l'arrivée de son char selon les termes d'Enrique : « la noche el carro apresura. » (v. 592). Ainsi, la deuxième moitié de l'acte I est presque entièrement nocturne. À la fin de la *jornada*, Dorotea fait remarquer ironiquement à don Juan, le galant qu'elle feint de dédaigner, qu'il est trois heures du matin :

DOROTEA **Las tres de la noche** han dado,
 corazón, ¿y no dormís? (Acte I, v. 1186-1187)

La durée incluse dans le premier inter-acte est fournie à travers les paroles du serviteur de don Juan :

CHACÓN **En cuatro días**
 que no habemos parecido
 por su calle, hay tanto olvido
 y pesadas niñerías,
 que agora acabo de ver
 a su puerta con mil cargos
 de ropa dos carros largos. (Acte II, v. 1436-1441)

¹⁴⁹ Nous faisons référence à l'édition Milenio d'Eva Muriel (cf. Bibliographie).

Cette *distancia* correspond également à la maladie d'amour de don Enrique qui préoccupe grandement don Pedro, car cela fait deux jours que son frère est accablé par le mépris de la Niña :

MAESTRE No está bueno;
 que **desde ayer** le ha dado una tristeza,
 que de todo placer le tiene ajeno. (Acte II, v. 1516-1518)

On retrouve la durée de deux jours dans les paroles du Roi :

REY ¡Ay, lástima! ¿Hay suceso semejante
 en dos días de amor? (Acte II, v. 1537-1538)

Deux durées *a priori* contradictoires sont, à première vue, mises en concurrence. La durée de quatre jours est utilisée fréquemment en espagnol pour désigner une période brève¹⁵⁰. Ces « cuatro días » de Chacón, ne doivent pas nécessairement être pris au pied de la lettre. La durée qui tend à s'imposer dans la première *distancia* est celle introduite par le roi et le *maestre*, c'est-à-dire deux jours. Les termes « desde ayer » du grand-maître font référence à la journée se situant à l'inter-acte, et ne correspondent pas au dernier jour de l'acte I. De plus, cette période comprend le déménagement de Dorotea, la Niña, et d'une autre *dama* sévillane, Marcela, qui ont échangé leurs domiciles comme l'indique l'expression « recién mudada » (v. 1655). Dans la deuxième partie de l'acte II, Don Juan précise que cela fait des jours qu'il est à la recherche de la Niña : « Días ha que os busco a vos. » (v. 1850). L'expression « Ha días que... », parallèlement à l'usage qui en est fait par le dramaturge dans le dernier acte de *Santiago el Verde*, est rattachée, semble-t-il, à la temporalité subjective. Ces deux jours sont imbriqués dans la *distancia* et correspondent à la mélancolie du galant. Ce procédé temporel suggérant une maturation sert moins à dilater la durée de l'inter-acte qu'à exprimer le sentiment amoureux. On verra, dans les chapitres suivants, que la mélancolie est souvent contenue dans la *distancia*.

Le ressort de l'intrigue du deuxième acte est basé sur le troc ou *trueque* qui s'est mis en place entre Dorotea et Marcela. Dès le début de la deuxième *jornada*, Félix, qui aime Marcela, la qualifie de « Niña de Plata ». Ensuite, Dorotea se fait passer pour Marcela afin de tromper le galant qu'elle aime : don Juan. Toutes ces scènes, c'est-à-dire la première partie de l'acte II, se déroulent en un après-midi. Dès la moitié de l'acte, l'action se passe le soir car

¹⁵⁰ Dans le *Diccionario de la lengua española*, la lexicalisation du terme *cuatro* est bien définie : « cuatro: [...] Con ciertas voces se usa con valor indeterminado para indicar escasa cantidad: cuatro letras, cuatro palabras », (cf. Bibliographie).

Chacón fait allusion à l'après-midi qui vient de s'achever : « Quiero decirte lo que vi **esta tarde** » (Acte II, v. 1778). On aura compris que le restant de la *jornada* est totalement nocturne, comme l'avaient annoncé les précédentes répétitions de « esta noche », au nombre de quatre. De plus, la didascalie concernant le costume des personnages contribue à installer l'ambiance nocturne sur scène : « Vase y salen don Juan, Leonelo y Chacón, a lo bravo, **de noche** » (p.617) comme dans *La discreta enamorada*. Plus loin dans l'acte, une autre indication scénique est encore plus explicite : « El Rey, el Maestro, don Arias, **en hábito de noche**; dichos. » (p.623). La structure temporelle de l'acte II rappelle donc celle de la *jornada* précédente où la nuit tient un rôle déterminant et favorise l'accomplissement de l'*enredo*.

L'évolution de la nuit est perceptible à travers l'expression « a tales horas » (v.1864), qui met l'accent sur une heure tardive. En effet, le moment est venu de se coucher comme le confie don Félix¹⁵¹. La progression du temps dramatique n'est pas chiffrée au moyen des heures. L'action dense s'installe durablement dans la nuit jusqu'à l'aube, qui n'est mentionnée que pour suggérer la nuit :

CHACÓN No se acuestan
 en esta casa **hasta que sale el alba.** (Acte II, v. 2044-2045)

De la même façon, dans une réplique de don Juan, où le galant croit s'adresser à Marcela alors qu'il a affaire à Dorotea, l'expression « hacer hora » retranscrit qualitativement la progression de cette nuit d'amour :

DOROTEA Tú debes de **hacer hora** en esta calle;
 y como tu ocupada Dorotea
 debe de estarlo, en tanto te entretienes
 inquietando mis puertas y ventanas. (Acte II, v. 2047-2050)

Cette nuit typique de la *comedia* de capa y espada, ou autre *noche toledana*, ne se solde pas par l'apparition d'une nouvelle journée. La transition entre les scènes courtoises de rue et le dialogue final entre l'infant Enrique et le maure Zulema a un rapport avec la nuit. Enrique demande à un musicien d'entonner un chant, qui peut s'apparenter à une sérénade célébrant une *niña* qui dort. À défaut d'information temporelle renseignant le cadre dans lequel se produit la rencontre entre Zulema et l'Infant, la fin de l'acte II est vraisemblablement le prolongement de cette nuit.

¹⁵¹ FÉLIX Quiérome entrar a acostar
 pues traigo llave. (Acte II, v. 1941-1942)

L’extension de l’action dans le dernier inter-acte est imprécise car aucun élément temporel ne permet d’établir un lien solide entre les deux derniers actes. En revanche, la journée consécutive à la nuit de l’acte II se profile dans une réplique de Dorotea à don Juan :

DOROTEA ¿Perdonarte? ¡Oh, qué bien! Vete en buen hora,
que Marcela saldrá **por la mañana**
hermosa, linda, colorada y fresca. (Acte II, v. 2106-2108)

Tout porte à croire que le début du troisième acte se déroule peu après la nuit de l’acte II. De fait, une allusion aux déambulations nocturnes de don Juan, Leonelo et Chacón dans les rues de Séville, prouve que peu de temps s’est écoulé dans la *distancia* :

LEONELO En fin, venimos a tu centro antiguo
después de dar **mil vueltas** a Sevilla. (Acte III, v. 2555-2556)

Il est vrai que le chiffre mille provoque une certaine dilatation du temps même s’il s’inscrit dans un système de données temporelles paradoxales que l’on mettra en évidence par la suite.

L’acte III se déroule durant deux jours successifs. L’arrivée de la nuit est clairement définie dans la première journée et se produit dès le début de la troisième *jornada* :

ENRIQUE Por Dios
que **ya** es la **noche** molesta. (Acte III, v. 2489-2490)

Le roi don Pedro veut faire venir la Niña au palais car il pense que c’est la seule façon de guérir son frère. Don Enrique essaie de convaincre Teodora afin d’obtenir les clefs de la chambre de Dorotea. Pendant la nuit, presque à l’aube, a lieu la rencontre entre l’infant et la Niña. Le passage à une nouvelle journée est marqué par l’image de l’avènement de l’aube dans un vers d’Enrique : « Mira que **se acerca el día** » (v. 2723) Dorotea révèle à don Enrique qu’elle aime don Juan depuis longtemps. La dernière journée de la pièce est essentielle puisqu’elle inclut son dénouement : l’infant accepte de marier Dorotea avec don Juan.

L’armature temporelle de *La niña de plata* prend la configuration suivante :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La niña de plata</i> D ≈ 6 jours	1 jour/1 nuit	2 jours	1 jour/ 1 nuit	TB Imprécise	2 jours successifs (jour/nuit/jour)

3-4-2. Une temporalité paradoxale

Si l'action de *La niña de plata* évolue dans un cadre temporel bref, certains éléments temporels ne s'insèrent pas dans cette chronologie dramatique stricte. Le premier acte de la pièce représente en effet une action ayant essentiellement trait à une comédie de cape et d'épée. Don Enrique y est omniprésent et occulte la figure du roi don Pedro. Dans l'acte II, les rôles sont inversés dans la mesure où l'infant est malade et don Pedro retrouve son ascendant. Le caractère historico-légendaire de la pièce se précise au deuxième acte à travers le personnage du roi maure, consulté par don Pedro afin de guérir la maladie d'amour de son frère. La présence du souverain maure introduit une dimension historique, celle de la Reconquête.

À la fin de l'acte II, la prophétie du devin maure ouvre l'horizon temporel de la *comedia* à la fois vers le futur mais aussi vers le passé :

ZULEMA	Tú has de hacer por Francia, dos jornadas peligrosas huyendo del Rey tu hermano.
ENRIQUE	¿Qué dices, que adora en mí?
ZULEMA	Agora, Enrique, es así, que también Nerón romano cinco años gobernó su república de suerte que una sentencia de muerte con mil lágrimas firmó. Séneca dél se admiraba, pero matole después; y esta blandura que ves en Pedro ya el curso acaba. A doña Leonor tu madre ha de matar.

(Acte II, v. 2205-2220)

Zulema prédit une tragédie similaire à celle de *Roma abrasada* et fait de don Pedro un nouveau Néron. Le discours prophétique introduit le spectre de la tragédie antique pour anticiper le drame de Montiel, qui n'apparaît qu'en creux dans cette *comedia*¹⁵². La référence à la durée du règne de Néron n'est qu'un pendant au temps bref de l'action. Plusieurs

¹⁵² Le meurtre de Montiel est prédit par le devin :

ZULEMA	Enrique, ¿desto te admiras? Pues tú has de matarle a él.
--------	---

(Acte II, v. 2229-2230)

indications temporelles jalonnent cette *comedia*. On peut relever par exemple les quatre mois de loyer que Don Juan n'a pas payés. Dans le dernier acte, le *romance* de Dorotea met en vis-à-vis deux temporalités antithétiques : l'amour durable de don Juan et l'amour instantané de don Enrique, qui a commencé au début de la pièce :

DOROTEA	<p>Advierte: el día que con el rey don Pedro tu hermano entraste en esta ciudad famosa de Sevilla, ilustre Infante, años había que un hombre pasaba esta misma calle con mil honestos deseos para obligarme bastantes.</p>	(Acte III, v. 2748-2756)
---------	--	--------------------------

Le récit de la Niña articule deux niveaux de temporalité : la temporalité dramatique brève et le temps évoqué long. L'un va pourtant l'emporter sur l'autre. Il semble que l'amour de don Juan triomphe car il a été mis à l'épreuve du temps long alors que celui de don Enrique est tout récent. On sait, au début du deuxième acte, que don Juan aime Dorotea depuis deux ans. La dilatation illusoire du temps par la subjectivité amoureuse du personnage de l'infant ne permet pas de concurrencer le temps évoqué de deux ans :

ENRIQUE	<p>El amor de hoy en el alma nacido, y de hoy en ella tan viejo como si de un siglo fuera, me da prisa de manera que me ha faltado consejo.</p>	(Acte I, v. 755-760)
---------	---	----------------------

La niña de plata possède de nombreuses ouvertures vers un futur très lointain. On note de façon générale la répétition du mot *eternamente* ainsi que la récurrence du chiffre mille, surtout dans l'acte III.

L'étude de cette *comedia* met en évidence des modalités du temps bref déjà analysées dans les pièces précédentes. Les passages-charnières prédominent dans cette *comedia* dont l'architecture privilégie l'alternance entre le jour et la nuit dans les actes. L'heure à laquelle se déroule l'action n'est pas mentionnée systématiquement, une fois seulement dans la pièce. *La niña de plata* est un exemple de plus tendant à montrer qu'une action resserrée temporellement peut subir des dilatations extrêmes renvoyant aux empereurs antiques, puis aux origines, ou propulsant vers un futur inatteignable.

Récapitulatifs des tableaux synoptiques et conclusions

Les tableaux présentés ci-dessous résument la chronologie dramatique dans les dix *comedias* du temps bref aristotélicien :

Œuvres	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El hijo de Reduán</i> D = 3 jours	1 jour	1 nuit	1 jour	TB (quelques heures de la nuit)	1 nuit + 1 journée
<i>La discreta enamorada</i> D = 3 jours	1 jour	Très brève (jusqu'à minuit de la nuit de l'acte I)	1 nuit/ 1 jour/1 nuit	Quelques heures	1 jour
<i>Lo cierto por lo dudoso</i> D ≈ + 3 jours	Noche de San Juan (après minuit jusqu'à l'aube)	TB Absence (1 jour)	1 jour	TB Imprécise	1 jour
<i>Santiago el Verde</i> D ≈ + 4 jours	1 jour	Nuit + matin de Santiago el Verde	Le 1er mai = Santiago el Verde De l'après-midi au crépuscule	1 nuit	Quelques jours 2 journées non successives
<i>El remedio en la desdicha</i> D = 5 jours	1 jour	1 nuit	1 jour	Très brève (nuit)	Nuit + 3 jours (1 seule journée représentée)
<i>Los muertos vivos</i> D ≈ + 7 jours	1 seule journée	Imprécise Plusieurs jours (au moins 2 nuits)	1 jour/1 nuit	Imprécise Quelques jours	1 jour
<i>La niña de plata</i> D ≈ 6 jours	1 jour/1 nuit	2 jours	1 jour/1 nuit	TB Imprécise	2 jours successifs (jour/nuit/jour)
<i>El mayor imposible</i> D = 10 jours	1 jour	1 nuit	1 jour + 1 nuit	7 jours	1 jour (journée, nuit)
<i>Los melindres de Belisa</i> D ≈ + d'une semaine	1 jour	imprécise Quelques jours (peu nombreux)	1 jour	imprécise Quelques jours (peu nombreux)	1 jour

Avant de proposer quelques conclusions au sujet des procédés quantitatifs du temps dramatique, on peut mettre en avant une constante dans l'écriture des *comedias* à TB : les diverses subversions introduites par la temporalité évoquée ou subjective dans le cadre temporel bref. On a remarqué, pour quelques pièces, que cet équilibre paradoxal entre les différentes dimensions temporelles se maintient. Il faut donc poursuivre l'entreprise d'établissement des différents niveaux de temporalité (le temps évoqué, le temps subjectif) dans les autres catégories de pièces.

De l'analyse du temps bref néo-aristotélicien dans les pièces les plus significatives étudiées dans ce chapitre, on peut dégager plusieurs tendances. L'architecture du temps très bref est mise à contribution dans toutes les pièces dont l'action se déroule dans les limites préconisées par les théoriciens contemporains du dramaturge. Les trois pièces à structure très brève constituent l'embryon de l'écriture du temps dans une seule journée et par extension, dans l'acte. En effet, dans la majorité des actes, l'action ne dure qu'une seule journée. Les repères chronologiques jalonnant les actes sont multiples. Il peut s'agir des repas renseignant indirectement sur l'heure à laquelle se situe l'action, mais également sur l'heure effective de la journée ou de la nuit. Dans certaines pièces, la précision horaire extrême est forcément associée au dynamisme lié au rythme trépidant des intrigues de rues. Il s'agit souvent de périodes nocturnes où se déclenche le compte à rebours de l'arrivée fatale de l'aube séparant dames et galants. De façon générale, la précision du cours de la nuit ou de la journée entre dans le cadre d'une logique interne à toute pièce à TB, consistant à économiser du temps dramatique. À défaut d'une extrême précision horaire, certains actes sont caractérisés par une économie en termes temporels. Seules quelques indications générales à travers les mots *mañana, tarde, noche* suffisent à désigner les différentes structures temporelles de l'acte.

Les *distancias* jouent le rôle qui leur est dévolu dans l'*Arte nuevo*. Lorsque l'action s'étend sur une semaine ou plus, les quelques journées qui ne peuvent être agencées dans les actes se retrouvent contenues dans les inter-actes. C'est le cas, on l'a vu, de *La niña de plata*, mais aussi de *El mayor imposible*, de *Los melindres de Belisa*. Dans certaines pièces, il est possible de trouver un inter-acte à maturation et un autre à temps très bref. *Los muertos vivos*, par exemple, possède une première *distancia* assez étendue et un second inter-acte très succinct. La *distancia* brève, sorte d'accélérateur, permet une transition rapide de l'action entre les actes. Les *comedias*, dont l'action globale est comprise en quelques jours seulement, offrent généralement des inter-actes très brefs comme *La discreta enamorada* par exemple.

Nos résultats ont fait apparaître une donnée marginale : la durée de l'action dans l'acte III de *Santiago el Verde* et de *El remedio en la desdicha*. Dans cette dernière pièce, sur les trois jours de l'acte III, une seule journée est représentée. La troisième *jornada* de *Santiago el Verde* fait état d'un traitement de la temporalité dramatique particulier que nous avons tenté de mettre en évidence. Cet acte met en présence deux journées qui ne sont pas liées dans le temps dramatique. Contrairement à l'extrême précision d'autres pièces comme *La discreta enamorada*, cet acte pose le problème de l'exactitude du temps dramatique. L'imprécision de la durée d'un acte a une répercussion sur l'extension totale de la pièce. Il en découle l'impossibilité de fixer exactement la durée de l'action de certaines pièces. L'indétermination n'est pas le mot d'ordre pour les pièces analysées dans ce chapitre puisqu'elles sont toutes très bien renseignées temporellement. Mais les zones d'imprécision, tenant au seul acte de *Santiago el Verde* ou aux *distancias* de *Los muertos vivos* et de *Los melindres de Belisa* conduisent l'analyse à un questionnement de cette modalité que l'on a appelée le flottement temporel. Les actions de certaines pièces ont une durée imprécise à la limite entre le TB et le TL. C'est dans le prochain chapitre que nous proposons de rendre claire, autant que possible, la structure de ces œuvres.

Chapitre 3

**L'invention d'une durée moyenne :
une dilution du temps néo-classique**

Introduction

Dans l'Introduction de la présente thèse, nous avons établi les limites du temps dramatique néo-aristotélicien en fonction des prescriptions de plusieurs théoriciens. C'est Cascales qui nous a mis sur la voie d'un allongement paradigmatique de la durée de l'action. Le côté arbitraire de la prescription empêche – on l'a vu – tout critique de fixer une donnée immuable. Néanmoins, il est possible d'établir un seuil départageant le temps bref néo-aristotélicien et le temps long, un seuil qui se situe autour de dix jours. Contrairement aux œuvres à temps bref, dont l'action tient globalement en moins de dix jours, les pièces à durée moyenne appartiennent au TL et offrent un cadre temporel franchissant de peu le seuil du TB. Dans ces *comedias* se situant à la lisière du temps long, la durée de l'action est relativement imprécise. Il est impossible d'évaluer précisément l'extension totale de ces intrigues puisque les indices temporels, à l'inverse des pièces à TB, ne sont pas aussi abondants. Certaines pièces se situent à l'orée du TL, c'est-à-dire que leur action excède de peu le seuil néo-aristotélicien ; d'autres, en revanche, ont un cadre temporel englobant trois ou quatre semaines. Dans ces dernières œuvres, la période du mois n'est pas dépassée. De fait, les éléments temporels suggérant un allongement ne sont pas quantitatifs. Il est indispensable de s'interroger sur les significations de cette durée moyenne, caractérisant une quantité non négligeable de pièces du corpus (quinze *comedias*). L'indétermination de la durée globale semble aller de pair avec la dilatation de l'espace. Il faudra mettre en lumière, dans ce chapitre, les paramètres spatio-temporels qui semblent être à l'origine, dans la majorité des pièces à durée médiane, de l'imprécision de la chronologie dramatique. Dans d'autres *comedias*, si l'espace n'est pas un critère décisif, c'est l'aggravation du conflit dramatique qui semble influencer sur l'architecture temporelle. En effet, la fulgurance du TB et des passions instantanées (la jalousie, les coups de foudre) laissent place au mûrissement et à des temps de latence (la maladie d'amour, l'attente). Une double complexité dramatique se met en place ; l'élasticité temporelle semble due à l'amplification des données spatiales ou à l'approfondissement des affects.

Dans un premier temps, on mettra en avant, au cours du développement de ce chapitre, les modalités temporelles des actions indéterminées grâce à l'étude ponctuelle de treize pièces, qui sera suivie de deux analyses détaillées. La durée globale de l'action ne pouvant être précisée, on se contentera d'une approximation. Ces quinze pièces peuvent être classées

en deux groupes, que nous présenterons lors des études synthétiques. Le premier contient quatre *comedias* dont l'action dépasse de peu la dizaine de jours. Il s'agit de *¿De cuándo acá nos vino?*, *Amar, servir y esperar*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El caballero de Olmedo*. Dans l'autre groupe, la durée de l'intrigue semble être proche du mois. Au sein de chaque groupe, l'ordre des monographies sera aléatoire car il n'est pas possible de comparer les durées des différentes actions. On terminera ce chapitre par l'étude circonstanciée de deux *comedias* : *El mejor alcalde, el rey* et *Las bazarrias de Belisa*. La même méthode d'analyse textuelle, utilisée jusqu'à présent, sera réinvestie, au cours de l'étude de ces pièces, afin de mettre en lumière les procédés quantitatifs du temps de l'action. Toutes les *comedias* à durée moyenne possèdent des *jornadas* et des *distancias* à TB ou à TL. En cas d'imprécision de la structure temporelle de l'acte, c'est majoritairement l'amplification de l'espace qui donne la mesure du TL. Dans ces *comedias*, on se penchera également sur les modalités de la temporalité évoquée, afin de vérifier si les résultats observés dans les derniers chapitres se confirment.

Cette catégorie inclut les quinze pièces suivantes :

- 1) *La imperial de Otón*, 1587-1601 (prob. 1597)
- 2) *La bella malmaridada*, avant septembre 1598 (prob. avant 1596)
- 3) *Los comendadores de Córdoba*, 1596
- 4) *El marqués de Mantua*, 1598-1603
- 5) *Los prados de León*, 1597-1608 (prob. 1604-06)
- 6) *El duque de Viseo*, 1604-1610 (prob. 1608-1609)
- 7) *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, 1605-1612 (prob. 1605-1608)
- 8) *Las famosas asturianas*, 1610-1612 (prob. 1612)
- 9) *¿De cuándo acá nos vino?*, 1612-1614
- 10) *El caballero de Olmedo*, 1615-1626 (prob. 1620-1625)
- 11) *El mejor alcalde, el rey*, 1620-1628
- 12) *Porfiar hasta morir*, 1624-1628
- 13) *Los Tellos de Meneses, segunda parte*, 1625-1630
- 14) *Amar, servir y esperar*, 1624-1635
- 15) *Las bazarrias de Belisa*, 24 mars 1634

1. Élasticité temporelle et complexité dramatique : le franchissement performatif de la dizaine de jours

1-1. Imprécision et rapidité : *¿De cuándo acá nos vino?*

Cette *comedia urbana* (1612-1614) possède une intrigue entremêlée dont nous ne révélerons que les ressorts fondamentaux concernant la temporalité. Seuls le premier acte et les *distancias* méritent un examen plus détaillé car ils sont à l'origine de l'imprécision temporelle.

L'action de l'acte I se déploie sur une quantité de jours indéfinie. Elle commence dans les Flandres où on assiste au départ de deux soldats, Leonardo et Beltrán. Le capitaine Fajardo charge Leonardo de porter une lettre à sa sœur doña Bárbara à Madrid. À partir de ce moment précis, l'intrigue se déroule à Madrid et on retrouve les procédés typiques du temps bref : les marqueurs de l'heure et du repas ; il est midi et la *merienda* va être servie. De plus, cette scène madrilène au Soto se passe durant les festivités de la Saint Jean comme le précise le majordome du galant don Otavio¹⁵³ :

CAMILO	Pasan por este sombrío de las orillas del río las otavas de San Juan.	(Acte I, v. 285-287)
--------	--	----------------------

Plus loin, doña Ángela, la fille de doña Bárbara, précise que la nuit de la Saint Jean est déjà passée :

DOÑA ÁNGELA	Este mismo sitio es donde de San Juan la noche estuvimos hasta el alba.	(Acte I, v. 342-344)
-------------	--	----------------------

On a l'impression que cette période festive de huit jours, ou « otavas de San Juan », correspond à une temporalité évoquée. En vérité, il s'agit d'une indication du temps de l'action, introduite en filigrane dans le texte, désignant les nombreux jours de voyage nécessaires depuis les Flandres jusqu'à Madrid. L'arrivée des soldats à Madrid se produit au cours de la même journée sans qu'aucune durée soit mentionnée. La réplique de Leonardo ne fait pas état d'un éloignement dans le temps :

¹⁵³ Nous ferons référence à l'édition de Delia Gavela García (cf. Bibliographie).

On ignore l'événement auquel Marín fait référence. Toujours-est-il qu'il se situe dans la *distancia*, où s'incorpore un temps fréquentatif, compte tenu du fait que Leonardo habite chez doña Bárbara. Un autre élément montrant un prolongement du temps dramatique dans l'inter-acte est fourni dans le dialogue entre le soldat et doña Ángela :

ALFÉREZ **Las noches**, Ángela, engaño
con tu memoria; ¿qué haré
para que hablemos un rato? (Acte II, v. 1379-1381)

Ces nuits blanches durant lesquelles le galant pense à doña Ángela contribuent à compléter le temps fréquentatif de la *distancia*. La distension du temps dramatique est atténuée par une référence à la veille :

BELTRÁN ¿Perdiéndose? ¡Qué locura!
¿No me decías **ayer**
que doña Ángela te adora? (Acte II, v. 1159-1161)

De façon similaire à l'acte I, la dilatation du temps de l'action est estompée par l'introduction d'un marqueur temporel du temps bref.

La totalité de l'action du deuxième acte se déroule en une seule journée. Très peu d'indications temporelles esquissent la structure de l'acte (le terme *hoy* est répété seulement deux fois). La durée qui sépare les deux derniers actes est une nouvelle fois incertaine. La *distancia* correspond à nouveau à un temps fréquentatif. Le serviteur de don Esteban, Lope, révèle que Leonardo surveille doña Ángela sans cesse :

LOPE No quiere que a la ventana
se ponga sólo un momento
ni salga de su aposento,
y sí a misa **de mañana**.
Nunca la deja vestir
ni tocar, como solía. (Acte III, v. 2229-2234)

L'allongement de la temporalité dans l'inter-acte est rendue plus manifeste grâce à l'annonce de l'arrivée du capitaine Fajardo à Séville. Dans les scènes de l'acte III, le barbon arrivera à Madrid et se rendra compte de la supercherie mise en place par Leonardo et Beltrán. Ce déplacement des Flandres vers l'Espagne, semblable à celui inclus dans l'acte I de la *comedia*, a été préfiguré par doña Bárbara au début de l'acte II. La mère de doña Ángela s'est éprise de son faux neveu et souhaite marier sa fille car celle-ci est également très intéressée par le jeune

homme. Pendant un bref instant, elle est tentée d'écrire à son frère pour l'avertir de la situation ; mais elle revient vite sur cette disposition car elle craint que le capitaine revienne en Espagne :

DOÑA BÁRBARA	<p>Escribir al Capitán, su padre, en esto quisiera; pero, ¿si acaso se altera, que, en fin son cosas que dan pesadumbre entre parientes, y toma postas a España? Necio consejo me engaña con medios indiferentes. ¡Cuánto es mejor darme prisa a casar [a] Ángela, y luego: declarar este amor ciego!</p>	(Acte II, v. 1348-1358)
--------------	---	-------------------------

Cette réplique peut être mise en relation avec la réaction de doña Bárbara à l'annonce de l'arrivée de son frère au début de l'acte III : « (Ap.) Sin duda le han **escrito** el casamiento. » (Acte III, p. 214). Cet aparté laisse croire que le capitaine a pu être averti par courrier de la situation de sa sœur, et qu'il a donc pu repartir par la poste. Bien évidemment, cette intervention, semblant de prime abord anodine, contribue à montrer l'étonnement de doña Bárbara face à la venue du capitaine. À défaut de mettre l'accent sur la durée du déplacement, le dramaturge cherche à donner l'impression d'une certaine brièveté en ne spécifiant rien sur le voyage de Fajardo.

Toute l'action de l'acte III tient également en une seule journée. Et l'on retiendra la rareté des termes qualifiant le temps dramatique. L'apparition du capitaine Fajardo sur scène précipite le dénouement, ce dont le personnage semble avoir conscience. En effet, avant que Leonardo lui détaille l'historique de l'imbroglio dans un *romance*, il lui précise en ces termes : « Diga; que **tiempo nos queda**. » (p. 216). Cette confession, où semble s'immiscer la voix du dramaturge, nous invite à nous demander si le titre de l'œuvre « ¿De cuándo acá nos vino? » n'est pas métathéâtral. De nature proprement temporelle, cette annonce prend la forme d'une interrogation sur le temps. De fait, ce titre quelque peu provocateur peut être le fil conducteur de l'écriture du temps dans cette pièce où règne une grande imprécision quant aux moments du départ et de l'arrivée des personnages.

Globalement indéterminée, la structure de la *comedia* appartient à cette catégorie de pièces dont l'action vise une durée moyenne. L'extension de l'espace provoque l'élasticité du

temps dans la première *jornada*. Contrairement à ce que l'on observe dans les *comedias* à TB, le long voyage entre les Flandres et l'Espagne contribue à la dilatation du temps dramatique. L'éclatement spatial est en relation avec l'indétermination de la durée. Chaque voyage dure une « octava », c'est-à-dire certainement plus d'une semaine, il apparaît que le cadre temporel bref est dépassé. L'action s'étend sans doute sur plus de deux semaines.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	TL	TL	TB	TL	TB
Durée moyenne	Indéterminé Plusieurs jours (2 journées représentées)	Imprécise Plusieurs jours	1 jour	Imprécise Plusieurs jours	1 jour

1-2. Une *comedia* imprécise à trois temps : *Amar, servir y esperar*

Amar, servir y esperar (1624-1635) est une pièce qui se prête naturellement, par son titre programmatique, au temps long. Les trois verbes semblent retracer trois étapes consécutives. Avant même de découvrir le contenu de la *comedia*, on s'attend à ce que le dramaturge déploie une action longue.

Dès le début, la pièce instaure une ambiance totalement nocturne et mortifère. Feliciano et son écuyer Andrés, parcourant la Sierra Morena, sont surpris par les cris d'une jeune femme qui se prénomme Dorotea et qui vient d'être attaquée, avec ses hommes, par des bandits de grand chemin. Soudain, une tempête éclate et provoque une obscurité totale. Le temps est contracté ; à peine le soleil s'est-il couché, que l'aurore apparaît¹⁵⁴ :

FELICIANO Aún no se ha puesto el sol, y ya el aurora
las hierbas humedece. (Acte I, v. 56-57)

Le temps dramatique ne peut plus être chiffré car la situation est indéfinissable, comme si la violence et le meurtre avaient déstabilisé la fixité des repères temporels. La frontière entre le jour et la nuit semble aussi fragile que l'espace entre la vie et la mort. Feliciano et Andrés sont spectateurs de la scène d'horreur qui s'offre à leurs yeux et du résultat macabre du meurtre ; trois hommes de Dorotea ont été tués. Dans les premières paroles échangées entre Dorotea et Feliciano, le verbe *cenar* apparaît :

¹⁵⁴ Nous citerons l'édition de la Biblioteca Virtual Cervantes, disponible en ligne. (cf. Bibliographie).

DOROTEA Con más pena me dejáis
que allá me diera el morir.
Estos previniendo están
cena y fiesta, en que he de ser,
como ellos piensan, mujer
de su infame capitán. (Acte I, v. 179-184)

Les malfaiteurs préparent à l'avance le dîner et les fêtes durant lesquelles Dorotea doit se marier avec leur capitaine. Cette anticipation produit un effet de raccourcissement de la journée, comme si le laps de temps entre l'aurore, où se produisent les cris désespérés de Dorotea, et la fin de la journée, était succinct. Feliciano est disposé à conduire Dorotea à cheval dans l'auberge la plus proche, à seulement deux lieues de l'endroit où ils se trouvent. Ce voyage permet à l'action de progresser vers le moment de la *cena*, en d'autres termes d'occuper la journée inaugurale de la pièce. De la même façon que le coucher du soleil est rapproché de l'aube, le petit matin est associé à la *cena*. Ces procédés ont pour objectif de raccourcir le temps dramatique.

Le sauvetage de Dorotea occupe le premier tiers de l'acte I. La scène suivante se passe à Séville. Don Sancho, qui attendait l'arrivée de sa nièce Dorotea, reçoit de mauvaises nouvelles du cocher. On ignore l'endroit précis de la Sierra Morena où a lieu l'agression de Dorotea. La distance la plus proche de Séville se situe à une centaine de kilomètres. Un tel trajet peut être parcouru en plusieurs heures. Le dramaturge place l'arrivée du cocher dans la même journée car, comme prévu, c'est le soir que Dorotea et son serviteur Julio se rendent à l'auberge. Julio dissuade la *dama* de rester dans ce gîte car il prétend que Feliciano est un brigand potentiellement dangereux. Convaincue, Dorotea décide de partir peu avant l'aube. La progression du temps dramatique est bien circonstanciée en ce milieu d'acte, comme on peut le voir dans cette réplique comique d'une servante :

RUFINA **Apenas** por esos cerros
sale perezoso el día,
¿y ya quiere que saquemos
las caras de la almohada,
de los colchones los cuerpos? (Acte I, v. 460-464)

Dès leur réveil, Feliciano et Andrés s'aperçoivent que Dorotea les a quittés. Par la suite, don Diego, un *indiano* et son valet Fabio, entrent en scène. Don Diego raconte le voyage qu'il vient de faire depuis l'Amérique et précise que don Juan, le galant qui devait se marier avec

Dorotea, est mort. Il décide d'usurper son identité. Diego, se trouvant pour le moment à Cadix, est prêt à se rendre à Séville dès qu'il aura eu une réponse à la lettre qu'il va envoyer à don Sancho. Dans la scène suivante, Dorotea arrive chez son oncle, qui est soulagé de constater que la *dama* n'est pas morte. Le Sévillan rapporte à sa nièce qu'il a reçu des nouvelles du faux don Juan. Le courrier a donc été expédié dans la même journée :

SANCHO **Hoy** me ha escrito, aunque pensando,
 que con tu padre eras muerta,
 lloré mi desdicha cierta,
 la respuesta **dilatando**;
 que ya será de alegría,
 para que de Cádiz parta
 luego que llegue esa carta,
 que a tardarte solo un día,
 pudiera ser que perdieras
 remedio en esta ocasión. (Acte I, v. 747-756)

Dorotea est arrivée à Séville le même jour. La dilatation de la réponse de l'oncle est une indication de la temporalité subjective. L'arrivée de Feliciano se produit également au même moment. Le courrier met à nouveau l'accent sur la rapidité du déplacement :

SANCHO Califican la nobleza
 los términos de la corte.
 FELICIANO Salí **más apriesa** della
 que pensé, llegué a Sevilla
 y fui con alguna pena,
 señor don Sancho, al **correo**,
 hallé esta carta y en ella
 lo que os ruego que escuchéis. (Acte I, v. 784-789)

Feliciano prévoit de retrouver don Sancho le lendemain. Dorotea, ayant écouté toute la conversation des deux hommes, révèle la vérité à son oncle. La *dama* fait référence à la veille, correspondant à son départ de l'auberge, en éloignant cette nuit (« una noche », v. 852) du moment de l'énonciation. Il ne s'agit pas d'un réel éloignement du temps dramatique puisque, quelques répliques plus loin, lorsque don Sancho est prêt à marier sa fille Celia à Feliciano, Dorotea précise qu'elle a été brièvement séparée du galant :

DOROTEA ¿Qué haré?, ¿qué será de mí,
 si le quiere para Celia
 don Sancho?, no sé quién dice

que amor los celos engendra,
si a los celos que me han dado
mi dormido amor despierta
del sueño en que le tenían
mi engaño y su **breve ausencia**. (Acte I, v. 887-894)

Cet acte est construit en fonction d'une temporalité double, car les procédés de dilatation et de raccourcissement fonctionnent de concert.

À la fin de l'acte I, Feliciano précise à don Sancho qu'il reviendra le voir le lendemain pour recevoir l'habit de Saint-Jacques : « Yo vendré a veros **mañana**. » (v. 821). Il faut attendre trois cents vers, dans l'acte II, pour que la première *distancia* soit clairement établie. Dorotea fait référence à la veille et au moment où Feliciano a reçu de don Sancho la croix de saint Jacques :

DOROTEA Pero viéndoos tan galán
hablar con el dueño mío,
que lo es don Sancho mi tío,
el que **ayer** la cruz os dio,
mi voluntad pretendió
disculpar mi desvarío. (Acte II, v. 361-366)

La première *distancia* contient donc une journée. Dans cet inter-acte, l'*indiano* a reçu une lettre de don Sancho lui signalant qu'il peut se rendre à Séville pour épouser Dorotea.

Au début de l'acte II, Feliciano reçoit un billet d'une *dama* qui le convie à se rendre à San Juan de Alfarache, en bateau, dans l'après-midi (« esta tarde », v. 130). Le gentilhomme vogue vers le lieu du rendez-vous et s'aperçoit que la *dama* est Dorotea. Cette dernière, manquant de se noyer, est sauvée pour la deuxième fois par Feliciano. Le texte dramatique insiste sur ce deuxième accident :

DOROTEA Ya os debo, después de Dios,
la vida **dos veces ya**. (Acte II, v. 311-312)

Toute l'action de la deuxième *jornada* s'étend sur un seul jour. L'acte ne comporte pas d'autres précisions temporelles. Don Diego, le faux don Juan, fait son apparition sur scène et rencontre Dorotea pour la première fois. La *dama*, tiraillée entre l'obligation de se marier et l'amour qu'elle éprouve pour Feliciano, accorde une dernière faveur au gentilhomme qui lui a sauvé la vie à deux reprises en lui permettant de la courtiser jusqu'à son mariage :

FELICIANO Advierte,
que hasta que se desposase
le pedí que me la diese.
ANDRÉS ¿Y te la ha dado?
FELICIANO Sí.
ANDRÉS Estraño
amante, ya me parece,
que después de estar casada
le pides que **otros dos meses
prorogue el término** y luego
por ver si don Juan se muere,
le pides **ultramarino**.
FELICIANO Calla, Andrés, que el tiempo suele
hacer de los valles montes
y de los mirtos laureles. (Acte II, v. 939-951)

Ces dernières répliques de l'acte II envisagent, pour la première fois dans la pièce, une prolongation du temps dramatique. Le *gracioso* renchérit, sur le mode comique, la durée du délai et imagine un temps pré-nuptial. Le « término ultramarino » était une permission permettant d'aller en Outremer. Andrés élargit le délai grâce au temps évoqué.

Dans le troisième acte, il faut attendre une nouvelle fois trois cents vers pour qu'un indice sur la durée de l'action entre les deux dernières *jornadas* soit fourni par le texte, ce qui prouve qu'il existe un puissant lien de symétrie entre les actes. Rappelons que chaque *jornada* représente le sauvetage de Dorotea. Lors du dialogue entre les deux amoureux, Feliciano, dans une longue tirade, mentionne les différents accidents survenus dans les deux premiers actes et en relève un troisième :

FELICIANO En todos los elementos
quiso amor que te sirviese,
en la tierra, cuando estabas
atada a un tronco silvestre
expuesta a seis salteadores,
donde tanto honor me debes.
En el agua, cuando el barco
si no llego diligente,
sepulta tus verdes años
en las orillas del Betis.
En el fuego, **aquella noche**,
que por descuido se emprende
en tu casa, **habrá diez días**,

de cuyas llamas ardientes
 en estos brazos, en estos
 siempre a servirte fieles
 fuiste Penate de Troya,
 que siempre mis penas eres. (Acte III, v. 317-334)

Il s'est écoulé environ dix jours entre les deux actes. Cette information essentielle montre que la durée de l'action de cette pièce dépasse de peu les limites temporelles du néo-aristotélisme. Tout au long de l'acte III, le mariage de Dorotea et de Diego est repoussé et n'aura finalement pas lieu. La troisième *jornada*, comme la précédente, a pour cadre temporel la journée. Dès lors, la durée totale de l'action est imprécise, à cause de la seconde *distancia*, et supérieure à deux semaines.

Au terme de l'analyse, il apparaît que les trois temps du titre *Amar, servir y esperar* sont mis en scène chronologiquement, « amar » correspondant au moment de la rencontre, « servir » à tous les gestes de Feliciano envers Dorotea, puis « esperar » au temps de l'attente logé dans le dernier inter-acte. L'imprécision de la seconde *distancia* est due à la dilatation de la matière dramatique et à la poursuite de l'aggravation des péripéties, incluant le dernier accident. Les nombreux trajets dans la pièce, entre Sierra Morena/Séville et Cadix/Séville montrent l'éparpillement de l'espace. Si les pièces à TB peuvent comporter également des déplacements entre des points géographiques différents, l'espace dramatique semble moins fonctionnel que dans les pièces à durée moyenne.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Amar, servir y esperar</i>	TB	TB	TB	TL	TB
Durée moyenne	2 journées successives	1 journée	1 jour	Imprécise au moins 10 jours	1 jour

1-3. La maturation des sentiments : *El caballero de Olmedo*

El caballero de Olmedo (1615-1626, probablement 1620-1625), en dépit de l'imprécision de la durée totale de l'action, est une *comedia* harmonieusement orchestrée selon des bases temporelles cohérentes que nous nous proposons d'analyser dans l'étude suivante.

Le premier acte de *El caballero de Olmedo* est basé sur les procédés du temps bref. L'action tient en deux jours successifs. Dans la scène liminaire de la *comedia*, l'entremetteuse Fabia et don Alonso font référence à un temps évoqué proche. Le chevalier d'Olmedo s'est épris d'Inés, la veille, à l'occasion de la foire de Medina. Il l'a également vue le matin, à la messe : « Salió **esta mañana** a misa, » (v. 136). La première journée de l'acte I se déroule après cette matinée. Lorsque Fabia se rend chez doña Inés pour porter le billet de don Alonso, la scène a lieu en fin d'après-midi :

FABIA	Vuestro padre, Dios le guarde, ¿está en casa?	
LEONOR	Fue esta tarde al campo.	(Acte I, v. 292-294)

Fabia transmet alors une lettre de doña Inés à don Alonso. La *dama* invite le galant à se rendre, pendant la nuit, aux grilles de sa maison pour qu'il prenne un ruban vert qu'il devra accrocher, le lendemain, à son chapeau afin qu'elle le reconnaisse. L'arrivée de la nuit est introduite dans une réplique de don Alonso :

ALONSO	La vecina noche , en los últimos fines con que va espirando el día, pone los helados pies.	(Acte I, v. 577-580)
--------	--	----------------------

L'ambiance nocturne est rendue sur scène par les costumes des personnages comme on peut le voir dans cette didascalie « Salen Don Fernando y don Rodrigo, **en hábito de noche** ». Comme la nuit, le lever du jour est annoncé par une personnification :

INÉS	Apenas la blanca Aurora , Leonor, el pie de marfil puso en las flores de abril , que pinta, esmalta y colora, cuando a mirar el listón salí, de amor desvelada, y con la mano turbada di sosiego al corazón.	(Acte I, v. 707-714)
------	---	----------------------

Ces vers précisent bien que les faits dramatiques se déroulent au mois d'avril. Cette information est essentielle car elle permettra d'évaluer une approximation de la durée totale de l'action.

La *distancia* n'est pas « préparée » à la fin de l'acte I. Dès l'entrée de la deuxième *jornada*, on apprend que don Alonso a effectué plusieurs fois le trajet Medina-Olmedo :

TELLO Temo que se ha de saber
este tu secreto amor;
que **con tanto ir y venir**
de Olmedo a Medina, creo
que a los dos da tu deseo
que sentir y aun que decir. [...] (v. 890-895)
¿No te cansa y te amohína
tanto entrar, tanto partir? » (Acte II, v. 916-917)

Tello, l'écuyer de don Alonso, pense que son maître est atteint de fièvre tierce :

ALONSO ¿Cómo puedo yo dejar
de ver a Inés, si la adoro?
TELLO Guardándole más decoro
en el venir y el hablar;
que en ser **a tercero día**,
pienso que te dan, señor,
tercianas de amor. (Acte II, v. 896-902)

Tello se réfère, à l'évidence, à la passion, presque destructrice, qui pousse le galant à un va-et-vient entre Medina et Olmedo. Le texte établit clairement que trois journées sont contenues dans la première *distancia*. Les « tercianas de amor », correspondant à la fièvre tierce, sont une métaphorisation de la passion amoureuse.

Le deuxième acte s'étend sur une durée totalement imprécise. Au début de la *jornada*, don Alonso retrouve doña Inés, certainement dans la soirée car le père de la *dama*, don Pedro, s'étonne que sa fille ne se soit pas couchée à pareille heure. Le lendemain est évoqué par la *dama* :

INÉS Y, ya que estoy declarada,
 hazme **mañana** cortar
 un hábito, para dar
 fin a esta gala escusada; (Acte II, v. 1195-1198)

On apprend, par l'intermédiaire de don Alonso, que les fêtes de la Croix de Mai vont bientôt avoir lieu à Medina et que le Roi s'y rendra :

ALONSO Medina a la **Cruz de Mayo**
 hace sus mayores fiestas:

yo tengo que **prevenir**,
que como, sabes, **se acercan**;
que, fuera de que en la plaza
quiero que galán me veas,
de Valladolid me escriben
que el rey don Juan viene a verlas;
que en los montes de Toledo
le pide que se entretenga
el Condestable **estos días**,
porque en ellos convalezca,
y de camino, señora,
que honre esta villa le ruega; (Acte II, v. 1305-1318)

Don Alonso évoque les préparatifs de ces fêtes qui se dérouleront le trois mai. L'action de l'acte II se passe quelques jours avant ces festivités, sans doute fin avril. Ce nombre indéterminé de jours apparaît dans l'expression « estos días ». D'après Tello, les amants se séparent au lever du jour : « Porque es **de día**. » (v. 1327). Dans les scènes suivantes, aucun lien manifeste avec la première journée n'est lisible. On assiste à un dialogue entre don Rodrigo, rival de don Alonso, et don Fernando, qui se prépare, lui aussi, pour la Croix de Mai. Quant aux scènes suivantes, elles consistent en la mise en place du stratagème d'Inés. Elle a fait venir un maître de latin pour lui donner des leçons, et une sainte femme qui lui enseignera la dévotion. La progression du temps dramatique est suggérée par l'imminence des fêtes :

TELLO Señora, para servirte,
 está don Alonso bueno;
 para **las fiestas de mayo**,
 tan cerca ya, previniendo
 galas, caballos, jaeces,
 lanza y rejonas; que pienso
 que **ya** le tiemblan los toros. (Acte II, v. 1500-1506)

Bien qu'il soit évident que les fêtes se rapprochent de plus en plus, le dramaturge ne précise guère le temps dramatique. Avant la leçon fictive, doña Inés reconnaît Fabia et Tello, et le valet de don Alonso lui remet une lettre de son maître, seul élément suggérant un possible allongement de la temporalité.

L'action se déplace à Valladolid, le roi Jean II de Castille et son *privado*, le connétable don Álvaro de Luna, annoncent que les fêtes auront lieu le lendemain :

CONDESTABLE Pues pienso que determina,
 por servirte, ir a Medina
 a **las fiestas de mañana**. (Acte II, v. 1603-1605)

La scène finale de l'acte II se déroule donc la veille de la Croix de Mai, c'est-à-dire le deux. Don Alonso retrouve Tello qui lui remet un billet de doña Inés. Ce messenger permet de lier les deux amoureux dans l'acte II, son parcours dans l'espace, l'aller-retour Medina-Olmedo servant d'indicateur de la distension de la temporalité. Don Alonso, avant l'apparition de son écuyer, récite un monologue dans lequel il place le jour de la séparation d'Inés dans un passé éloigné :

ALONSO Llorando por mi **ausencia**
 Inés quedó **aquel día**,
 que sus lágrimas fueron
 de sus palabras firma.
 Bien sabe **aquella noche**
 que pudiera ser mía. (Acte II, v. 1650-1655)

Le temps de l'absence est amplifié par la subjectivité amoureuse de don Alonso et par les démonstratifs *aquell/aquella*. Mais la séparation des personnages n'a vraisemblablement pas duré longtemps. Le chevalier d'Olmedo lit la lettre d'Inés par fragments de quatre, entrecoupés par les réactions de son valet. Chaque épisode du billet que don Alonso énonce séparément, retrace un ordre chronologique : le moment où don Alonso est parti, la tristesse d'Inés en son absence, l'évocation des retrouvailles entre les amants et l'annonce de l'arrivée du roi. Par ailleurs, on retrouve l'expression du temps fréquentatif dans l'emploi de l'imparfait marquant l'idée de répétition :

TELLO **Estudiaba** Inés en ti,
 que eras el latín, señor,
 y la lición que **aprendía**.
 ALONSO Leonor ¿qué **hacía**? [...] (Acte II, v. 1712-1715)

L'acte II n'est pas totalement dénué de bases temporelles solides. La fin de la *jornada* reconstitue un cadre temporel stable. En effet, le récit du rêve de don Alonso évoque la nuit et l'aube de la dernière journée de l'acte II :

ALONSO **Hoy**, Tello, al salir del **alba**,
 con la inquietud de la **noche**, [...] (Acte II, v. 1757-1758)

Alonso avant l'aube. Le chevalier d'Olmedo, quant à lui, veut se mettre en marche vers sa ville afin de rassurer ses parents avant la nuit. Le roi et le connétable réapparaissent sur scène et il est question, comme dans l'acte précédent, du temps dramatique :

REY Tarde acabaron las fiestas;
pero ellas han sido tales,
que no las he visto iguales.

CONDESTABLE Dije a Medina que **aprestas**
para **mañana** partir;
Mas tiene tanto deseo
de que veas el torneo
con que te quiere servir,
que me ha pedido, Señor,
que **dos días se detenga**
Vuestra Alteza.

REY Cuando venga,
pienso que será mejor.

CONDESTABLE Haga ese gusto a Medina
Vuestra Alteza.

REY Por vos sea,
aunque el Infante desea
–con tanta prisa camina–
estas vistas de Toledo
para el día concertado.

(Acte III, v. 2078-2095)

Le souverain comptait partir à Tolède le lendemain, sans doute dès la première heure pour rejoindre l'infant. Mais il accepte de rester un jour de plus, ce qui lui permettra de rendre justice, à la fin de la *comedia*, au retour de Tello. Le roi est bien resté dans la deuxième journée de l'acte pour honorer la ville de Medina ; mais il doit se rendre rapidement à Tolède comme on peut l'observer vers la fin de la pièce :

PEDRO **Hoy** mostró con su real
mano, heroica y liberal,
la grandeza de su pecho.
Medina está agradecida,
y, por la que he recibido,
a besarla os he traído.

LEONOR ¿**Previene ya** su partida?

PEDRO Sí, Leonor, por el Infante,
que **aguarda** al Rey en Toledo.

(Acte III, v. 2510-2518)

Avant de partir de Medina, don Alonso prend congé d'Inés à une heure tardive, alors que le père de la *dama* s'est déjà couché. L'assassinat du chevalier se produit à mi-chemin entre Medina et Olmedo, à minuit précise (« a media noche », v. 2454). Dans le *romance* final de Tello relatant les faits macabres, il est question de la même heure :

TELLO Ya la destocada noche,
de los dos polos en medio,
daba a la traición espada,
mano al hurto, pies al miedo, [...] (Acte III, v. 2665-2668)

La séparation entre les deux journées de l'acte III est rendue uniquement par la référence au premier jour :

INÉS No en vano tanta tristeza
he tenido **desde ayer**. (Acte III, v. 2528-2529)

La durée totale de *El caballero de Olmedo*, en raison de l'action dilatée du deuxième acte, franchit le seuil du TB, car la somme des durées précises de la pièce donne une semaine, sans compter la période médiane de plusieurs jours. Le tableau synoptique de la pièce fait clairement apparaître les imbrications de la structure du temps dramatique. Les deux extrémités de la *comedia* (les actes I et II) sont temporellement précisées et ont un centre « indéterminé » (l'acte II). L'acte II, lui-même, est pourvu, comme on l'a démontré, de deux bornes et d'un centre mouvant. L'assouplissement du temps semble aller de pair avec une entrée massive de l'espace dans la trame dramatique. Plus l'espace se dynamise, plus le temps devient capable d'élasticité. La maturation des sentiments (la haine de don Rodrigo à l'encontre de don Alonso) peut expliquer également la zone de flottement temporel du deuxième acte.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El caballero de Olmedo</i> Durée Moyenne	TB 2 jours successifs (jour/nuit/jour)	TB 3 jours	TL Indéterminé quelques jours (d'avril à début mai, la veille de la <i>Cruz de mayo</i>)	TB 1 nuit	TB 2 jours successifs (<i>Cruz de Mayo</i> /nuit/ jour)

1-4. Une poétique de la fin de l'été : *Peribáñez y el comendador de Ocaña*

Cette *comedia de comedadores* (1605-1612, probablement 1605-1608) est caractérisée à la fois par une relative indétermination et par une exactitude du temps dramatique. Une lecture cursive ne suffit pas à mettre en lumière tous les éléments temporels. Comme ces indications sont savamment mises en cohésion dans l'œuvre, nous effectuerons un repérage rigoureux de toutes les occurrences.

Dans la première *jornada* de la *comedia*, les éléments temporels ne configurent pas un cadre précis. La pièce commence par le jour des noces de Peribáñez et de Casilda qui se déroulent à Ocaña, dans la province de Tolède. On sait, au milieu de l'acte, que le jour de l'Assomption est proche¹⁵⁵ :

CASILDA	<p>El día de la Assumpción se acerca; tengo desseo de ir a Toledo, y creo que no es gusto, es devoción de ver la imagen también del Sagrario, que aquel día sale en procesión.</p>	(Acte I, v. 496-502)
---------	---	----------------------

Cette information essentielle situe l'action probablement dans la deuxième semaine du mois d'août, la fête de l'Assomption ayant lieu le quinze. Jusqu'à la moitié de l'acte I, les faits représentés tiennent en une journée durant laquelle on assiste au mariage puis à la course de taureaux. Le commandeur d'Ocaña fait une chute et est recueilli par les paysans ; c'est à ce moment précis qu'il tombe amoureux de Casilda. Dès que les jeunes mariés rejoignent leur domicile, Peribáñez et Casilda récitent, chacun à leur tour, un abécédaire concernant les règles de bonne conduite de chaque conjoint. Cette dilatation de l'écriture, avec un phénomène de répétition des lettres de l'alphabet, semble sceller bel et bien la fin des noces. Au terme de leur discussion, Casilda demande à Peribáñez de la conduire à Tolède pour les fêtes de la Vierge de l'Assomption. Elle précise bien que c'est le premier jour que les époux se trouvent réunis :

CASILDA	<p>Mi bien, no sé si me atreva el primer día a pedirte un gran favor.</p>	(Acte I, v. 490-492)
---------	--	----------------------

¹⁵⁵ *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, éd. de Juan María Marín, Madrid, Cátedra, Madrid, 2003.

La deuxième moitié de la *jornada* est imprécise car les scènes ne sont pas liées entre elles par des termes temporels-clés. Dans la scène faisant suite aux noces, le commandeur avoue à son laquais que la passion qu'il éprouve pour Casilda est durable :

COMENDADOR	Muerto estoy, matéme un rayo; aún dura , Luxán, en mí la fuerça de aquel desmayo.	
LUXÁN	¿ Todavía persevera , y aquella pasión te dura ?	(Acte I, v. 560-564)

L'insistance sur les verbes de durée suggère une certaine dilatation de l'action. Afin de mettre un terme à cette véritable souffrance du commandeur, Luxán lui conseille de faire un don au couple et de s'octroyer les faveurs de Peribáñez, car il s'agira du moyen le plus immédiat (« la más breve [opinión] », v. 621) pour que don Fadrique se rapproche de Casilda. La dilatation du temps de la « passion » n'est pas simplement une distension due à la temporalité subjective. Or, dans la scène suivante, Peribáñez et Casilda se préparent à partir à Tolède et font allusion à leur statut de jeunes mariés, comme on peut le voir dans la question d'Inés :

INÉS	¿Quiérete bien tu velado ?	
CASILDA	¿ Tan presto temas mudança? No hay en esta villa toda novios de plazer tan ricos; pero aún comemos los picos de las roscas de la boda.	(Acte I, v. 696-701)

Le terme *velado*, synonyme de mari, faisant référence aux fêtes de las *velaciones* se déroulant peu après les noces, montre que Peribáñez est marié depuis peu. Dans une longue tirade, Casilda fait état de la vie de couple qu'elle entretient avec Peribáñez, rythmée par la récurrence des heures (*luzero, aurora*) et des repas (*cena, comida*). Ce temps routinier et stéréotypé du *villano* complète l'imprécision de la durée introduite par le commandeur. Ce temps fréquentatif semble avoir été annoncé par les abécédaires déclinant des actions répétitives ou immuables dans le temps, par exemple ces deux vers de Casilda : « por la O solo conmigo / **todas las horas** tendrás. » (v. 474-475). Comme on s'approche du jour de l'Assomption, il ne s'est écoulé probablement que quelques jours depuis le début de la *comedia*. De fait, plus loin, lorsque Peribáñez prie le commandeur de lui prêter des tapisseries (*reposterros*) pour orner sa charrette, il emploie l'expression « rezién casado » (v. 856). En complément du temps fréquentatif, on doit inclure la durée de la fabrication des boucles

d'oreilles. Don Fadrique offre à Peribáñez deux mules et fait allusion au bijoutier qui a dû finir de préparer les ornements :

COMENDADOR y a su esposa llevad las arracadas,
si el platero **las tiene ya acababas**. (Acte I, v. 893-894)

L'action de la fin de la *jornada* se termine la veille de l'Assomption (« vispera de tal día », v. 913). Peribáñez et Casilda se sont déplacés d'Ocaña à Tolède au moyen de leur chariot tiré par des mules. Le dramaturge précise que ce trajet peut s'effectuer en moins de dix heures, en été :

COSTANÇA **En verano**
suelen muchas vezes ir
en diez horas, y aún en menos. (Acte I, v. 663-665)

Le commandeur, quant à lui, choisit un alezan pour suivre à la trace le couple sur la route de Tolède. L'acte I se termine par la nuit de la veille de l'Assomption.

L'élasticité du temps de la première *jornada* est due à la passion « chronique » de don Fadrique. Le temps fréquentatif permet également d'instaurer dans cet acte à TL une maturation.

Au début du deuxième acte, Peribáñez est de retour à Ocaña après une pause de huit jours à Tolède où Casilda a voulu passer les fêtes de l'octave de l'Assomption. Peribáñez n'a donc pas pu assister aux festivités d'Ocaña consacrées à San Roque et se déroulant après l'Assomption, c'est-à-dire le 16 août :

PERIBÁÑEZ Pensé venir **otro día**,
y hallarme a la procesión
de nuestro Roque divino;
pero fue vana intención,
porque mi Casilda vino
con tan devota intención
que **hasta que pasó la octava**
no pude hazella venir. (Acte II, v. 60-67)

Comme le précise bien l'éditeur de Cátedra de la *comedia*, Juan María Marín, *otro día* signifie certainement le lendemain. La *distancia* correspond donc à la huitaine de l'Assomption. Par ailleurs, à la fin de l'acte I, le commandeur charge un peintre de dresser le

portrait de Casilda en cachette. Le temps de la réalisation de ce tableau est inclus dans ce premier inter-acte de huit jours.

L'acte II s'inscrit dans un cadre précis de trois jours successifs. Au début de la *jornada*, Luxán, un des laquais de don Fadrique, annonce au commandeur qu'il a réussi à se faire embaucher le jour même par Peribáñez en se faisant passer pour un faucheur :

LUXÁN En forma de segador,
a Peribáñez, señor
-tanto el apariencia engaña-,
pedí jornal en su trigo,
y, desconocido, estoy
en su casa **desde hoy**. (Acte II, v. 235-241)

Dans les derniers vers de l'acte II, Peribáñez, en interpellant Luxán, fait référence au début de l'acte :

PERIBÁÑEZ ¿Eres tú aquel segador
que **anteayer**, entró en mi casa? (Acte II, v. 1027-1028)

Durant la première journée de l'acte II, Peribáñez, nommé majordome de la confrérie de San Roque, décide de partir à Tolède pour faire réparer la statue du saint qui est endommagée. L'espion Luxán révèle au commandeur qu'il aura l'opportunité de rencontrer Casilda la nuit suivante. L'action se déroule en pleine saison des moissons (« tiempo de la siega », v. 149) ; c'est pourquoi, en s'absentant, Peribáñez craint de fâcher Casilda, car la présence de ce dernier est indispensable à ce dur labeur. La progression du temps dramatique est perceptible dans une réplique de Luxán montrant le changement du climat :

LUXÁN Y como en toda Castilla
dizen del **agosto ya**
que el frío en el rostro da,
y ha llovido en nuestra villa,
o por verse caballeros
antes del invierno frío,
sustentan tus reposteros. (Acte II, v. 291-298)

Il faut rappeler que l'action se déroule huit jours après l'Assomption, c'est-à-dire durant la dernière semaine du mois d'août. L'arrivée de la nuit est clairement exprimée dans le texte ; la présence du dîner montre bien que l'action progresse dans la soirée. C'est peu avant l'aube

que le commandeur a l'occasion d'échanger quelques paroles avec Casilda, qui le rejette avec véhémence. L'arrivée de la deuxième journée est déclinée en plusieurs étapes :

CASILDA	¿Es hora de madrugar, amigos?	
COMENDADOR	Señora mía, ya se va acercando el día, y es tiempo de ir a segar.	(Acte II, v. 485-488)

Quelques vers plus loin, l'image bien connue du rire de l'aube personnifiée introduit l'imminence du point du jour :

CASILDA	Segadores de mi casa, no durmáis, que con su risa os está llamando el alba.	(Acte II, v. 577-579)
---------	---	-----------------------

Bartolo, un faucheur, martellera une nouvelle fois cette information : « que viene a gran prisa el día », v. 594.

On sait que la rencontre à Tolède entre le peintre et Peribáñez se produit le lendemain car le héros fait allusion au laquais du commandeur qu'il a vu la veille (« ayer le vi », v. 682). Peribáñez voit le portrait de Casilda et reconnaît son épouse. Il demande à l'artiste de réparer la statue du saint. Le lien entre la deuxième et la troisième journée de l'acte II est seulement évoqué à travers le terme *mañana*, jour où un serviteur du commandeur doit récupérer le portrait de la *labradora*. Lope ne fait pas apparaître la tombée de la nuit ou l'arrivée de l'aube pour éviter, à n'en pas douter, l'accumulation de ce procédé. Afin de donner l'illusion du déroulement du temps, le dramaturge préfère recourir à un procédé récurrent dans cette pièce : le processus de fabrication ou de restauration d'un objet d'art.

La conversation entre le commandeur et son écuyer, Leonardo, se déroule pendant la troisième journée de l'acte II. Leonardo annonce à don Fadrique que Peribáñez va bientôt rentrer à Ocaña, et qu'il est attendu pour le repas de midi. Leonardo évoque également la nuit de la première journée durant laquelle le commandeur a fait une visite importune à Casilda :

COMENDADOR	¿Si habrá venido ya ?	
LEONARDO	Luxán me dixo que a comer le esperaban, y que estaba Casilda llena de congoja y miedo. Supe después, de Inés, que no diría cosa de lo pasado aquella noche , [...]	(Acte II, v. 763-768)

Peribáñez capitaine d'un escadron de cent hommes. Il l'a prévenu de cette disposition dans le deuxième inter-acte comme il le confie à Leonardo :

COMENDADOR	Pues advierte [Solo] (que me es de importancia) que, mientras fuiste a Toledo, tuvo ejecución la traça. Con Peribáñez hablé, y le dixé que gustaba de nombralle capitán de cien hombres de labrança y que se pudiesse a punto. Parecióle que le honraba, como es verdad, a no ser honra aforrada en infamia. Quiso ganarla en efeto; gastó su hazendilla en galas, y sacó su compañía ayer, Leonardo, a la plaça; y hoy, según Luxán me ha dicho, con ella a Toledo marcha.	(Acte III, v. 97-114)
------------	---	-----------------------

Le retour de Leonardo à Ocaña s'insère bien dans la *distancia* qui a une durée imprécise. Don Fadrique a averti Peribáñez à la fin de la soirée de la troisième journée du deuxième acte. Cet « ayer » correspond à l'une des journées de l'inter-acte durant laquelle Peribáñez recrute ses hommes. La *distancia* a donc une extension probable de quelques jours, sans doute très peu nombreux.

L'acte III s'étend sur deux jours successifs. D'une précision infaillible, cette *jornada* est structurée par les heures de la journée, donnant ainsi une représentation quasi-arithmétique du temps dramatique. En éloignant Peribáñez, le commandeur espère avoir le temps nécessaire pour violenter Casilda. C'est dans la nuit, comme dans l'acte II, que don Fadrique a l'intention de rencontrer la jeune paysanne. Le commandeur attend qu'il soit dix heures pour agir :

COMENDADOR	¡Cómo pasará por mí el tiempo que ha de tardar desde aquí a las diez!
LUXÁN	Ya son casi las nueve. No seas

tan triste, que, cuando veas
el cabello a la ocasión,
pierdas el gusto esperando;
que la esperança entretiene. (Acte III, v. 439-446)

Mû par son impatience, don Fadrique demande s'il est déjà onze heures :

COMENDADOR ¿Dan las onze?
LUXÁN Una, dos, tres...
No dio más.
MÚSICO 2.^o Contaste mal.
Ocho eran dadas. [...] (Acte III, v. 497-500)

Face à l'impatience du commandeur, Luxán annonce qu'il est bientôt neuf heures pour l'apaiser. Un des musiciens, qui ne cherche pas à flatter don Fadrique, rétablit un temps objectif : huit heures passées.

Peribáñez, conscient des intentions de don Fadrique, retourne le plus rapidement possible à Ocaña après avoir confié son armée à un *alférez* chargé de la conduire à Tolède :

PERIBÁÑEZ Alojé mi compañía
y **con ligereza extraña**,
he dado la vuelta a Ocaña. (Acte III, v. 533-535)

Le texte met l'accent sur la brièveté du déplacement ; en effet, la jument de Peribáñez va jouer le rôle d'un cheval de poste :

PERIBÁÑEZ ¡Oh yegua! **¡En menos de un hora
tres leguas!** Al viento iguales,
que si le pintan con alas,
tú las tendrás desde agora. (Acte III, v. 581-584)

Peribáñez ne s'est pas rendu à Tolède avec son armée. Ocaña et Tolède sont distantes de huit lieues ; il s'est arrêté à mi-chemin et a fait demi-tour vers sa ville. Le voyage de Peribáñez s'est effectué pendant la nuit. D'ailleurs, à la fin de la pièce, lorsqu'il narre au roi les événements, il révèle qu'il est arrivé à dix heures chez lui, au moment précis où don Fadrique s'apprêtait à abuser de Casilda :

PERIBÁÑEZ Con nombre de capitán
salí con ellos [cien labradores] de Ocaña;
y como vi que **de noche**
era mi deshonra clara,

en una yegua, **a las diez**,
de vuelta en mi casa estaba; (Acte III, v. 987-992)

Don Fadrique précise qu'il est onze heures :

COMENDADOR ¿Es Inés?
INÉS La misma soy.
COMENDADOR En pena **a las onze** estoy.
 tu cuenta el perdón me aplique,
 para que salga de pena. (Acte III, v. 644-647)

Entre le retour de Peribáñez à Ocaña et l'agression du commandeur, il s'est écoulé une heure. Le texte comporte deux scènes d'une centaine de vers qui permettent de suggérer la progression du temps dramatique : le monologue de Peribáñez adressé à sa monture et le dialogue avec Antón. Après la scène où le commandeur demande à Inés de le faire entrer chez Casilda, Peribáñez narre, dans une longue tirade au prétérit, ce qu'il a fait depuis qu'il est arrivé à Ocaña. De fait, le *villano* a eu le temps d'écouter attentivement tous les bruits de la basse-cour :

PERIBÁÑEZ Salí al fin, y cual ladrón
 de casa, hasta aquí me entré;
 con las palomas topé,
 que de amor exemplo son;
 y como las vi arrullar,
 y con requiebros tan ricos
 a los pechos por los picos
 las almas comunicar,
 dixé: «¡Oh, maldígale Dios,
 aunque grave y altanero,
 al palomino extranjero
 que os alborota a los dos!» (Acte III, v. 691-702)

Ce monologue au passé crée l'illusion du temps de l'attente qui semble bien correspondre à l'espace entre dix et onze heures. Le compte à rebours du temps de la montre (8, 9, 10 et 11 heures) produit un suspense soutenu jusqu'au dénouement.

Après avoir tué le commandeur, Peribáñez se rend à Tolède pour prier le roi de rendre justice en pardonnant ce crime. Le voyage à Tolède s'effectuera aussi rapidement que le premier puisque Peribáñez arrivera à l'aube avec Casilda :

tel qu'il avait été édité du vivant de Lope¹⁵⁷. Selon le critique, le manuscrit contient de nombreux éléments qui avaient été ôtés de la version imprimée à cause de la censure. C'est pourquoi nous avons décidé de nous référer, dans notre étude, au texte reproduit par Gálvez.

Dans chaque acte, le temps dramatique est décliné en fonction de l'heure et des repas. Nous ne nous attarderons pas sur le résumé des multiples revirements de situation de l'intrigue, mais nous indiquerons uniquement certains indices temporels. Le pièce commence à la manière d'une comédie d'intrigue avec les fulgurances propres au temps bref. Lisbella, « la bella malmaridada », est une jeune femme trompée par son mari, Leonardo. Les deux premiers actes mettent l'accent sur l'adultère commis par Leonardo avec Casandra, une courtisane. Parallèlement à cette relation illicite, une autre liaison émerge entre Lisbella et le comte Cipión. Ce dernier tente de séduire la *dama*, qui ne cède jamais à ses avances. Dans les deux derniers actes, Leonardo se passionne pour le jeu et abandonne son penchant pour les femmes. Dans l'acte III, Leonardo intercepte un billet de Cipión. Le mari jaloux accuse sa femme d'adultère et s'apprête à la tuer, à l'acte III. C'est le père de la *dama*, Lisardo, qui, au dernier moment, évite que le sang ne soit versé et libère sa fille. Leonardo promet de s'amender et les époux se réconcilient.

L'acte I commence de nuit comme le signalent les didascalies. Dans la deuxième partie de la *jornada*, il est minuit :

LEANDRO	Las doce dan. ¡Vive Dios, si es mañana.	
DORISTO	Que no es.	
LEANDRO	Pues si no, que den las tres ; yo he de ir acullá a las dos .	(Acte I, v. 719-722)

Bien que ces vers insistent sur le déroulement de la nuit, à la fin de l'acte, il est toujours minuit comme le mentionne Teodoro : « ¡Ah hidalgo! ¿A **las doce** hidalgo? » (v. 923). Une rencontre est prévue le lendemain entre les deux amis Teodoro et Leonardo :

TEODORO	Óyeme un poco, por Dios,	
LEONARDO	No hay aquí para los dos; vuelve, Teodoro, mañana .	(Acte I, v. 848-850)

¹⁵⁷ *Comedias de Lope de Vega, Parte II, tome II, La Bella Malmaridada*, éd. de Enric Querol Coll, Lérida, PROLOPE, Milenio, Departament de Filologia espanyola de la Universitat autònoma de Barcelona, Alberto Bleuca y Guillermo Serés, 1998, p. 1176-1388.

CASANDRA **Hoy no me des de cenar,**
luego me quiero acostar. (Acte II, v. 1462-1463)

Si le dîner est évoqué, c'est que le déjeuner a déjà eu lieu. Le crépuscule apparaît vers la fin de la deuxième *jornada* dans une réplique de Cipión :

CIPIÓN Harélo así. ¡Hola, **alumbrad!**
que entiendo que **ha anohecido.** (Acte II, v. 1794-1795)

Le fait d'allumer les lumières permet de suggérer l'apparition de la nuit sur scène. L'acte II se termine au début de la soirée puisque le dîner n'est plus évoqué. Teodoro projette d'aller jouer aux cartes jusqu'à dix heures du soir (« desde aquí a las diez », v. 1882).

La durée de la deuxième *distancia* n'est pas clairement précisée. Mais plusieurs indications laissent penser que seulement quelques jours se sont écoulés entre les deux derniers actes. Leonardo a changé de passion, il ne s'intéresse plus aux femmes mais aux jeux d'argent. Il confie à son épouse qu'il a dilapidé de grandes sommes en quatre jours :

LEONARDO He jugado **en cuatro días**
más de cuatro mil ducados. (Acte III, v. 2166-2167)

On a vu que le chiffre quatre était d'usage fréquent en espagnol pour suggérer une quantité variable. Une telle indication temporelle ne peut servir ici, à notre sens, qu'à raccourcir la durée de l'action de l'inter-acte comme précédemment. Lope ne révèle pas la durée du temps long dans la seconde *distancia*. D'ailleurs, le thème du jeu d'argent est évoqué avec Teodoro en toute fin d'acte II. De surcroît, on apprend également que le comte est mélancolique et qu'il n'a pas mangé pendant trois jours :

DOROTEA Tan flaco, tan amarillo,
que me dijo, y se lo creo,
que no ha comido **en tres días.** (Acte III, v. 2437-2439)

La mélancolie – on le verra au cours des chapitres suivants – est un marqueur du TL qui suggère une maturation. Ainsi, tout porte à croire que la *distancia* contient plusieurs jours. Enric Querol Coll, dans son résumé de la pièce, pense que l'inter-acte est beaucoup plus long : « Desde el momento en que acaba el acto segundo, **han transcurrido varios meses** y Leonardo se ha hecho jugador y ha perdido grandes sumas. »¹⁵⁸. L'éditeur semble se baser sur

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 1194.

le dialogue du troisième acte entre Lisardo, le père de Lisbella, et Florelo, le frère de ce dernier :

FLORELO ¿Qué lloras porque tienes un mal yerno,
si tienes una hija tan honrada
y un hijo aquí, que la que ves gobierno,
que presto de su sangre esté manchada?
Sabía yo **desde el pasado invierno**
cómo era del infame regalada,
que **a las tres de la noche, o cuasi al día**,
a ver sus hijos y mujer venía.
Salió de esta locura **este verano**,
y **dio en jugar**, y ya, como ha perdido
hacienda y honra, está del todo vano:
pierde lo que quedó, que es el sentido. (Acte III, v. 2990-3001)

Le texte dramatique établit que l'action du premier acte se déroule pendant le *verano* :

LISBELLA Que, ¿queréisoslas [las manos] lavar?
LEONARDO ¿Yo, por qué?
LISBELLA **Porque es verano.**
 Trae agua. (Acte I, v. 1017-1019)

Il semble que l'hiver fasse partie du temps évoqué puisque la globalité de l'action de la *comedia* se passe durant le *verano*. Il faut rappeler que le terme *verano* dans la langue du Siècle d'Or ne revêt pas le même sens que le mot *été* tel qu'on l'entend aujourd'hui. Selon Covarrubias, *invierno* et *verano* sont deux périodes « opuestas » et la *primavera* est le début du *verano*¹⁵⁹. S'il n'y avait pas ce vers « porque es verano » à l'acte I, on pourrait penser que les deux premiers actes se situent en hiver et que, dans la *distancia*, Leonardo change d'occupation après une longue maturation. Lope de Vega, avec ce vers, semble insérer l'action dans le *verano*, certainement au début de la saison. Malgré les effets de brièveté introduits par *tres días* et *cuatro días*, le second inter-acte comprend une période indéterminée plus étendue, où sont placées la mélancolie du comte et les diverses dépenses au jeu de Leonardo.

L'*invierno* et le *verano* apparaissent au moins une fois dans chaque *jornada*. La première occurrence, totalement anodine à première vue, se trouve à l'acte I :

¹⁵⁹ Covarrubias donne la définition suivante du terme *invierno* : « El tiempo en el año **opuesto al verano**, y así esta compuesto de *in* y *ver*, *veris*, por el verano; [...] » (p. 740) et de la *primavera* : « del lat. *primum ver*, que es **la entrada del verano**. » (p. 882). *Tesoro de la lengua castellana o española*. (cf. Bibliographie).

2. De la quinzaine de jours au mois : un temps en trompe-l'œil ou l'aggravation des enjeux

2-1. Une subtilisation des distances et du temps : *La imperial de Otón*

La imperial de Otón (1587-1601, probablement 1597) est une *comedia palatina* dont l'essentiel de la trame repose sur un conflit politique entre deux souverains : Otón, roi de Bohême, et Rodulfo, le nouvel empereur du Saint Empire romain germanique récemment élu. Les premières scènes de la pièce se déroulent à Francfort (*Francofordia* dans la *comedia*) et montrent l'élection du nouveau monarque¹⁶⁰. Les résultats de l'élection du nouvel empereur, dirigée par le pape et six archevêques, sont annoncés dans la soirée ; c'est le comte Rodulfo qui est élu. Otón et le roi espagnol Alonso n'ont pas été choisis. L'ambassadeur d'Otón, Alberto, retourne à la cour de Bohême vers la fin de l'acte pour rendre compte de la mauvaise nouvelle. Avant qu'Alberto se mette en marche vers la Bohême, on sait que la célébration de l'élection a lieu dans la soirée comme le précise une servante :

CAMILA La **noche** se ha vuelto día:
 todos con luces celebran
 la elección. (Acte I, v. 569-571)

Selon toute vraisemblance, plusieurs jours de trajet sont nécessaires pour rejoindre Prague depuis Francfort¹⁶¹. Cependant, le dramaturge décide de ne pas préciser la durée du voyage et met l'accent sur le déroulement des fêtes en l'honneur du nouvel empereur, qui vont se déployer sur neuf journées comme l'annonce un crieur public :

¹⁶⁰ Emilio Blanco, l'éditeur du groupe PROLOPE, émet un avis très négatif au sujet de la *comedia* : « Podría decirse que lo mejor que tiene *La imperial de Otón* es el título, ya que, por lo demás, la comedia pasa con más pena que gloria entre las restantes del autor, conforme han señalado los escasos críticos que se han ocupado de ella. No la abona la métrica, simple y pobre en no pocas ocasiones, a veces incluso con errores. Pertenece, además, a ese pequeño porcentaje del teatro lopesco que no incluye en toda la pieza ni uno solo de los maravillosos sonetos con que regalaba el Fénix los oídos de su público teatral. No la socorre el tema, un asunto medieval poco interesante ya a los contemporáneos de Lope (y menos aún a los lectores actuales, tal y como está desarrollado): la elección del Emperador del Sacro Imperio Germánico a mediados del siglos XIII, con una escasa participación del monarca español Alfonso X y con casi nulas referencias a las implicaciones políticas de la lucha previa por el poder. No la auxilian los personajes, que, sin llegar a ser arquetipos cómicos, están bien lejos de alcanzar la categoría de héroes trágicos que, al menos para alguno de ellos, pide a gritos la materia. Y la remata un dato crucial: una lectura detenida lleva a pensar que, o bien la obra que nos ha llegado no está completamente acabada, o en caso contrario, que el autor anduvo poco afortunado en este caso. Así lo prueban multitud de detalles, desde la desatención a la trama, bastante poco organizada, hasta los primeros versos del acto segundo (que sin duda estarían mucho mejor al final del primero), pasando por el escaso aprovechamiento que Lope hace de su fuente histórica, que podría haberle surtido de no pocos elementos enriquecedores (como las posibles alusiones a los hijos de Otón y de su esposa, ausentes de forma un tanto extraña en todos los parlamentos. » (p. 1133). Contrairement à Emilio Blanco, nous ne jugerons pas la valeur esthétique de la *comedia*, mais nous nous contenterons de mettre en évidence son architecture temporelle.

¹⁶¹ La ville de Prague apparaît textuellement : *Praga* (Acte III, v. 583).

PREGONERO “Manda el ilustre señor
duque Asfelt, gobernador
de Franconfordia, que luego
enciendan luces y fuego,
desde el pequeño al mayor.
Y que adornen las ventanas
de rica tapicería
por nueve alegres mañanas,
y muestren su bizarría
las hermosas ciudadanas. ” (Acte I, v. 530-539)

Dans la deuxième *jornada*, le déroulement des célébrations est visible dans un dialogue entre un majordome et son serviteur :

CRIADO ¿**Qué días han de durar?**
que **ya**, señor, son molestas.
Son a los de afuera buenas,
que aquí se asoman despacio,
mas para los de palacio,
de pena y cansancio llenas.

MAYORDOMO **No pasarán deste mes,**
que es **ya** la costa excesiva. (Acte II, v. 139-146)

Les festivités ne doivent pas déborder sur le mois suivant. Or on ignore de quel mois il s'agit ; mais on suppose que les faits dramatiques se déroulent dans la deuxième quinzaine du mois dont il est question. Ainsi, ces indications temporelles, mises dans la bouche de personnages semblant à première vue mineurs, sont liées en propre à la temporalité dramatique puisqu'on peut considérer que les neuf journées de réjouissances ne se sont pas totalement écoulées au début de l'acte II. Il s'est peut-être passé quatre, cinq jours ou une semaine. Nous ne pouvons pas l'indiquer avec certitude. Néanmoins, il nous est permis d'émettre une supposition quant au temps qu'aurait pu prendre un tel voyage à cheval. Considérons pour ce faire l'indication précieuse contenue dans *Lo cierto por lo dudoso*, dont on a rappelé qu'elle est tout à fait vraisemblable. Il apparaît qu'un cheval au galop peut parcourir au maximum vingt-deux lieues par jour. Or, à vol d'oiseau, plus de 400 kilomètres séparent les villes de Francfort et de Prague, ce qui équivaut à environ 60 lieues (1 lieue représentant 6,5 km) et donc approximativement à trois jours de trajet. Ainsi, il est tout à fait plausible que le déplacement d'Alberto, effectué le plus rapidement possible comme le confie le personnage, ait duré

environ trois jours¹⁶². Cette hypothèse n'est pas à exclure en ce qu'elle ne va pas à l'encontre du seul élément fiable à notre disposition : l'indication de neuf jours.

Par ailleurs, à la fin de l'acte I, il semble que la première *distancia* soit assez brève. En effet, Otón réagit violemment après avoir appris qu'il n'a pas été élu et se dispose à rassembler ses capitaines pendant la nuit refermant cette première *jornada*. Au début de l'acte suivant, Otón prend congé de son épouse Estelfrida et dirige son armée vers Francfort pour s'approprier la couronne de l'empereur qui, selon lui, aurait dû lui revenir. La préparation de l'armée a dû s'effectuer très rapidement puisque le texte spécifie que les fêtes ne sont pas finies. L'action de ce premier acte est donc imprécise.

Rodulfo, l'empereur récemment élu, apparaît pour la première fois sur scène, à l'acte II, et commente une course de chevaux ayant eu lieu dans l'après-midi. Des fêtes spectaculaires sont prévues pour la soirée. Dans cette pièce, les festivités acquièrent une fonction temporelle. L'arrivée imminente d'Otón vient d'être annoncée par des gardes chargés de surveiller les alentours du palais impérial et de relayer très rapidement les informations. La venue du roi bohémien et de ses hommes provoque l'interruption des fêtes :

LEONCIO	Aunque parece atrevimiento grande interrumpir tus fiestas , César ínclito, la ocasión no permite otro respecto. [...]	
RODULFO	¡ Cesen las fiestas, cesen ya las galas!	(Acte II, v. 1249-1264)

Le déplacement de l'imposante armée d'Otón s'étend, dans le texte dramatique, sur une seule journée. Lope ne précise pas le temps séparant la scène liminaire de l'acte, le départ d'Otón, et le moment où il s'approche de la cour de Rodulfo. Le fait de ne pas signaler la durée entre les deux moments permet à Lope de faire croire que l'action tient en une seule journée. La distance entre ces lieux « exotiques » était, de toute évidence, méconnue par le public du Siècle d'Or. Le dramaturge profite de l'éloignement spatial de l'action pour rendre vraisemblable la seule journée dans laquelle se déroulent les péripéties de l'acte médian. Mais le déplacement d'une armée aussi nombreuse entre Prague et Francfort devait prendre sans aucun doute beaucoup plus de temps que le trajet d'un seul cheval au galop.

¹⁶² La rapidité est suggérée dans cette réplique de l'ambassadeur :

ALBERTO	Por los ijares he abierto desde la Corte el caballo.	(Acte I, v. 802-803)
---------	---	----------------------

Otón est tué alors qu'il se bat vaillamment contre l'armée de Rodulfo. Dans toute l'œuvre, la durée des déplacements n'est pas fournie. Le dramaturge place les deux journées de l'acte comme si elles étaient successives de la même façon qu'à l'acte I :

RODULFO Otón vencido, Otón desbaratado,
 Otón que **ayer** besó mi mano en público,
 ahora, con doblada gente y armas, [...] (Acte III, v. 813-815)

L'acte III se termine dans la nuit au cours de laquelle Otón meurt.

La structure temporelle de l'œuvre est conditionnée par les trajets. L'ambassadeur du roi espagnol, don Juan de Toledo, prévoit dans les deux premiers actes un déplacement en Espagne. Néanmoins, ce voyage est invariablement reporté et n'aura finalement pas lieu. C'est Alfonso qui se rendra tardivement en Allemagne à la fin de la troisième *jornada*. Le déplacement du roi envisage un temps évoqué de plusieurs jours.

Lope a recours à l'imprécision de la durée des actes et place l'action de façon artificielle entre deux journées non successives, de telle sorte que le lecteur-spectateur soit amené à imaginer que seuls deux jours s'écoulaient dans les actes I et III. Dans la deuxième *jornada*, Lope n'a pas recours au procédé illusoire du rapprochement de deux journées. La dislocation de l'espace est à l'origine de la flexibilité du temps dramatique et des zones de flottement temporel. Le dramaturge place toute l'action de l'acte II comme si elle se déroulait dans une seule journée et ne spécifie pas la durée des trajets. Si l'on respecte la comptabilité dramatique en fonction des indices textuels, voici la forme que prend l'architecture temporelle de la pièce. Les faits dramatiques s'étendent sans doute sur quelque trois semaines.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La imperial de Otón</i>	TL	TB	TL	TB	TL
Durée moyenne	Indéterminé Quelques jours (2 journées non successives)	Imprécise	Indéterminé (1 journée illusoire)	1 nuit	Indéterminé (2 journées non successives)

Si l'on se base à nouveau sur notre hypothèse quant au déplacement Francfort/Prague, on peut estimer que l'action dure quelques jours dans l'acte I, sans doute une semaine dans l'acte II, et peut-être deux semaines dans la troisième *jornada*. Le total probable de la durée globale de l'action de cette pièce avoisine donc le mois. Les multiples trajets dans la pièce peuvent

justifier le recours au temps moyen assoupli. Le dramaturge ne fait pas apparaître textuellement la séquence mensuelle de telle sorte que la durée globale de l'action reste dans une zone de brouillage temporel.

2-2. La variabilité du temps des déplacements : *Los comendadores de Córdoba*

Los comendadores de Córdoba (1596) est un drame de commandeur de la première période du dramaturge. La pièce finit tragiquement puisque Fernando, *el Veinticuatro*, tue son épouse Beatriz. La *dama* aime le cousin de son mari, Jorge, qui est commandeur de Cordoue. La nièce du *Veinticuatro*, Ana, s'est éprise, quant à elle, de Fernando, qui exerce la même fonction que son frère Jorge. Cette tragi-comédie est caractérisée pour l'essentiel par les voyages multiples des personnages dans tous les actes. Comme les divers déplacements ont un lien direct avec la temporalité de l'œuvre, il est indispensable de les analyser afin de cerner la durée probable de l'action.

Dans le premier acte, la scène se déroule d'abord à Cordoue où l'on peut voir pour la première fois la paire de commandeurs, Jorge et Fernando. L'action se déplace ensuite à Grenade, ville appartenant désormais au roi Ferdinand le Catholique, qui fait l'éloge de cette reconquête valeureuse et félicite ses hommes, Garcilaso de la Vega, Hernando del Pulgar et le Cordouan Fernando *el Veinticuatro*. Pour récompenser la vaillance de ce dernier, le souverain lui offre une bague. *El Veinticuatro* obtient la permission du roi de rentrer chez lui à Cordoue. Quant à Ferdinand, il décide de partir à Tolède. Ces deux scènes successives dans le texte se déroulent le même jour.

Par la suite, le dramaturge présente la rencontre entre les personnages féminins : Beatriz, Ana et la servante Esperanza et un autre trio : les deux frères, Jorge et Fernando, et leur valet Galindo. Cette confrontation produit trois couples Jorge/Beatriz, Fernando/Ana et Galindo/Esperanza. L'union illégitime de l'épouse du *Veinticuatro* avec le commandeur sera la raison principale de l'effusion de sang du dénouement. Galindo et Esperanza referment cette scène en reportant leur rencontre à deux heures du matin¹⁶³ :

GALINDO	¿Querrásme?	
ESPERANZA	Sí. [...]	
GALINDO	¿ Esta noche?	
ESPERANZA	Sí, a las dos.	(Acte I, v. 701-704)

¹⁶³ L'édition Milenio sera citée (cf. Bibliographie).

l'historien José I. Uriol Salcedo précise que l'on pouvait parcourir quotidiennement 30 lieues avec des chevaux de poste¹⁶⁶.

À la fin de l'acte I, les galants n'ont pas pu s'entretenir avec leur *damas* pendant la nuit. Le lendemain est évoqué par Jorge : « Visitémosle **mañana**. » (Acte I, v. 971). En fonction de cette indication temporelle, la scène aperturale de l'acte II peut se dérouler le lendemain. Le texte ne contient pas d'informations précises allant dans ce sens. Cependant, l'évocation du lendemain suffit à légitimer le TB de la première *distancia*. Le *Veinticuatro* doit à nouveau s'absenter de Cordoue pour régler quelques affaires avec le roi à Tolède. Beatriz feint habilement de se lamenter de ce départ de plus. Le *Veinticuatro* lui remet la bague de Ferdinand en gage de son amour et insiste sur le fait que cette mission ne sera pas aussi longue que celle de Grenade :

VENTICUATRO	Es muy diferente aquésta, que es una breve jornada : ved la distancia que encierra, para que la vuelta importe, el negociar en la corte o el acudir a la guerra.	(Acte II, v. 1028-1033)
-------------	--	-------------------------

On voit clairement que le *Veinticuatro* prévoit d'accomplir cette nouvelle mission très rapidement :

VEINTICUATRO	Negocios de la ciudad tendrán su despacho presto , y veo que el ir a esto es de mucha autoridad.	(Acte II, v. 1058-1062)
--------------	--	-------------------------

Le dramaturge propose ici les éléments du temps bref propices à une accélération manifeste du cours du temps dramatique. Sans aucun doute, le *Veinticuatro* va opter pour le moyen de transport le plus rapide. Il voyagera à Tolède vraisemblablement à cheval en dépit de la présence du verbe *caminar*¹⁶⁷ :

VENTICUATRO	¡Hola! Botas me traed.
FERNANDO	¿ Hoy harás jornada corta ?
VENTICUATRO	Hasta Adamuz llegaré, aunque camine sin luz.

¹⁶⁶ URIOL SALCEDO, José I, *op. cit.*, p. 261.

¹⁶⁷ Le verbe *caminar* n'est pas forcément lié à la marche à pied, puisqu'on le retrouvera plus tard, à l'acte III, où le *Veinticuatro* revient à cheval, par la poste.

JORGE Con ella irás a Adamuz,
que hay poca tierra.

VENTICUATRO No sé. (Acte II, v. 1166-1171)

Entre Cordoue et Adamuz, il y a environ 37 kilomètres, ce qui représente un peu plus de 5,5 lieues. À travers la question du commandeur Fernando, on comprend que l'action ne se déroule pas dans la matinée, mais plutôt dans l'après-midi car le temps qu'il reste à voyager avant le crépuscule est assez bref. Nous avons affaire à un indicateur de la vitesse du *Veinticuatro*. Il ne s'agit pas d'un simple voyageur qui se contenterait de cinq ou six lieues dans une journée entière comme cela est établi historiquement, mais d'un courrier capable de parcourir, peut-être, vingt lieues par jour¹⁶⁸. Dans la scène suivante, les commandeurs se réjouissent du départ du mari car ils croient pouvoir profiter en toute liberté de la compagnie de leurs *damas*. La boutade du *gracioso* n'est pas si insignifiante qu'il y paraît :

JORGE ¿Pues no quieres que esté loco,
viendo al Veinticuatro ausente?

GALINDO ¿**Caminando hasta las veinte?** (Acte II, v. 1216-1218)

Galindo donne une information décisive sur la vitesse de déplacement du *Veinticuatro* et le compare à un courrier qui est à même de sillonner vingt lieues par jour¹⁶⁹. La distance entre Cordoue et Tolède étant de 49,5 lieues, le trajet du *Veinticuatro*, à cette vitesse, a duré plus de deux jours. En revanche, s'il avait opté pour un rythme de croisière normal, il aurait mis près de dix jours. Le texte dramatique ne comporte, par la suite, aucune allusion à la durée du trajet du personnage.

La scène suivant le départ du mari pour Tolède semble se dérouler dans la même journée. En effet, les galants sont privés de la rencontre nocturne avec leurs *damas* ; elle semblait pourtant imminente compte tenu de l'absence de don Fernando. Dans l'après-midi, l'évêque de Cordoue oblige Jorge à partir pour Tolède et Fernando pour Séville. Dans cette scène, Galindo affirme qu'on a volé la selle de son cheval « esta noche » (v. 1227), il n'est pas improbable que cette nuit soit contenue dans la première *distancia*. Plus loin dans le texte,

¹⁶⁸ « Los caminantes hacían generalmente **5 o 6 leguas diarias**; había también sus excepciones. Los **correos a pie**, teóricamente, hacían hasta **20 leguas diarias**, y no sólo los correos, también de algunas personas quedan testimonios de jornadas excepcionales de esa longitud. ». URIOL SALCEDO, *op. cit.*, p. 262. Covarrubias affirme qu'un voyageur pouvait parcourir dix lieues en une seule journée : « jornada: lo que un hombre puede andar buenamente de camino en un día, desde que amanece hasta que anochece; y comúnmente se suele tassar diez leguas. », *Tesoro de la lengua castellana o española*, p. 717 (cf. Bibliographie).

¹⁶⁹ Selon le *Diccionario de la lengua española*, « correo a las veinte » signifie : « el de a pie que había de caminar 20 leguas en 24 horas. ».

Si le commandeur était parti le même jour que don Fernando, ces questions n'auraient pas lieu d'être. Elles suggèrent que le commandeur est resté un certain temps à Cordoue avant de partir pour Tolède. Cette « otra noche » appartient donc bien à l'une des nuits de l'acte II. En réalité, tout porte à croire que le départ de Jorge est bien postérieur à celui du *Veinticuatro*. À l'acte III, Rodrigo signale au *Veinticuatro* qu'il l'avait déjà averti par courrier de la situation à Cordoue ; l'esclave cherche bien évidemment à se couvrir :

RODRIGO	Para que me disculpes, saca luego algunas cartas désas que te he escrito.	
VENTICUATRO	Ésta, Rodrigo, es una .	
RODRIGO	A leer comienza.	(Acte III, v. 2401-2403)

Ce pluriel « cartas » montre que plusieurs messages ont été reçus par Fernando alors qu'il était à Tolède. Le contenu de la lettre dévoile un TL et l'on retrouve le marqueur temporel de l'absence :

RODRIGO	« Señor, mucho conviene a tu honor que no hagas tan larga ausencia de tu casa y de Córdoba, porque lo uno honras como honrado dueño, y lo otro alegras como buen criado. » (p. 1121)
---------	---

L'indication « otra noche » pourrait donc être liée à une des nuits de l'acte II qui n'est bien sûr pas représentée. Une succession de jours est évoquée par Beatriz :

BEATRIZ	¡Qué dulces horas, qué días , qué noches tan venturosas! ¡ Alargaos, horas dichosas!	(Acte II, v. 1592-1594)
---------	---	-------------------------

La présence d'un temps dramatique se déployant sur plusieurs jours est envisagée dans cette plainte nostalgique de la *dama*. La dilatation du temps dramatique est amplifiée ici par la temporalité subjective. Quelques vers plus loin, cette extension du temps est, somme toute, atténuée :

JORGE	Voy a Toledo, porque así lo quiere, siendo el que quiero; voy a Toledo, que una hora apenas el partir difiere ; [...]	(Acte II, v. 1640-1642)
-------	---	-------------------------

Lope de Vega, dans cet acte, n'évalue pas précisément la durée du temps dramatique et a recours à un procédé de l'illusion : la successivité de deux journées. En effet, peu après le départ des deux commandeurs, la scène se déplace à Tolède où le comte de Palma et Garcilaso font allusion au confort de leur couche comme s'ils venaient de se lever :

CONDE Mejor se duerme aquí que en la campaña
 en pobres tiendas, con angostos catres. (Acte II, v. 1730-1731)

Ce dialogue très bref introduit une nouvelle journée au cours de laquelle le Roi Catholique reçoit les ambassadeurs d'Autriche. Ferdinand veut marier sa fille doña Juana à Philippe I^{er} d'Autriche. Le souverain invite les diplomates à partir sur-le-champ pour avertir le monarque :

REY Partid, embajadores, **al momento,**
 que **para el tiempo ya será forzoso.** (Acte II, v. 1798-1799)

Ces vers sont une confession méthathéâtrale du dramaturge dans la mesure où ce voyage essentiel ne doit pas trop s'étendre pour des raisons de vraisemblance¹⁷⁰. La distance entre l'Espagne et l'Autriche étant considérable, plusieurs semaines sont à prévoir pour un aller-retour. Environ 2500 kilomètres séparent Tolède et Vienne, c'est-à-dire à peu près 384 lieues. Si les ambassadeurs se déplacent très vite, il faut compter près de deux semaines pour l'aller. Ce long voyage aller-retour, d'une durée d'au minimum vingt jours, commence à la fin de l'acte II et se prolonge dans la *distancia* et dans la troisième *jornada*.

L'action de la deuxième *jornada* s'étend manifestement sur plusieurs jours, sans qu'il soit possible d'en déterminer la quantité exacte. Cet acte à TL contient un temps fréquentatif car les amants illicites ont profité de l'absence du *Veinticuatro* pour se côtoyer. Le dramaturge raccourcit cette longue temporalité par des procédés de l'illusion du TB : des voyages précipités par la poste et une condensation des faits s'étant déroulés à Tolède.

Dans l'acte II, avant le départ de Jorge pour Tolède, Beatriz lui a donné la bague que lui avait offerte son époux. Lorsque Jorge porte la lettre de l'évêque de Cordoue au roi, Ferdinand se rend compte que l'anneau qu'il avait donné en signe de récompense et d'admiration au *Veinticuatro* est porté par le commandeur, ce qui le met dans un état de colère indescriptible à l'encontre de Jorge. Le mari s'aperçoit que sa femme l'a trompé et décide de repartir par la poste. En fait, le temps long de la *distancia*, incluant le voyage des ambassadeurs vers l'Autriche, est estompé par le retour rapide de tous les autres personnages. On sait que le premier à arriver est le commandeur Fernando, frère de Jorge, qui rentre de

¹⁷⁰ Un autre commentaire méthathéâtral est présent dans la pièce. Il concerne le temps que prend le récit :

JORGE ¿Es muy largo el cuento?
FERNANDO No.
JORGE Porque si es muy largo, os dejo. (Acte III, v. 2314-2315)

Séville. Galindo précise bien qu'il est rentré avec son maître à Cordoue par la poste ; il se plaint d'ailleurs des rudes conditions de voyage. Le retour du *Veinticuatro* est prévu pour la soirée (« aquesta noche », v. 2119). Son trajet s'est échelonné sur trois jours :

VENTICUATRO Salí de Toledo **ayer**
y **hoy**, señora, llego a verte.
Verdad es que he caminado
dos noches, que no pudiera
pasarlas de otra manera
con este justo cuidado,
que no le tuve en mi vida
¡Por Dios vivo! como agora. (Acte III, v. 2172-2179)

L'alternance *ayer/hoy* est un temps *romanceril* rappelant le fameux *romance* de la destruction de l'Espagne. Le temps dramatique de deux nuits se trouve dans l'inter-acte. Le passage d'un *ayer* à un *hoy* est le résultat le plus poussé de la minimisation de la temporalité longue.

Le dernier acte est jalonné d'un marqueur temporel typique de la journée : les repas. On trouve en effet, à l'issue de la première journée, le verbe *cenar* (v. 2204). La nuit est également évoquée. Les deux commandeurs, Jorge et Fernando, ont fait des cauchemars, signes avant-coureurs de leur mort qui sera effective le lendemain. Le *Veinticuatro* invite les commandeurs à déjeuner (« comáis », v. 2348) et leur fait croire à une ultime dilatation du temps dramatique. Il veut partir chasser dans ses terres pendant trois jours. La journée s'écoule et la *cena* (v. 2612) est mentionnée une nouvelle fois. C'est dans cette nuit que l'époux venge son honneur en tuant les commandeurs, les *damas* et leur entourage.

La scène suivant l'assassinat se passe à Tolède. Garcilaso annonce l'arrivée imminente de Philippe I^{er} qui a déjà traversé Barcelone et Saragosse et qui s'apprête à rejoindre Tolède pour épouser l'Infante :

GARCILASO Ya el Duque serenísimo **se acerca**,
y ya **le aguarda** la dichosa España
como a quien ha de ser amparo suyo. (Acte III, v. 2863-2865)

Bien que le dramaturge n'insiste pas sur la durée du long aller-retour Espagne/Autriche, il suggère le TL de l'attente.

Dans le *romance* final, le *Veinticuatro*, qui s'est rendu à la cour, implore le pardon du roi et lui narre les faits. La nuit de la vengeance est, sans surprise, repoussée dans le passé :

« aquella misma noche ». De plus, le temps qui s'est écoulé entre les deux journées successives du début de l'acte III et le dernier jour de l'action n'est pas précisé. Par conséquent, l'acte III s'étend sur un nombre indéterminé de jours. Il dure au minimum quatre ou cinq jours car on doit inclure, après les deux journées du début de la *jornada*, le déplacement du *Veinticuatro* à Tolède. Le TL du troisième acte est donc illusoirement raccourci.

À la fin de la *comedia*, le roi cautionne la vengeance d'honneur du *Veinticuatro* et lui donne pour épouse Constanza, la nièce de Don Diego de Haro. Ferdinand le Catholique prévoit de partir pour Naples. Ainsi, l'évocation de ce voyage prolonge l'horizon temporel de la *comedia*.

Nous n'incluons pas, dans le tableau synoptique de la pièce, nos hypothèses quant à la durée probable de chaque acte car il importe de conserver l'imprécision relative du temps dramatique voulue par Lope. Néanmoins, notre calcul des durées s'avère très utile pour qu'il soit possible d'affirmer que le temps dramatique avoisine le mois. Lope occulte cette donnée au profit d'une zone d'indétermination temporelle. C'est le long aller-retour Autriche/Espagne qui prouve qu'il s'agit d'une pièce à TL. Lope ne privilégie pas le temps long, il le dissimule par des modalités du temps bref. L'aller-retour Autriche/Espagne passe presque inaperçu et l'accent est mis sur des déplacements moins longs. Cependant, le TL apparaît par allusion et n'est pas totalement absent. L'imprécision relative des données temporelles est compensée par cette dialectique entre le long déplacement et le court trajet. L'intensification du conflit et l'abondance des déplacements sont les facteurs conduisant à l'indétermination du temps dramatique.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los comendadores de Córdoba</i> Durée moyenne	TB 1 jour	TB 1 nuit	TL Indéterminé Plusieurs jours (2 journées non successives)	TL imprécise (au moins deux semaines)	TL Indéterminé (2 journées successives puis une autre journée)

2-3. Un drame épique aux contours estompés : *El marqués de Mantua*

Pour composer cette tragi-comédie (1598-1608, probablement 1600-1602), Lope de Vega puise son inspiration dans les *romances* carolingiens sur la tragédie de Carloto et de Valdovinos¹⁷¹. Le fils de Charlemagne, Carloto, aime Sevilla, une jeune maure qui vient d'épouser Valdovinos, le neveu du Marquis de Mantoue. Carloto veut éloigner Valdovinos de Paris pour le tuer et s'emparer de son épouse.

La structure temporelle de la pièce est relativement imprécise, en particulier vers la fin de l'œuvre. Néanmoins, il est possible d'établir que l'action se situe dans une durée moyenne. Bien que les informations concernant le temps dramatique de l'acte I ne soient pas très nombreuses, elles suffisent à préciser la durée des événements : une seule journée. Sevilla, une jeune maure, va, le même jour, se faire baptiser pour devenir chrétienne et se marier. Les festivités de l'*encamisada* sont prévues pour la soirée¹⁷². Carloto les annonce à son cousin Roldán¹⁷³ :

CARLOTO	No siendo justa o torneo, haced una encamisada.	
ROLDÁN	Ya esta noche la deseo.	(Acte I, p. 1472)

Dès le début de la *comedia*, les contours de la nuit sont perceptibles. Comme Carloto refuse d'assister aux noces, Roldán lui en fait le récit dans un *romance*. Dans la même journée, le fils de l'empereur déclare son amour à Sevilla et tente même d'abuser d'elle. Vers la fin de la première *jornada*, Carloto souhaite parler à son rival après le dîner :

CARLOTO	Oye: después de cenar quiero hablarte a solas; que hemos de hacer los dos una jornada .	(Acte I, p. 1482)
---------	---	-------------------

¹⁷¹ Dans un article consacré à cette *comedia*, María del Pilar Espín Templado fait référence à ces *romances* : « Aunque no faltan estudios realizados en torno al teatro de Lope de Vega inspirado en el Romancero, sin embargo, nos sorprende el olvido de esta comedia, cuyas fuentes de inspiración la constituyen los romances, sin duda más difundidos, populares, y más repetidamente impresos de entre los pertenecientes al ciclo carolingio: los romances sobre el Marqués de Mantua, Valdovinos y Carloto (Durán, n.ºs 355-361; Primavera, n.ºs 165-167). ». ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar, « disposición temática en *El marqués de Mantua*, tragicomedia de Lope de Vega », *Revista de Filología*, Epos, n.º5, 1989, p. 166.

¹⁷² L'*encamisada* est une fête nocturne comme le précise Covarrubias dans le *Tesoro de la lengua castellana o española* : « Es cierta estratagema de los que de noche han de acometer a sus enemigos y tomarlos de rebato, que sobre las armas se ponen las camisas, porque con la escuridad de la noche no se confundan con los contrarios; y de aquí vino llamar encamisada la fiesta que se haze de noche con hachas por la ciudad en señal de regozijo. », p. 512 (cf. Bibliographie).

¹⁷³ Nous ferons référence à l'édition Aguilar, p. 1472-1503 (cf. Bibliographie).

L'action illicite de Carloto annonce dès la première *jornada* le dénouement tragique. En outre, une des suivantes de Sevilla, Belerma, s'étonne que Carloto ait commis si rapidement une telle imprudence :

BELERMA ¿Cómo en **tan breve distancia**?
 SEVILLA Y aun pasar quiso adelante. (Acte I, p. 1481)

C'est une « *jornada* », qui est prévue à la fin de l'acte II, autrement dit un voyage. Derrière cette acception, un autre sens semble exister ; on le verra ultérieurement. Carloto propose à Valdovinos une partie de chasse. En fait, il s'agit d'un prétexte visant à éloigner le jeune marié de Sevilla. Un autre trajet est prévu, celui du marquis de Mantoue qui doit retourner dans sa ville après une période d'absence. Il demande à l'empereur de bien vouloir le laisser partir :

MARQUÉS Es la primera, que pues **esta noche**
 queda casado mi sobrino amado,
 y Sevilla cristiana, y en tu corte,
 me den licencia que me parta a Mantua,
 de donde mis vasallos me importunan,
 y donde ha días que les hago falta.

EMPERADOR Pues ¿No será razón, Danés famoso,
 que celebremos todos estas fiestas,
 y que aguardéis siquiera que se acaben,
 honrando en esto los sobrinos vuestros?

MARQUÉS Harto, señor, con vos están honrados;
 yo no puedo excusar partirme **luego**,
 pero la **vuelta breve** os aseguro. (Acte I, p. 1482)

L'aller-retour Paris/Mantoue, qui représente à l'évidence de nombreux jours de voyage, est placé dans un futur proche puisque le marquis assure qu'il reviendra à Paris sous peu. À ce moment précis de la pièce, on pourrait s'attendre à ce que ces deux déplacements aient lieu dans l'inter-acte. Or, dans la scène liminaire de l'acte II, Valdovinos n'est toujours pas parti. Il prend congé de son épouse, puis se prépare à quitter Paris. Il s'est donc écoulé un temps bref dans la première *distancia*. Quelques éléments tendent à prouver qu'une nuit sépare les deux premiers actes. Sevilla précise qu'elle a pu profiter de la compagnie de son mari pendant à peine un jour :

SEVILLA Que ir con vos, mi bien, quisiera.
 ¡Notable desdicha mía,

era aumento de mis daños,
 que **un deseo de seis años**
apenas os goce **un día!**
 Cuando pensé verme asida
 entre mil estrechos lazos,
 gozo vuestros dulces brazos
 y lloro vuestra partida.
 Mejor fuera no admitirse
 dos que pretenden amarse;
 que entiendo que es el gozarse
víspera de arrepentirse.

(Acte II, p. 1483)

Ces vers sont également un exemple significatif de l'alternance du TL et du TB. Plus avant, au moment où Valdovinos prend congé de son épouse, il indique à son valet Marcelo qu'il est midi :

VALDOVINOS Connmigo no más irás;
 pero ¿cómo sacarás
 mis armas, **que es medio día?**

(Acte II, p. 1485)

D'après la réplique de Marcelo, on s'aperçoit que l'action semble bien se dérouler le lendemain des noces car le texte contient une référence à l'aube et à la veille au soir :

MARCELO ¡Por vida de mi señora,
 que dejes **esta jornada!**
 Que ensillándote el caballo,
 casi un lacayo mató,
 y un espejo se quebró
 solamente de mirallo;
 ahorcado hallé un azor
 del alcándara, **hoy al alba,**
 y un cuervo nos hizo salva
 sobre el mismo corredor;
 un perro dio **anoche** aullidos
 en esa puerta, feroz,
 que por no escuchar su voz
 me tapaba los oídos;

(Acte II, p. 1485)

Le terme *jornada* est utilisé, comme à la fin de l'acte I, et on peut se demander s'il n'a pas une signification théâtrale. De plus, Valdovinos, avant de partir, assure qu'il pourra revenir dans la journée :

VALDOVINOS Menos será menester,
querida señora mía,
que podrá ser **en un día**
ir a esta caza y volver. (Acte II, p. 1484)

Cette confession de Valdovinos est assez surprenante au regard de la durée de l'action de l'acte II. Il faut pour cela se reporter à la fin du deuxième acte pour trouver une indication précise dans un long *romance* qu'il est utile de citer en partie :

MARCELO Estando dentro en París,
de Carlos famosa corte,
don Carlos a Valdovinos
envió a llamar **una noche**.
Hablaron en gran secreto
**al tiempo que el sol se pone
en el ocaso, cubierto
de nubes y de arreboles**.
Se armaron de todas armas,
espaldar y peto doble,
manoplas y guardabrazos,
escarcelas y quijotes.
Con espadas de a caballo,
y caballos españoles
con riendas y sillas de ante,
y acerados los arzones,
salieron por San Francisco,
entre las diez y las once,
llenos de malos agüeros
y no buenas intenciones.
Cantaban funestos búhos
de San Dionís en las torres,
y los caballos, sin causa,
daban relinchos y coces.
Cayósele una loriga
a Valdovinos entonces,
sin verlo, porque llevaba
puesta una aljuba de monte.
Al salir de la ciudad,
junto a la puerta de Londres,
desatinado el caballo,
dio con la frente en un poste.
Salimos al fin, mostrando

de sucesos tan enormes
 alegres los rostros, tristes
 y falsos los corazones.
 Caminamos **quince días**,
 no perezosos ni torpes,
 hasta que ayer allegamos
 a la entrada deste bosque [...] (Acte II, p. 1491)

Le *romance* décrit le déroulement des faits depuis la rencontre nocturne prévue à la fin de l'acte I jusqu'au terme du voyage. Le récit fait état d'une conversation nocturne entre Valdovinos et Carloto et montre les préparatifs de la fausse partie de chasse. Il n'est pas improbable que les personnages se soient mis en route le lendemain, car Valdovinos quitte son épouse vers midi.

L'acte II contient un temps dramatique très étendu de quinze jours. On a vu que le dramaturge préserve généralement le TB à l'intérieur de l'acte. Cette précision temporelle est donc inédite. Le voyage dure exactement quinze jours. Peu après le départ de Valdovinos, un monologue introduit un nouvel espace très éloigné de Paris. Les premières paroles du berger Cardenio montrent que l'action s'est déplacée dans la région de la vallée du Pô, au nord-ouest de l'Italie¹⁷⁴.

Le marquis de Mantoue, qui a annoncé son départ vers sa ville dans l'acte I, réapparaît sur scène aux côtés de deux gentilshommes, Timbrio et Libeo. La *tarde* est mentionnée dans une réplique de Timbrio :

TIMBRIO **Esta tarde**
 podrás correr el monte, que ya Febo
 menos furioso arde. (Acte II, p. 1486)

Le marquis croise le berger Cardenio et lui demande où se trouve l'auberge la plus proche pour y passer la nuit. Cardenio a pour fonction d'introduire la vallée du Pô, donc l'Italie. Le long déplacement depuis Paris passe inaperçu aux yeux du lecteur-spectateur. D'ailleurs, les marqueurs du TB *tarde* et *noche* contribuent à estomper la dilatation temporelle induite par le long déplacement. Le dramaturge crée un effet de continuité entre les différentes scènes. En

174

CARDENIO Sierras de Ardenia frías,
 por donde **el Po** discurre, y cuyo viento,
 con esperanzas mías
 entretiene su fácil movimiento, [...] (Acte II, p. 1485)

effet, le départ de Valdovinos se produit à midi et la scène suivante semble se prolonger au cours d'une seule journée. Mais il s'agit là d'un procédé d'illusion conduisant au raccourcissement du TL. Ce n'est que vers la fin de ce deuxième acte que le *romance* introduit la durée de quinze jours. Ainsi, le spectateur, au cours de la représentation de la totalité de l'acte II, n'est pas désarçonné par cette longue durée ; d'autant plus qu'il n'aura sans doute pas identifié clairement la localisation de la Vallée du Pô¹⁷⁵.

Dans la nuit, Carloto blesse mortellement Valdovinos. Marcelo, le valet de Valdovinos, cherche de l'aide et trouve par hasard le marquis. Ainsi, la progression du marquis, d'une part, et de Valdovinos et de Carloto, d'autre part, se fait presque simultanément car les personnages se rencontrent au même endroit, en Italie.

La période dilatée de quinze jours (« larga »), correspondant à la durée du déplacement de Paris à la vallée du Pô, est relativisée par l'indication temporelle (« tan pocos días ») :

VALDOVINOS	Mucho habemos caminado, señor, en tan pocos días ; pero voy maravillado, que aun más caminar porfias, y siempre por despoblado; ya es larga aquesta aventura.	(Acte II, p. 1487)
------------	--	--------------------

Nonobstant, cette information temporelle semble vraisemblable compte tenu du fait que parcourir une telle distance, environ 800 kilomètres, en quinze jours, suppose un rythme de croisière assez intense, c'est-à-dire un peu plus de cinquante kilomètres par jour, ce qu'un voyageur pouvait généralement réaliser.

Si le temps dramatique de l'acte II est précisément quantifié, la fin de la *comedia* ne comporte plus de véritables durées et le TL est camouflé. La *distancia* représente un espace d'imprécision totale. Rappelons brièvement les faits. À la fin de l'acte II, Valdovinos meurt dans les bras du marquis. Ce dernier décide d'emmener son corps à Milan. Au début du dernier acte, l'empereur est préoccupé par les rumeurs qui se sont répandues à la cour. La propagation de nouvelles témoigne du déroulement du TL, somme toute indéfinissable. La nouvelle du meurtre de Valdovinos est portée par deux ambassadeurs du marquis de Mantoue : le comte d'Irlos et le duc d'Alansón. Le marquis leur avait confié la mission d'aller avertir Charlemagne :

¹⁷⁵ L'exotisme des lieux est une caractéristique de la *comedia palatina*.

CONDE En Italia hemos estado,
 y en Mantua, con el Marqués,
 y dél la embajada es,
 que para ti nos la ha dado; [...]

(Acte III, p. 1494)

L'inter-acte a inclus manifestement la poursuite du voyage du marquis vers Milan, comme il l'avait prévu, et également vers Mantoue. Les deux ambassadeurs ont fort probablement effectué le trajet de Mantoue à Paris le plus rapidement possible compte tenu de l'enjeu de leur mission. Dans la chronologie de l'acte III, les ambassadeurs sont, naturellement, les premiers à arriver afin de faire infléchir l'évolution menant au dénouement tragique. Charlemagne ne laissera pas le crime impuni. Les mêmes messagers s'appêtent à rejoindre le marquis, qui s'est également mis en route vers Paris dans l'inter-acte à une allure bien différente de celle des ambassadeurs puisqu'il apporte la dépouille de Valdovinos. Le Duc d'Alansón précise que le marquis se trouve dans les alentours de Paris :

DUQUE [...] y porque el Marqués trae gente
 para su defensa y guarda,
 y entre ellos viene Reinaldos,
 que ofende el conde de Brava,
 pide que le des seguro;
 que **ya han partido de Mantua,**
 y **de París vienen cerca,**
 fiados de tu palabra.

(Acte III, p. 1495)

Il serait vain de chercher à déterminer la durée du déplacement du marquis depuis la ville de Mantoue jusqu'à Paris. Si le dramaturge évalue le temps dramatique de l'aller Paris-Italie à quinze jours, il opte cependant pour une imprécision de la durée de l'inter-acte et pour une raréfaction des termes quantitatifs. Il est évident que la présence de quinze jours dans l'acte II induit naturellement le report de la même durée pour le retour du marquis d'Italie en France. Auquel cas, dès l'entrée de l'acte III, un mois se serait déjà écoulé. Lope de Vega se garde bien d'établir ce parallèle ; il adopte une stratégie contraire à celle mise en œuvre dans l'acte précédent dans la mesure où, dans la dernière *jornada*, seuls deux termes spécifiques, comme on va le voir, façonneront la succession de deux journées.

Comme les marqueurs temporels typiques ne sont pas mentionnés dans le dernier acte, on doit se référer à la progression du marquis. On a vu, dans la première partie de cette troisième *jornada*, qu'il se trouve non loin de Paris. Sevilla, veuve de Valdovinos, rencontre le marquis qui lui apporte le corps de son défunt époux. L'Italien recommande à un noble

personnage de ne pas montrer le cadavre de Valdovinos à Sevilla : « y haced de suerte que no vea el cuerpo » (p. 1498). Ce détail macabre est un révélateur du temps écoulé dans la seconde *distancia* ; la dépouille n'est simplement pas présentable tant son état d'altération doit être prononcé.

La première indication temporelle de l'acte III est fournie dans une scène, qui semble banale, entre un noble, Oliveros, et deux gardes :

LEONARDO	Dicen que llegó el Marqués.	
OLIVEROS	Desde ayer público es, y que viene con gran luto.	(Acte III, p. 1499)

Cette antériorité délimite le cadre temporel de l'acte : deux jours successifs. À l'occasion de cette dernière journée, Carlotto apprend que son père a organisé un procès contre lui et a rendu son verdict : il le fera décapiter.

L'ultime indice du temps dramatique est un *hoy*, moment où se réalise la vengeance providentielle. Le texte ne met pas l'accent sur le long déroulement du procès. La présence, presque artificielle, de « desde ayer », est une façon d'invalider toute dilatation du temps.

Dans *El marqués de Mantua*, à partir du second inter-acte, puis plus nettement encore à la fin de la pièce, le dramaturge crée une zone d'imprécision temporelle. L'action des deux premiers actes s'étend sur un peu plus de deux semaines : un jour dans l'acte I, seize jours dans l'acte II. En ne précisant plus véritablement la chronologie dramatique, Lope fait évoluer l'action dans une deuxième quinzaine.

Par ailleurs, deux références au mois de juillet peuvent être mises en relation. Dans l'acte II, lorsque le marquis demande de l'aide à Cardenio, le berger fait clairement allusion aux mois de juin et de juillet :

CARDENIO	No hay más cerca poblado; mas por San Juan el campo es regalado. Sobre esa verde juncia, olorosos junquillos y retamas, hasta que el alba anuncia el claro día, ofrece julio camas a todo caminante.	(Acte II, p. 1486)
----------	--	--------------------

L'expression « por San Juan » indique que la période se situe peu après la Saint Jean. Il s'agit du temps dramatique et non du temps évoqué, car l'action se déroule vraisemblablement au

début de juillet. Nuncio, le conteur du dernier *romance* de la pièce, fait allusion au même mois :

NUNCIO Y como la espiga cae
 madura **en el mes de julio**,
 que la hoz del segador
 lleva en sus dientes menudos,
 diciendo Jesús tres veces,
 como otro Pablo segundo,
 de quien él era devoto,
 pagó a la muerte el tributo. (Acte III, p. 1503)

Il est vrai que la deuxième utilisation du mois de juillet est très générale, car le moment de la moisson symbolise la mort. L'action se situe entre deux mois : juin et juillet.

Les liens de symétrie entre les informations temporelles de la pièce ne concernent pas seulement le temps dramatique mais aussi la temporalité évoquée. Au début du deuxième acte, Valdovinos annonce à son épouse qu'il doit partir. Sevilla est désespérée d'être séparée si rapidement de l'homme qu'elle a attendu pendant six ans. On peut rappeler les deux vers déjà cités :

SEVILLA [...] que un deseo de **seis años**
 apenas os goce un día! (Acte II, p. 1483)

Ces six années constituent le temps investi par Sevilla pour accéder au mariage avec Valdovinos et, par extension, à son baptême. Toute la maturation de cet amour est annihilée par l'action meurtrière de Carloto. À la fin de l'œuvre, au moment où Charlemagne rend justice à Valdovinos, Roldán soutient le fils de l'empereur et s'oppose à la sévérité de la condamnation. Charlemagne inflige à Roldán une peine de six ans de bannissement :

EMPERADOR ¿Qué es esto?
 ¡Salíos luego de París al punto,
 y **en seis años** no entréis en él! (Acte III, p. 1502)

Les deux évocations temporelles, vers le passé et le futur, ont une durée équivalente. Les six ans d'exil permettent de racheter le temps perdu par Sevilla.

La présence d'un aller-retour Paris/Mantoue dans la pièce montre que la *comedia* contient un TL. Le chiffrage du TL dans l'acte II permet de mesurer cet aller-retour, qui dure trente jours. L'action dépasse donc la séquence mensuelle. Néanmoins, Lope ne fait pas

apparaître la période du mois dans la pièce, qui ne rend compte que du prolongement indéfini de la quinzaine de jours. Le TL est subtilement dissimulé au profit d'effets de raccourcissement. La dynamisation de l'espace et la gravité des enjeux ont une incidence sur la temporalité globale de l'œuvre. Dans *El marqués de Mantua*, la matière tragique semble requérir une certaine maturation, ce qui est un paradoxe puisque le tragique aristotélicien est lié au TB. On peut se demander si Lope, par ses procédés de resserrement du temps dramatique, ne cherche pas à inclure la dilatation de l'action dans un cadre ayant une apparence de temps bref.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El marqués de Mantua</i>	TB	TB	TL	TL	TL
Durée moyenne	1 jour	1 nuit	15 jours + 1 jour D= 16 jours <i>julio</i>	Imprécise	Indéterminé 2 jours <i>Julio</i>

2-4. Maturation tragique et inter-actes flous : *El duque de Viseo*

El duque de Viseo (1604-1610, probablement 1608-1609) est une des rares tragédies de Lope de Vega. Le dramaturge met en scène le destin tragique d'un jeune noble portugais, le duc de Viseu, tué à la fin de la pièce par son cousin, le roi de Portugal Jean II.

L'imprécision de la durée globale de l'action de cette tragédie est due aux *distancias*. Dans le premier acte, très peu d'indices définissent le cadre temporel. La répétition du terme *hoy* et l'allusion au déjeuner sont les seuls marqueurs d'une journée. On apprend, au début de la pièce, que le roi de Portugal va épouser la sœur du duc de Viseu, doña Catalina. Cette journée célèbre également le retour du connétable qui a séjourné en Afrique, ce qui donne lieu à toute une série de références à un temps évoqué long. L'acte I met en scène l'affrontement entre les quatre frères de la maison de Berganza (le connétable, le duc de Guimaran, le comte de Faro et don Álvaro) et don Egas, le favori du Roi. Le mariage entre doña Inés, une noble dame, et don Egas, est imminent comme le confie la jeune femme au connétable¹⁷⁶ :

INÉS El concierto
 fue verdad, que **hoy o mañana**

¹⁷⁶ Nous faisons référence à l'édition Aguilar, p. 1073-1108.

firmaremos escrituras;
mas no las pienso firmar
sin vuestro consejo.

(Acte I, p. 1076)

L'apparition de « hoy o mañana » permet d'ancrer l'action dans le cadre bref. Le connétable va dissuader doña Inés d'accepter cette union en lui révélant l'ascendance maure de don Egas. Repoussé par sa promesse, le favori décide de se venger en éveillant les soupçons du roi à l'encontre des quatre frères. Conscient du danger, le duc de Guimarans prie doña Inés de revenir sur ses paroles et de prendre don Egas pour époux. Face au refus de la *dama*, le duc de Guimarans lui administre un soufflet – le comble de l'infamie pour Inés – qui conduira tout droit l'auteur de cet affront et ses frères en prison.

La première *distancia* est indéterminée. La quantité précise de jours ne peut être déduite. Seul un indice suggère une certaine dilatation du temps. En effet, le duc de Viseu signale que les rois des royaumes voisins ont été alertés par courrier de l'emprisonnement des frères de la maison de Berganza :

 VISEO Ya todos se lo han rogado,
 y el Condestable escribió
 al Rey de Castilla, y yo
 tengo también obligado
 al de Aragón y al de Francia;
 pero de ninguna suerte
 de su enojo se divierte,
 ni es el favor de importancia.

 ELVIRA Pues donde escriben tres reyes,
 de **Aragón, Francia y Castilla**,
 ¿Qué haré yo?

(Acte II, p. 1085)

L'action entre les deux actes ne peut être quantitativement très longue. La durée incluse dans la *distancia* correspond à la période imprécise de l'emprisonnement et également au temps de la propagation de la nouvelle depuis Lisbonne jusqu'en Espagne et en France, ainsi que les réponses royales.

La structure temporelle de l'acte II est similaire à celle de la *jornada* précédente dans la mesure où le temps dramatique est très peu précis. L'action se déroule à l'évidence en un jour. L'accumulation du lexique temporel de la rapidité « presto », « tan presto », « luego al punto » témoigne d'une accélération des événements. Doña Elvira intercède en faveur des prisonniers et demande au souverain leur libération. Le roi accède à cette requête et souhaite

que le duc de Guimarans épouse doña Inés, ce qui désespère don Egas. Le favori calomnie à l'extrême les frères, provoquant ainsi les soupçons du souverain qui craint pour sa couronne. Comme le duc de Guimarans refuse de se marier avec doña Inés, le roi, furieux, fait exiler les quatre frères et prépare une vengeance exemplaire qu'il exécutera dans la journée. Il ordonne aussi au duc de Viseu de partir immédiatement. Ce dernier prend congé de doña Elvira en envisageant une future rencontre :

VISEO Yo os veré;
 que de secreto vendré,
 pues pocas las leguas son
 desde la primera aldea
 de mi tierra, en que he de estar,
 a Lisboa, si hay lugar
 para que **de noche** os vea. (Acte II, p. 1089)

Ces vers apportent une information essentielle sur la temporalité. Le duc de Viseu peut se rendre à Lisbonne en un temps relativement bref. Une fois arrivé dans son village, le duc de Viseu doit repartir à la cour car un émissaire du roi lui ordonne de s'y rendre. La dilatation temporelle de la deuxième *distancia* semble annoncée dans ce dialogue entre un villageois et le duc :

BRITO Si vais, señor, adelante,
 quedaos aquí **solo un día**.
 VISEO **Y aun muchos** estar podría,
 que es por agora importante. (Acte II, p. 1093)

L'accélération de l'action se poursuit jusqu'à la fin de la *jornada* étant donné que le duc de Viseu ne peut même pas prendre le temps de s'installer dans son village. Une fois à Lisbonne, le roi lui présente la tête du duc de Guimarans qu'il vient de faire décapiter.

Dans le second inter-acte, on peut constater que le duc de Viseu a tenu sa promesse puisqu'il s'est rendu régulièrement et clandestinement à Lisbonne pour rencontrer doña Elvira :

ELVIRA Verdad te quiero decir:
 de noche suele venir
 de la aldea donde está;
 que estima el hablarme ya
 mil veces más que el morir.
 REINA Amor le dio el fingimiento,

que con hábito villano
disfraza su pensamiento.
Embárcase con un hombre
fiel y de humilde nombre;
háblame **de noche un rato**,
y vuélvese con recato,
antes que el alba le asombre.
Tres noches ha que no viene;
que estar el mar alterado
con tormenta, le detiene; [...]

(Acte III, p. 1096)

Ces vers établissent un temps fréquentatif. En effet, la régularité des visites nocturnes induit un temps long. Sans doute peut-on rapprocher les durées de l'action des inter-actes. Lope de Vega a pris la précaution, comme on l'a remarqué au préalable, de préciser dans l'acte II que la distance entre le village et Lisbonne n'est pas très grande. Comme le texte mentionne une traversée de la mer, on peut supposer que les deux endroits se situent sur les rives opposées de l'estuaire. Cette traversée peut donc se faire en un temps relativement bref.

La dernière *jornada* est très précise contrairement aux autres actes de la pièce. L'action tient exactement en deux jours, avec une nuit intermédiaire. Don Carlos, le même messenger présent dans l'acte précédent, porte une lettre de la reine au duc de Viseu :

 VISEO Quedaos aquí
 esta noche.
CARLOS No salí
 con más plazo que **este día.**

(Acte III, p. 1100)

La scène se passe en avril, seul mois qui est mentionné dans la pièce. Le duc prend congé des villageois et leur demande de revenir le lendemain :

 VISEO (Levantándose.)
 Amigos, ya se acabó
 el juego; ya no podré
 ser rey **por hoy**; mas volved
 mañana: ocupado estoy.

(Acte III, p. 1100)

Lors de ce jeu, les laboureurs ont mit une couronne de fleurs sur la tête du duc pour l'honorer. Ses ennemis utiliseront ce prétexte pour entraîner sa mort en faisant croire que son ambition est de devenir roi. Dans la suite de l'acte, le duc vogue vers Lisbonne pour rencontrer doña Elvira. La nuit est mentionnée très clairement de même que l'arrivée de la deuxième journée :

Cordoue. Cette scène se passe en fin de journée et les personnages vont faire étape dans une auberge¹⁷⁷ :

NUÑO	Descansa, así Dios te guarde, si el sáballo te provoca, que de aquí a Córdoba hay poca tierra, aunque parece tarde.	
MACÍAS	Pues, ¿qué leguas ponen?	
NUÑO		Dos.
MACÍAS	Ya refresca, Nuño, el día, con ser en Andalucía.	
NUÑO	No siento nada, ¡por Dios!, con sólo haber arropado de licor de Baco el pecho.	(Acte I, v. 29-38)

Macías doit porter un message au grand-maître de l'ordre de saint Jacques de la part de don Luis Álvarez de Toledo, son cousin. En s'appêtant à quitter l'auberge, Macías aide le grand-maître, sans savoir qu'il a affaire à lui, à se défaire de brigands qui l'avaient accosté. Le grand-maître veut honorer la générosité de son geste ; mais Macías refuse car il doit se rendre à Cordoue. Sur son chemin, il rencontre Tello de Mendoza qui est à la recherche du grand-maître. Macías, réalisant que l'homme qu'il a délivré est bien ce noble personnage, part à la rencontre du grand-maître avec Tello de Mendoza. La description poétique de l'aube et de midi permettent de situer l'action dans une seconde journée :

TELLO	Tú mismo juzga, gran señor, agora, con el cuidado que nos has tenido desde que coronó la blanca Aurora con círculo de luz el negro olvido; mas, cuando iguala monte y valles dora de su misma diadema el claro sol vestido, llegamos a la venta y a la puente que oprime al Betis la feroz corriente. Allí tuvimos deste hidalgo aviso que volváis a Córdoba.	(Acte I, v. 249-258)
-------	--	----------------------

Cet acte est donc construit avec une grande cohérence en fonction des procédés classiques du temps bref. À l'occasion de cette deuxième journée, Macías se rend au palais et s'éprend

¹⁷⁷ *Porfiar hasta morir*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2004.

Contrairement à l'acte I, le cadre temporel de la deuxième *jornada* est imprécis et l'action s'étend sur plusieurs jours. Au début de l'acte II, le roi veut honorer Macías car le grand-maître en a fait l'éloge. Le souverain ne peut pas marier Macías et Clara comme l'en prie le galant parce que les noces vont bientôt avoir lieu entre la *dama* et Tello de Mendoza. Le roi lui remet donc la croix de saint Jacques. Une succession de jours est mentionnée par Páez, le valet de Tello : « anda triste **estos días**. » (v. 1184). Dans la même logique, le grand-maître informe le roi que Macías a produit de nombreux écrits pendant les festivités du mariage :

REY	En fin, ¿ha escrito Macías todo este libro?	
MAESTRE	Ha mostrado lo tierno y lo enamorado, mayormente en estos días que casé a Clara, en hacer letras, romances, canciones, a diversas ocasiones, que todas deben de ser dirigidas a haber sido, en perderla, desdichado.	(Acte II, v. 1342-1351)

Même si le texte fait allusion, par trois fois, à la dilatation induite par la succession de plusieurs journées, des marqueurs du temps bref introduisent des points de repères dans ce temps long inquantifiable. C'est le cas de la soirée qui doit se dérouler lors des festivités précédant les noces :

CONDESA	Estos vestidos gusto que lleves esta noche .	(Acte II, v. 1152-1153)
---------	---	-------------------------

Le mariage de Clara et de Tello, à défaut d'être représenté, est narré par Macías dans un *romance*. Le moment des noces et celui de l'énonciation du *romance* semblent très proches bien que le grand-maître ait spécifié auparavant que le mariage a déjà eu lieu : « casé a Clara ». À la fin de l'acte II, les jeunes mariés vont se coucher, ce qui attise la jalousie de Macías. Le poète aimerait que Nuño les réveille. Cette scène ne se produit pas ; elle permet de terminer la *jornada* sur une nuit, puis sur l'aube. Les courses de bagues (la « sortija ») sont prévues pour le lendemain. Les contours d'une nouvelle journée se dessinent dans les derniers vers de l'acte II :

NUÑO ¿No llevas almuerzo, Páez?
 PÁEZ ¿Levántaste de la cama
 y quieres comer?
 NUÑO A nadie
 le dé Dios tan mala noche.
 ¿Volverán **presto**?
 PÁEZ **A la tarde.** (Acte II, v. 1729-1733)

Le dramaturge donne l'impression que l'action se termine, à la fin de l'acte, sur la nuit des noces de Tello et de Clara. On note bien la volonté dramaturgique de maîtriser l'imprécision de « estos días ».

Au début de l'acte III, il apparaît que la *distancia* est une nouvelle fois imprécise et longue. La première partie de la *jornada* se passe au cours d'une journée ; Macías a remporté la course de bagues. Comme le lui a recommandé le grand-maître, le poète s'est rendu chez le roi et a été nommé gouverneur d'Arjona. Le souverain fait allusion à la fête des courses de bagues qui s'est déroulée dans un passé indéterminé : « aquella tarde » (v. 1759). Tello révèle que Macías n'a cessé de s'intéresser à Clara, et que les chansons, qu'il a composées pour elle, sont connues de tous au palais et ont même été traduites en arabe à Grenade. Cette déclaration donne consistance à l'imprécision de la *distancia*.

L'acte III est caractérisé, plus encore que la *jornada* précédente, par l'absence de contours temporels. On sait uniquement que l'action se déroule au printemps. Mais, compte tenu de l'absence d'informations dans les actes précédents concernant la période, cette indication ne permet d'aboutir à aucune conclusion relative à la temporalité. Comme Macías vilipende par ses écrits l'honneur du couple récemment uni, le grand-maître décide de l'isoler et de l'emprisonner à Archidona, une ville se situant à plus de cent vingt kilomètres au sud de Cordoue. Tello demande des comptes au grand-maître et apprend qu'il a fait emprisonner le poète :

MAESTRE Téngole preso, que **ha días**
 que tiene sobre el cabello
 la espada de cierto honor. (Acte III, v. 2444-2446)

La période d'emprisonnement n'est pas quantifiable. De plus, l'expression « ha días que » permet de mettre l'accent sur une certaine dilatation de l'action correspondant à la période de composition des diatribes de Macías. En revanche, la durée de l'enfermement n'est pas

fournie. Des musiciens viennent d'arriver à Cordoue et précisent au grand-maître que Macías a rédigé quelques *romances* durant sa réclusion :

MAESTRE	¿Tenéis muchas cosas nuevas ?	
MÚSICOS	Romances, señor, tenemos, y algunas letras.	(Acte III, v. 2462-2464)

L'écriture de Macías est un substitut permettant de pallier l'absence de précision du temps dramatique ; elle introduit une certaine maturation à l'intérieur de l'acte III.

Il est une particularité de l'acte III : l'absence de référence aux déplacements. Cordoue et Archidona sont des villes séparées par au moins 120 kilomètres, ce qui équivaut environ à 18 lieues. Le texte passe sous silence les deux allers-retours Archidona/Cordoue. Le premier aller correspond au déplacement de Macías jusqu'à la prison, et le premier retour coïncide avec l'arrivée des musiciens à Cordoue. Quant au deuxième aller-retour, il s'agit de l'entreprise tragique de Tello¹⁷⁹. Comme le texte dramatique ne comporte aucune précision à ce sujet, on n'extrapolera aucune durée. Bien évidemment, ces deux allers-retours suggèrent un certain élargissement de la temporalité. Lope de Vega, en évitant de mettre l'accent sur les marqueurs spatiaux, occulte le TL dans l'acte et organise l'action autour de deux journées non successives : le jour heureux (« este dichoso día », v. 1736) du début de l'acte durant lequel Macías s'entretient avec le souverain, et une dernière journée de la *comedia* représentant la mort du poète (« hoy muero », v. 2525).

L'action de *Porfiar hasta morir* se situe dans la durée moyenne. Même si la pièce comporte quelques maturations, le temps long est dissimulé au profit d'effets de brièveté. Une guerre éclair, des festivités nuptiales, l'emprisonnement sont autant de « périodes » configurant la structure temporelle de cette pièce dont la durée de l'intrigue est imprécise. L'indétermination du temps dramatique est un mélange d'immédiateté et de mûrissement. Le même phénomène que dans *El marqués de Mantua* est perceptible dans cette pièce. Le tragique lopesque nécessite cette temporalité imprécise qui permet d'allier la maturation et l'effet de brièveté requis par la tragédie.

¹⁷⁹ Tello se rend à Archidona et tue le poète d'un coup de lance à travers le grillage de la prison. Peu avant d'expirer, Macías accorde son pardon à Tello. La scène finale se passe à Cordoue et Tello n'est pas inquiété pour son crime.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Porfiar hasta morir</i>	TB	TL	TL	TL	TL
Durée moyenne	3 jours	Imprécise	Indéterminé Quelques jours	Imprécise	Indéterminé Quelques jours (2 journées non successives)

2-6. L'indétermination du temps de la *privanza* : *Los prados de León*

Cette *comedia* (1597-1608, probablement 1604-1606) narre des faits se déroulant au début de la Reconquête, puisque l'action est située lors de la passation de pouvoir entre deux souverains, Vermudo I^{er} (788-791) et Alphonse II, dit le Chaste (791-842).

Tous les actes de *Los prados de León* se composent de deux journées qui se succèdent. Au sein de chaque *jornada*, l'évolution de la journée ainsi que les passages-charnières sont scrupuleusement bien délimités. On peut prendre à titre d'exemple ces vers du milieu de l'acte I, où les deux rivaux, Nuño et Silverio, promettent de s'affronter le lendemain¹⁸⁰ :

NUÑO ([...] **Mañana**, en el olivar
que está al salir de la aldea,
me aguarda.)
 SILVERIO (En buen hora sea;
Yo gusto que haya lugar.)
 NUÑO (¿Tienes tú espada ?)
 SILVERIO (Yo no.)
 NUÑO (**Esta noche** te daré
una de las mías.) (Acte I, p. 794)

Les deux *distancias* sont imprécises. La première contient un TL indéterminé correspondant à la durée de la campagne militaire contre les Maures. Au début de l'acte II, Nuño, paysan du village de Flor revient de la guerre. Il est passé de l'état de *villano* à celui de *privado* du roi Alfonso, qui a préféré confier cette tâche à Nuño plutôt qu'à don Arias :

DON ARIAS Ves aquí que un labrador
que **ayer** andaba al **arado**,
hoy es de Alfonso **privado**
y camarero mayor. (Acte II, p. 810)

¹⁸⁰ Nous citons l'édition de la Biblioteca Castro (cf. Bibliographie).

Le premier inter-acte contient un processus de maturation, correspondant à la période nécessaire à une ascension sociale : il s'agit du TL de la *privanza*. On retrouve l'alternance typique du *romancero* entre *ayer* et *hoy*, temporalité de la fortune produisant un effet de raccourcissement du temps dramatique. Une autre marque du resserrement temporel est perceptible dans une réplique de doña Blanca, qui est jalouse de Nise, une *dama* courtisée par Nuño. Doña Blanca confie à sa cousine, doña Jimena, qu'elle convoite Nuño :

DOÑA BLANCA ¡Ay, prima! ¡en **cuán pocos días**
me ha rendido amor tirano! (Acte II, p. 814)

Quelques vers plus loin, le TL est rétabli dans une conversation entre Nuño et doña Blanca:

DOÑA BLANCA ¿Ha mucho que no la vías?
NUÑO **Desde que** dejé de ser
el ser con que pude ver
su hermosura **muchos días**. (Acte II, p. 821)

Au milieu de l'acte II, Nuño révèle qu'il a expédié deux lettres à Nise lorsqu'il guerroyait. Le texte informe, à la fin de cette *jornada*, qu'il s'agit de la bataille de Simancas. La répétition du courrier montre que l'affrontement a duré longtemps. Bien que le texte ne fournisse pas la durée précise de cette expédition, il s'est bien écoulé un TL.

La seconde *distancia* est caractérisée par un TB étant donné que le dramaturge insère un court trajet depuis León, la cour du roi, jusqu'au village.

La durée globale de l'action de la *comedia* ne peut être élucidée. La *privanza* implique un phénomène temporel mixte faisant cohabiter le temps bref et le temps prolongé. En effet, l'ascension sociale relève de la *mudanza* ; il s'agit de la fulgurance d'une affinité entre le *privado* et le maître. Mais la *privanza* implique également une longue durée : l'accoutumance, qui rend le grand seigneur dépendant de son addiction pour le favori. Cette ambivalence de la passion produit une temporalité moyenne pour la totalité de la pièce. Lope ne donne aucune preuve textuelle du franchissement du mois, qui est totalement oblitéré dans cette pièce. Il est à noter que la *comedia* est bâtie selon un procédé d'alternance entre le TB et le TL. C'est la première *distancia* imprécise et dilatée qui est à l'origine de cette durée moyenne.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los prados de León</i> Durée moyenne	TB 2 jours successifs	TL Imprécise <i>Muchos días</i>	TB 2 jours successifs	TB Imprécise	TB 2 jours successifs

2-7. Amplification du drame et condensation temporelle : *Las famosas asturianas*

Cette *comedia* historico-légitime (1610-1612, probablement 1612), comme son titre l'indique, met en scène la rébellion de femmes asturiennes contre les Maures alors qu'elles leur avaient été livrées comme tribut (« parias »).

L'acte I montre, dans les premières scènes, une conspiration à l'encontre du roi léonais Alphonse le Chaste. Sauvé par Nuño Osorio, le souverain décide d'honorer ce noble personnage. Des fêtes vont donc être célébrées. Doña Sancha, appartenant à la noblesse asturienne, est conviée à ces festivités. Elle y rencontre Nuño dont elle s'éprend alors que son mariage avec un autre noble, Laín, est prévu par son père. Le déroulement de ces fêtes est suggéré dans un dialogue entre Audalla, l'ambassadeur maure, et un paysan¹⁸¹ :

AUDALLA ¿Qué sabéis de León?
TORIBIO Que, descoitado
de tanta desventura, en **grandes fiestas**
ocupa el tiempo que debiera en armas. (Acte I, v. 476-478)

La fin des fêtes est également prévue par Toribio :

TORIBIO Tras esto ha de haber justas y torneos...
mas digo mal; que **cesarán** las fiestas
con la venida vuesa, y los praceres
se trocarán en llantos de mujeres. (Acte I, v. 503-506)

Audalla réclame cent femmes au roi chrétien. Nuño est chargé par le souverain d'aller former ce groupe pour le livrer aux Maures. Dans la première *distancia*, le laps de temps n'est pas précisé. Selon toute vraisemblance, Nuño a commencé à mettre en œuvre la mission qui lui a

¹⁸¹ On citera l'édition en ligne de la pièce (Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000) puisqu'elle propose la numérotation des vers. Cette édition se base sur *Obras escogidas, Tomo I*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 313-344.

été confiée. Dans l'acte II, le texte donne une indication d'un déroulement du temps dans le premier inter-acte. Des soldats d'Audalla ont quitté le *monte* et se sont introduits dans la ville de León :

AMIR Pues si nos tiene Audalla en este monte
 alojados tan mal, mientras se llegan
 las parias (**que no es mucho que se tarden**,
 pues por lo menos buscan cien doncellas),
 ¿Qué quiere que comamos sus soldados? (Acte II, v. 630-634)

Amir ne serait pas étonné que les Espagnols mettent du temps à emmener les cent jeunes femmes. Le TL est bien prévu dans cette réplique ; c'est la seule fois dans l'acte II que le texte fait allusion au temps long. Le premier inter-acte contient un temps long indéterminé. Dans cette *jornada*, Nuño se rend chez doña Sancha et informe son père que le roi a décidé de recruter des femmes parmi la noblesse asturienne. Le texte ne met pas l'accent sur quelque dilatation que ce soit à l'inter-acte. L'acte II, seule *jornada* de la pièce ayant une durée fixe, se compose de deux journées consécutives, avec une nuit intermédiaire et l'apparition de l'aube.

La durée de l'action de la seconde *distancia* est indéterminée et brève. Dans la première scène de l'acte III, doña Sancha prend congé de son père, ce qui provoque un effet de continuité avec la scène finale de l'acte II. Nuño conduit doña Sancha et les cent femmes auprès des Maures. Un autre élément tend à prouver que la réunion des *doncellas* s'est étendue sur un temps long :

AUDALLA A no decirme el Rey que era contento
 de rendirme las parias, no esperara.
AMIR ¿Qué puede ser **tan gran detenimiento**? (Acte III, v. 304-306)

La longue durée n'est pas évaluée, mais elle est dissimulée au profit d'effets de brièveté. L'absence de données temporelles concernant la durée du premier inter-acte contribue à cette impression de TB. Le dramaturge a recours au procédé de l'ellipse temporelle.

Dans l'acte III, les faits sont organisés autour de deux journées non successives : les cent femmes décident de combattre les cinq cents Maures. Amir, l'un des musulmans blessés, se rend au palais d'Alfonso. C'est dans un *romance*, qu'il relate les événements qui se sont déroulés depuis le début de la *comedia*. Il révèle qu'Audalla devait rentrer à Cordoue avec cent prisonnières. Il est resté non loin de León en attendant de les recevoir :

AMIR Él os habló de su parte
 y dio real embajada
 en razón de lo que digo,
 que no con violencia de armas;
 pudiérades responder
 que no os agrada el pagarlas,
 y a Córdoba se volviera,
 adonde el rey las cobrara;
 mas respondistes, el rey
 (si reyes los vuestros llaman
 a los que, haciendo traición,
 rompen su firma y palabra),
 que **esperase a pocas leguas**
 de León, **mientras** se daba
 orden de juntar la gente,
 que estaba en diversas casas.
 Esperó; llegó un soldado
 un martes por la mañana,
 que dijo que Nuño Osorio
 ya con las parias llegaba. (Acte III, v. 633-652)

L'arrivée des captives, et, par extension, le début de la riposte des amazones, se produit un mardi, jour du dieu de la guerre. La durée entre le début et la fin de l'acte n'est pas fournie. Néanmoins, le déplacement d'Amir, du lieu de la bataille, se trouvant à quelques lieues seulement de León, vers le palais royal, contribue à contenir le temps dramatique à l'intérieur de l'acte III.

Le premier acte est dilaté par les fêtes mais également par la mélancolie de Laín. Ce dernier est délaissé par doña Sancha puisque la *dama* s'est éprise de Nuño. La maturation des sentiments semble être à l'origine de la dilatation temporelle et de l'indétermination du cours du temps dans cet acte. Laín met l'accent sur le temps long de l'attente amoureuse :

LAÍN Mas tú, cruel, que siembras
 ya por tan luengos días
 al viento mi esperanza,
 sin que fagas mudanza
 de tu rigor y las tristezas mías,
 sabes que non hay fiera
 como mujer que olvida y persevera. (Acte I, v. 223-229)

y fuimos a la guerra de Galicia
habrá **cuarenta y nueve o cincuenta años**, [...] (Acte II, v. 114-119)

La précision ponctuelle du temps évoqué va de pair sans doute avec l'extrême exactitude des données temporelles brèves de l'acte II, et sert à inclure dans la pièce la dimension du lignage par la référence au père. Si le passé est convoqué, le texte prévoit aussi un élargissement par le temps évoqué futur, car, dans le deuxième acte, doña Sancha demande à son père un délai de six mois pour se prononcer au sujet du mariage avec Láin.

C'est dans le dernier acte que la temporalité se dilatera une nouvelle fois en raison de l'aggravation du conflit. Le recours au temps moyen est justifié par l'intensification du drame de l'honneur, et par une matière géographique prégnante. À la fin de la pièce, le roi approuvera la rébellion des femmes qu'il avait livrées, malgré tout, à l'ennemi.

On peut ajouter que le langage « archaïsant » créé par Lope dans cette *comedia* contribue, semble-t-il, à l'imprécision générale de la temporalité dramatique en ce que cette langue imaginaire place l'action dans un temps ancien, indéterminé, dans une sorte de passé intemporel de l'art.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Las famosas asturianas</i> Durée moyenne	TL Plusieurs jours 2 journées non successives	TL Imprécise	TB 2 journées successives	TB Imprécise	TL 2 journées non successives, <i>un martes por la mañana</i> et un autre jour

2-8. Extension et raccourcissement temporels : *Los Tellos de Meneses, segunda parte*

Cette *comedia* (1625-1630) est le deuxième volet de *Los Tellos de Meneses*¹⁸². Entre la fin de la première partie et le début de la deuxième, il s'est écoulé plus de huit années. Pendant cette période, le roi Ordoño de León est mort et l'infante a eu deux enfants avec Tello. Laura, cousine de Tello, fait référence à la première partie des *Tellos de Meneses*, lorsqu'elle était jalouse de l'infante¹⁸³.

¹⁸² Nous n'étudierons pas, dans ce chapitre, la première partie de *Los Tellos de Meneses* où l'action évolue dans un cadre temporel beaucoup plus long. On verra, en effet, dans le chapitre 4, que les aventures des Tellos, dans la première partie, durent au moins deux mois.

¹⁸³ Nous citerons l'édition de la BAE, tome 24 (Cf. Bibliographie).

LAURA Ahora, Elvira, ¿por qué?
ocho años han pasado
 que yo los tuve de ti;
 pero en viéndole casado,
 con las esperanzas di
 al vago viento el cuidado. (Acte I, p. 531)

Laura précise bien qu'elle a cessé d'être jalouse dès que le mariage a eu lieu. Peu après, Sancho et Mendo, des *graciosos*, se présentent au roi Alfonso en tant que serviteurs de Tello. Mendo remet une lettre du vieux Tello à Alfonso et lui détaille tous les présents que les Tellos, père et fils, lui ont envoyés. Cette lettre en prose confirme les naissances évoquées depuis le début de la *jornada*. L'infante a eu deux enfants, Garci-Tello qui a huit ans au début de l'acte et Ordoño. C'est le comte don Arias qui procède à la lecture de cette lettre :

ARIAS « Hijo, por muchos años os coronéis rey de León; pareceos a vuestro padre y seréis buen rey, imitando sus virtudes, para que sea más alegre vuestro reinado. **Hoy** os ha nacido otro sobrino, hermano de Garci-Tello, **que hoy también cumple ocho años**; de suerte que ya tenéis dos sobrinos, y yo dos nietos. La infanta, vuestra hermana y mi hija, irá a veros luego que tenga salud. Dios os haga buen rey y Santiago os ayude. » – Tello de los Godos y Meneses.
 (Acte I, p. 532)

Garci-Tello est l'incarnation du temps évoqué, de l'espace temporel entre les deux *comedias*. Comme il a huit ans au début de la *comedia*, l'espace entre les deux *comedias* correspond au minimum à huit ans et neuf mois. Son frère est né le même jour que lui. Le personnage de l'enfant permet de matérialiser le temps évoqué long.

Entre le début et la fin du premier acte, le temps dramatique est indéfinissable. Le dramaturge met l'accent sur deux journées : le jour de la naissance d'Ordoño et celui de son baptême. Cette cérémonie devait avoir lieu le plus vite possible après la naissance pour que l'enfant devienne chrétien et que son âme puisse être sauvée en cas de mort prématurée¹⁸⁴. Ainsi, l'acte I est certainement caractérisé par un TB. À la fin de la *jornada*, la conversation entre le grand-père, le vieux Tello, et son petit-fils, Garci-Tello, introduit une nouvelle donnée temporelle :

¹⁸⁴ « Traditionnellement, l'Église chrétienne a pratiqué le baptême en y voyant un moment de passage tout à fait décisif. Le rite était pratiqué **directement après la naissance**, sanctionnant le passage à la vie ; il devait marquer une bénédiction et une acceptation fondamentale de la part de Dieu. Le rite consacrait même une délivrance hors d'un "péché originel" et une promesse de vie "éternelle", par-delà les aléas de l'existence humaine et de la mort corporelle. ». GISEL, Pierre, *Pourquoi baptiser : mystère chrétien et rite de passage*, Genève, Labor et Fides, 1994, p. 7.

TELLO EL VIEJO	¿Quién pensara tal pesar en tal placer, y en tal gloria pena tanta? ¿Por qué no le hablas, nieto?
GARCI-TELLO	Porque callaban las canas, y no es bien que hablen nueve años adonde setenta callan.

(Acte I, p. 537)

Les deux âges (de huit et neuf ans) ne sont pas nécessairement mis en concurrence. En effet, dès son huitième anniversaire, Garci-Tello entre dans sa neuvième année. Le passage de huit à neuf montre qu'un nouveau cycle est commencé et que le petit Ordoño se trouve dans sa première année. Quant à Garci-Tello, il n'a plus tout juste huit ans. L'apparition des deux bornes de l'année (8 et 9) donne une certaine ampleur temporelle dans une action qui paraît brève.

Au début de la *comedia*, on a vu que Laura précise que huit ans se sont écoulés depuis le mariage. Une autre indication temporelle semble, à première vue, contradictoire. En effet, l'infante signale que son mariage s'est déroulé il y a dix ans :

INFANTA	Necio temor os engaña. Y admírome, hermano mío, que a diez años de casada digas que apartarme puedes;
---------	---

(Acte I, p. 536)

Dans la première scène de la pièce, Laura s'exprime dans le contexte de l'anniversaire de Garci-Tello qui célèbre ses huit ans. Il est probable que la cousine de l'infante est influencée par l'âge de l'enfant dont la célébration absorbe et confond toutes les autres durées, dont la durée du mariage de ses parents. En revanche, plus loin, l'infante rétablit un temps plus objectif : les dix ans de mariage. La présence des deux données (huit et dix ans) semble due à un phénomène d'élasticité temporelle. En fonction du contexte, Laura adopte, par contamination de l'événement récent, la durée de huit ans alors que l'infante, à la fin de l'acte, évalue et valorise le temps effectif du mariage, qui est bien évidemment supérieur à l'âge de Garci-Tello.

Les deux journées représentées dans l'acte I ne sont pas liées entre elles par un lien de successivité. Seule l'évolution de l'âge des enfants permet d'appréhender une progression du temps dramatique.

Dans le deuxième acte, à León, le roi est préoccupé par sa succession. Don Arias lui déconseille de prendre un de ses neveux pour héritier. Le souverain veut défaire le mariage entre l'infante doña Elvira et Tello. Le deuxième inter-acte contient un TL indéterminé. En effet, au début du deuxième acte, on retrouve la même situation qu'à la fin de la première *jornada*. Doña Elvira se trouve, à présent, à la cour d'Alfonso. L'amplification du temps dramatique dans l'inter-acte est matérialisée par les démarches entreprises par le roi auprès des évêques dans le dessein d'annuler le mariage. De fait, il a fait appel aux villes des environs de León, Oviedo et Saint-Jacques de Compostelle :

REY	Yo he hecho diligencia con los obispos de León y Oviedo y con el arzobispo de Santiago , para templar de Tello la insolencia y librarme de algún atrevimiento, sin hacer en su vida y tierra estrago, para la nulidad del casamiento.	(Acte II, p. 537)
-----	---	-------------------

La durée de l'action entre les deux premiers actes est donc indéterminée, et doit être équivalente à plusieurs jours. De plus, on retrouve la même durée de dix ans de mariage, comme le déclare Tello : « En diez años ¿no se olvida? » (Acte II, p. 538). Ainsi, l'action de l'acte II se situe dans le prolongement de la même année que celle de l'acte I.

Cette *jornada* se compose d'une série de scènes se déroulant probablement dans la même journée. Au début de l'acte II, le roi accepte de libérer l'infante à condition que son neveu Garci-Tello reste à la cour. Le monarque précise qu'il fera connaître une autre condition. C'est Mendo qui se chargera d'annoncer aux Tellos de Meneses que le souverain les exhorte à retourner à leur condition initiale de *villanos*. L'acte II est donc structuré par un procédé de raccourcissement comme on peut l'observer à travers les termes « de presto » et le verbe « volvamos » dans cette réflexion métathéâtrale du vieux Tello :

TELLO EL VIEJO	Hijo, desnudaos de presto ; volvamos a nuestra paz y a nuestro antiguo sosiego; que algún poderoso envidia la que en el campo tenemos. ¿No habéis visto en las comedias que el villano es caballero, y el caballero villano? Pues lo mismo represento,
----------------	---

desnudaos; que puede ser
que antes del acto postrero
volvamos a ser señores. (Acte II, p. 539)

L'acte II est rythmé par des déplacements depuis la cour de León jusqu'au village des Tellos de Meneses. Le premier déplacement est celui de l'Infante ; s'ensuivront ceux de Mendo, de don Arias puis de Garci-Tello. L'accumulation de ces voyages contribue à l'effet de précipitation. Garci-Tello a courroucé le roi car il s'est opposé à don Arias. Il a décidé de s'enfuir du palais à cheval, autre moyen accentuant le TB à l'intérieur de l'acte. Don Arias annonce à Tello la décision du roi. Il doit recruter une armée de mille hommes pour repousser les troupes d'Almanzor dans la région de Salamanque. C'est don Arias qui a inspiré cette prise de position au souverain car il espère que Tello va mourir au combat. Si l'acte II est caractérisé, à la différence de la première *jornada*, par le TB, les préparatifs de l'expédition militaire annoncent un TL :

TELLO EL VIEJO ¡Mil hombres! No hay para cuatro
 en toda nuestra hacendilla.
DON ARIAS Vos lo miraréis **de espacio**. (Acte II, p. 541)

De façon similaire au premier inter-acte, la seconde *distancia* est indéterminée. Même si une certaine extension était prévue dans l'acte II, la durée de l'expédition est minimisée. La scène d'entrée montre le retour victorieux de Tello :

TELLO ¿Qué sentirá de verme
 en tan pocas jornadas vitorioso,
 quien pensaba afrentarme o deshacerme? (Acte III, p. 542)

Dans l'acte III, le temps dramatique est également peu renseigné. L'action évolue probablement dans le cadre d'une seule journée, ponctuée par quelques *hoy*, qui correspondent au dénouement, à la réconciliation entre le roi et l'infante, ainsi qu'à la réhabilitation du comploteur don Arias, qui sera marié à Laura. L'événement majeur de l'acte III est l'adoubement de Garci-Tello par le roi. L'action doit se dérouler peu avant la Semaine Sainte, puisque Mendo évoque le Jeudi Saint :

MENDO Para el **jueves santo** quiero
acortarlas [las calzas] desde ahora. (Acte III, p. 547)

La période pascale est d'ailleurs mentionnée dans le plus long *romance* de la *comedia*, qui narre précisément le déroulement de la bataille près du fleuve Tormes, entre l'armée des Léonais, dirigée par Tello, et celle de Gazul, dix fois plus nombreuse :

TELLO Pues así nos parecían
una mañana, que al alba
los vistos trocaron miedo
con los que entonces miraban.
No suele llevar pastor
las vísperas de las Pascuas
los corderillos al cuello
del que sus cuellos aguarda,
como a los pobres leoneses
les pareció que llevaba
Tello a los moros sus vidas
vendidas a inútil fama. (Acte III, p. 543)

Dans ce récit, la bataille s'étend sur deux jours consécutifs. Ainsi, l'expression « tan pocas jornadas » du début de l'acte III est pleinement justifiée. Elle contribue à mettre l'accent sur le retour rapide de Tello. Même si le texte attribue à cette expédition une durée relativement brève, le recrutement de mille hommes et l'aller-retour León-Salamanque (de près de 500 kilomètres) suggèrent une extension de la temporalité. Ces « pocas jornadas » constituent un temps relatif. Une telle campagne militaire induit un TL ; le raccourcissement hyperbolique a pour but de mettre en valeur l'héroïcité et la prouesse de Tello le Jeune. Pour autant, ces « pocas jornadas » ne doivent pas être prises à la lettre puisqu'il ne peut s'agir vraisemblablement d'un TB.

La *comedia* comporte des exemples d'allongement de la temporalité par la multiplication des données, comme lors de cet échange de louanges stéréotypé :

MENDO Guárdete el cielo
mil años.
TELLO MOZO ¿Por qué me tasas
la vida?
MENDO Si **mil** son pocos,
sean **cien mil**. (Acte III, p. 546)

Cette augmentation à l'extrême du temps procède du même phénomène que l'évocation de la descendance ou de l'ascendance. Ces mouvements complémentaires provoquent un effet d'ouverture dans le temps évoqué, un prolongement, qui excède de loin le cadre du temps dramatique. Il est question, d'une part, d'ancêtres lointains, incarnés par les Wisigoths, et, d'autre part, de la postérité du vieux Tello:

MENDO Veas de **tu nieto nietos**,
 y en tu mesa y en tu cama
 remocen con media lengua
 tatarachoznos tus canas. (Acte III, p. 546)

Il semble que Lope crée un néologisme puisque les dictionnaires n'enregistrent pas le terme *tatarachoznos*. *Chozno* veut dire le fils du *tataranieto* (arrière-arrière-petit-fils). Sur le modèle de *tataranieto*, le dramaturge repousse les limites de la descendance.

Globalement imprécise, la structure temporelle de cette *comedia* possède deux zones d'allongement temporel. La plus évidente est la seconde *distancia* puisqu'elle contient un processus assez long : préparation de la guerre et déplacements. Le premier inter-acte correspond également à l'extension de la négociation. Cette temporalité dramatique dilatée est délibérément raccourcie par le dramaturge. La dimension généalogique, instillée par le temps évoqué, est déjà présente dans le titre de la pièce à travers le pluriel du patronyme « Los Tellos de Meneses ». De fait, le personnage de l'enfant contribue à suggérer une dimension lignagère. En revanche, la croissance de l'enfant n'est pas un procédé servant le TL. Cette *comedia* se situe bien dans une durée moyenne, qui excède, rappelons-le, le seuil du TB (10 jours) sans que jamais le mois ne soit introduit comme unité de mesure. L'amplification de l'espace, à travers l'éloignement du rival, dans cette œuvre, peut expliquer le temps maturatif de ces *distancias*.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los Tellos de Meneses, Segunda parte</i>	TL	TB	TB	TL	TB
Durée moyenne	2 journées non successives	Imprécise	1 jour	« tan pocas jornadas »	1 jour Avant le Jeudi Saint

La maturation des sentiments et la dislocation de l'espace sont deux paramètres ayant une influence sur la temporalité de ces œuvres. Lope nécessite le dépassement du TB, et invente une durée moyenne, comprise entre plus de dix jours et les abords d'un mois

systématiquement occulté, où le temps long n'est pas chiffré. On a vu que la longue durée imprécise était contenue indifféremment dans l'acte ou dans la *distancia*. Ces pièces à l'orée du TL mettent en scène une dynamique passionnelle intense. De la soudaineté amoureuse, ressort principal des *comedias* à TB, on passe aux affects durables : la vengeance, l'attente, la mélancolie. Ces phénomènes sont perceptibles dans deux pièces que nous proposons d'étudier en détail ci-après : *El mejor alcalde, el rey* et *Las bazarrias de Belisa*.

3. Analyses détaillées : *El mejor alcalde, el rey* et *Las bazarrias de Belisa*

Nous terminerons ce troisième chapitre par l'étude détaillée de deux pièces modèles. *El mejor alcalde, el rey*, par la richesse de ses localisations, renforce l'élasticité de la durée moyenne. Mais on verra que le dramaturge dissimule le temps long, en lui donnant l'apparence d'un cadre temporel bref. L'aggravation du conflit et le mûrissement du temps de l'attente sont les principaux facteurs de l'assouplissement du temps moyen. Dans *Las bazarrias de Belisa*, l'indétermination du temps dramatique est dû au passage insaisissable entre deux saisons.

3-1. La prison des passions durables : *El mejor alcalde, el rey*

El mejor alcalde, el rey (1620-1623), chef-d'œuvre de la maturité, possède une structure temporelle relativement imprécise. Cette pièce doit être analysée en détail car elle apporte un éclairage majeur quant à l'écriture de l'imprécision temporelle. Nous présenterons, en premier lieu, les procédés de l'indétermination de la durée de l'action puis nous verrons, par la suite, les significations poétiques de cette imprécision.

3-1-1. L'aménagement de l'imprécision

Contrairement aux deux dernières *jornadas*, le premier acte de *El mejor alcalde, el rey* est quantifiable car il commence dans la journée et se termine la même nuit suivante. Le résumé linéaire de la pièce permet d'en esquisser la structure temporelle. Sancho veut épouser Elvira et décide de demander sa main à son père Nuño. Le barbon accepte de marier sa fille à condition que Sancho se rende chez son seigneur, don Tello, afin d'obtenir son accord. Plus avant dans l'acte, lors de la rencontre du vassal et de son suzerain, on sait que le dialogue

initial entre Nuño et Sancho a lieu dans la matinée (« esta mañana », v. 428). Sancho veut se marier le soir même. Dans un premier temps, don Tello est d'accord pour célébrer les noces et se rendre au village de Sancho¹⁸⁵ :

TELLO	¿Cuándo quieres desposarte?	
SANCHO	Amor me manda que sea esta misma noche .	
TELLO	Pues ya los rayos desmaya el sol, y entre nubes de oro veloz al poniente baja, vete a prevenir la boda que allá iremos yo y mi hermana. ¡Hola!, pongan la carroza.	(Acte I, v. 477-485)

Le crépuscule est clairement annoncé dans les vers de don Tello. Les termes « veloz », « prevenir » et le mode de locomotion utilisé contribuent à suggérer l'accélération du temps. Dès l'arrivée de don Tello chez son vassal, le seigneur est subjugué par la beauté d'Elvira et veut retarder les noces. Pour ce faire, il refuse de laisser intervenir le prêtre, disposé à unir le couple, et remet au lendemain la célébration des noces. Sancho est dépité de ce report :

SANCHO	Yo no pido más honras, ni las espero, que casarme con mi Elvira.	
TELLO	Mañana será mejor.	
SANCHO	No me dilates , señor, tanto bien; mis ansias mira, y que desde aquí a mañana puede un pequeño accidente quitarme el bien que presente la posesión tiene llana.	(Acte I, v. 665-674)

L'infanzón ne se contente pas de retarder les noces, il enlève secrètement Elvira et l'enferme dans son palais. Sancho et Nuño se doutent que don Tello est à l'origine du rapt ; c'est pourquoi ils se rendront chez leur seigneur le lendemain à l'aube. L'acte I se termine par une indication temporelle ayant pour but d'introduire la brève *distancia* :

NUÑO	Entra, y descansa hasta el día ; que no es bárbaro don Tello.	(Acte I, v. 875-876)
------	---	----------------------

¹⁸⁵ Les citations sont extraites de l'édition de Juan María Marín Martínez, Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1993.

L'acte I est clairement structuré par les procédés du temps bref. Il contient deux trajets qui, selon toute vraisemblance, peuvent se dérouler en moins d'un jour : l'aller de Sancho au château de don Tello, et celui du seigneur au village du manant. En définitive, ces deux espaces n'en font qu'un car ces déplacements ont lieu dans le même fief.

Durant la première *distancia*, une nuit s'est écoulée comme on peut le découvrir au début de l'acte II dans une réplique d'Elvira : « **Anoche**, Tello, me viste. » (v. 904). Sancho et Nuño se font chasser du château par don Tello qui, dans un premier temps, ne reconnaît pas les faits. Elvira apparaît sur scène et promet de protéger son honneur. Plus tard, le *gracioso* Pelayo confirme, dans un *romance*, qu'Elvira a été faite prisonnière la veille, à minuit :

PELAYO	Señor, dice todo el pueblo que desde anoche a las doce está en casa de don Tello.	(Acte II, v. 1164-1166)
--------	--	-------------------------

Nuño conseille à Sancho d'aller demander l'intervention du roi Alfonso de Castille, qui se trouve à León. L'acte II est structuré par l'aller-retour de Sancho et de Pelayo, de la Galice jusqu'à León. Il faut se reporter au tout début de l'acte I pour préciser la région dans laquelle se passe l'action galicienne. Il s'agit de la vallée du Sil, qui se trouve au sud-ouest de la Galice, entre Orense et Ponferrada. L'absence de ville empêche de calculer une distance précise entre ce lieu et le León. Si l'on prend arbitrairement comme point de repère Monforte de Lemos, qui se trouve près du Sil, la distance entre León et cette ville galicienne est d'environ 150 km, ce qui équivaut à plus d'une vingtaine de lieues. Un tel trajet ne peut être parcouru en un seul jour que par des courriers car autrement il faut au moins deux jours si l'on se déplace le plus rapidement possible. Le texte précise, par deux fois, le moyen de transport des deux roturiers : Sancho et Pelayo. Nuño précise que les deux personnages partiront avec une rosse et un petit aubère :

NUÑO	Yo tengo un rocín castaño, que apostará con el viento sus crines contra sus alas, sus clavos contra su freno; parte en él, y irá Pelayo en aquel pequeño overo que suele llevar al campo.	(Acte II, v. 1217-1223)
------	--	-------------------------

Nuño met l'accent d'emblée sur la vitesse de déplacement et prévoit le moyen de transport le plus vélocé : le galop. Rappelons une évidence, s'agissant de rosses, le déplacement sera

moins rapide qu'avec des chevaux de poste. Une fois à León, le roi demande à Sancho comment il s'est rendu à la cour et la rapidité du déplacement est une nouvelle fois mise en avant :

REY	¿Veniste a pie?	
SANCHO	No, señor; que en dos rocines venimos Pelayo y yo.	
PELAYO	Y los corrimos como el viento , y aun mejor. Verdad es que tiene el mío unas mañas no muy buenas: déjase subir apenas, échase en arena o río, corre como un maldiciente, corre más que un estudiante, y en viendo un mesón delante, o se entra o se para enfrente.	(Acte II, v. 1449-1460)

La réplique du *gracioso* fait écho à celle de Nuño, l'élément *viento* insistant sur la brièveté. La répétition ternaire du terme *correr* fait de Sancho et de Pelayo de véritables courriers (*correos*). Le but ultime du texte est de raccourcir mentalement chez le lecteur-spectateur la durée de l'aller-retour. En dépit des mauvais chevaux, puisqu'il s'agit bien de rosses, le dramaturge parvient à amoindrir la dilatation temporelle à l'intérieur de l'acte II. Parallèlement à ces effets de raccourcissement du temps dramatique, l'expression « ha días que », prononcée à deux reprises, suggère une extension de la temporalité. D'abord, dans une réplique de Celio, qui apprend à don Tello que Sancho est parti rencontrer le monarque à León :

CELIO	Como me mandaste, fui a saber de aquel villano, y aunque lo negaba Nuño, me lo dijo amenazado: no está en el valle, que ha días que anda ausente.	(Acte II, v. 1493-1498)
-------	---	-------------------------

Par la suite, cette successivité de jours est à nouveau citée lorsque Sancho retourne en Galice et rapporte la lettre du roi à don Tello :

DON TELLO ¿Adónde, Sancho, has estado,
que **ha días** que no te he visto? (Acte II, v. 1530-1531)

On ignore si l'on doit prendre au pied de la lettre ces indications de vitesse de déplacement. Toujours est-il que la durée de l'aller-retour de Sancho reste imprécise. En outre, en complément de l'expression « ha días que », le texte considère la nuit du rapt comme un événement du passé comme on peut le voir dans le récit qu'en fait Sancho au roi :

SANCHO No deja desposarme,
y **aquella noche** con armada gente
la roba, sin dejarme,
vida que viva, protección que intente,
fuera de vos y el cielo,
a cuyo tribunal sagrado apelo. (Acte II, v. 1379-1384)

De même, lorsque Sancho retourne chez don Tello, le seigneur considère qu'Elvira n'est pas l'épouse de Sancho car le curé n'a pas donné sa bénédiction. Il fait allusion à cette nuit, point de repère essentiel dans l'historique de l'action de cette *comedia* :

DON TELLO ¿Tu mujer? ¡Mientes, villano!
¿Entró el cura **aquella noche**? (Acte II, v. 1542-1543)

Le deuxième inter-acte, long et imprécis, correspond à plusieurs trajets : celui de Sancho, qui décide de retourner à León car don Tello n'a pas exécuté l'ordre du roi, et l'aller-retour León/Tolède du monarque. Le souverain doit se rendre à Tolède pour régler des affaires politiques. Le départ pour Tolède avait été prévu, dans l'acte II, peu avant la rencontre avec Sancho, lorsque le roi s'adressait au comte don Pedro, son *privado* :

REY Mientras que **se apercibe**
mi partida a Toledo, y me responde
el de Aragón, que vive
ahora en Zaragoza, sabed, Conde,
si están ya despachados
todos los pretendientes y soldados;
y mirad si hay alguno
también que quiera hablarme.
CONDE No ha quedado
por despachar ninguno. (Acte II, v. 1307-1315)

Le départ du souverain pour Tolède se produit peu de temps après la conversation avec Sancho. Le texte ne spécifie pas la durée de ces deux déplacements. En réalité, il donne l'impression que l'aller-retour León/Tolède du roi a la même durée que le retour de Sancho dans ses terres et son deuxième trajet jusqu'à León réunis. Précisons que la distance León/Tolède (environ 300 km) est presque le double de la distance León/vallée du Sil (environ 150 km). Le longue durée de l'aller-retour de 600 kilomètres est passée sous silence. Il se produit une ellipse temporelle au début du troisième acte dans la mesure où aucune mention n'est faite des voyages. On retrouve un dialogue entre le roi et Sancho. L'absence d'indication temporelle concernant ces deux déplacements a pour effet de créer une équivalence entre les voyages, comme si l'aller-retour de Sancho et celui du monarque avaient la même durée. L'imprécision temporelle manifeste de l'inter-acte est palliée par une structuration rigoureuse de l'espace. Cette modalité de l'organisation temporelle de la *comedia* a été perçue par l'éditeur de *El mejor alcalde, el rey*, Juan María Marín Martínez, qui précise, dans son étude préalable de la pièce, que Lope a changé le lieu de résidence historique du roi, León au lieu de Tolède, pour des raisons de vraisemblance. Selon lui, il s'agit d'une modification mineure¹⁸⁶. En réalité, cette modulation spatiale de la chronique montre à quel point Lope est soucieux de tisser le canevas temporel de la *comedia* dans la plus grande cohérence et vraisemblance possibles.

L'éditeur J. M. Marín Martínez indique que, depuis Hartzbusch, la critique pense que la scène liminaire de l'acte III est incomplète¹⁸⁷. Il est vrai que l'on aurait pu s'attendre à une précision de la part du dramaturge quant à la mission du roi à Tolède. Mais le texte ne fait pas référence à ce voyage en début d'acte III ; la rencontre immédiate avec Sancho semble suffire à prouver que le monarque est revenu à León. De fait, les deux rencontres, celle de l'acte II et la dernière, sont mises en relation, car le roi se souvient de la requête du paysan :

REY	Pienso que eres un gallego labrador que aquí me pidió favor.	(Acte III, v. 1649-1651)
-----	--	--------------------------

¹⁸⁶ « La Crónica refiere el suceso para confirmar la virtud justiciera del monarca: don Fernando (don Tello en la comedia) fue un infanzón gallego « que tomó por fuerça a un labrador su heredad, e el labrador fuesse querellar al Emperador, que era en Toledo ». De entrada nos topamos con dos modificaciones: **una apenas relevante**, el cambio de la ciudad de Toledo por la de León como residencia real, más conveniente esta última a **las exigencias del arte teatral para tratar espacio y tiempo**, y así justificar con mayor verosimilitud las idas y venidas del labrador hasta su monarca, más convincentes si se halla en una ciudad próxima a donde suceden los hechos ». *El mejor Alcalde, el Rey*, éd. Juan María Marín Martínez, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1993, p. 11.

¹⁸⁷ À défaut d'éléments convaincants, nous ne nous prononcerons pas sur ce point.

Le monarque, apprenant que don Tello ne lui a pas obéi, est disposé à se rendre en personne en Galice le plus vite possible. Mais il souhaite que son départ passe inaperçu aux yeux du peuple :

REY Yo he de ir a Galicia,
que me importa hacer justicia,
y aquesto no se publique.

CONDE Señor...

REY ¿Qué me replicáis?
poned del parque a las puertas
las postas.

CONDE Pienso que abiertas
al vulgo se las dejáis.

REY Pues ¿cómo lo han de saber,
si enfermo dicen que estoy
los de mi cámara?

ENRIQUE Soy
de contrario parecer.

REY Ésta es ya resolución:
no me repliquéis.

CONDE Pues sea
de aquí a dos días, y vea
Castilla la prevención
de vuestra melancolía. (Acte III, v. 1726-1740)

Dans un premier temps, le roi décide de partir sur-le-champ mais le comte lui conseille de différer son départ à deux jours, laps de temps nécessaire à rendre crédible à la Castille la maladie feinte du monarque. Le texte ne fera pas explicitement référence à ce délai souhaité par le comte. En revanche, on est sûr que le souverain se mettra en marche pour la Galice peu après Sancho :

REY [à Sancho] **Id delante, y prevenid**
de vuestro suegro la casa,
sin decirle lo que pasa,
ni a hombre humano, y advertid
que esto es pena de la vida. (Acte III, v. 1749-1753)

Le roi demande à Sancho de le devancer. Mais l'arrivée en Galice des deux personnages se produira dans la même journée.

La rencontre entre Nuño, le père déshonoré, et Elvira, établit la transition entre les événements de León et ceux de Galice. Don Tello interrompt leur conversation et fait allusion au temps de l'attente. Cela fait de nombreux jours qu'Elvira est prisonnière dans la tour tandis que l'*infanzón* espère obtenir ses faveurs :

TELLO pues ¿es bien que **tantos días**
 espere a una labradora?(Acte III, v. 1915-1916)

La période de l'emprisonnement est imprécise et longue. Il importe que cette dilatation qualitative de la temporalité recouvre plusieurs jours. La réclusion d'Elvira intervient dès la fameuse nuit de l'acte I. La période de cet enfermement correspond à la durée des trajets : deux aller-retours Galice/León et un aller-retour León/Tolède.

Le restant de la dernière *jornada* occupe une seule journée durant laquelle on assiste au retour de Sancho qui, comme le lui avait ordonné le roi, prépare l'arrivée du « meilleur alcade ». Don Tello, quant à lui, est disposé à abuser d'Elvira au cours de la même journée. Le roi se rend chez Nuño probablement peu avant le repas de midi, comme l'atteste la répétition du verbe *comer* (v. 2130, 2133, 2134, 2135, 2150). En outre, c'est avant cet instant que le souverain mène son enquête auprès des villageois au sujet de la nuit du rapt. Le viol d'Elvira semble se dérouler peu après ou pendant le repas, certainement dans l'après-midi puisque, peu après la préparation du déjeuner, une scène très courte suggère l'assaut violent de don Tello sur Elvira. C'est dans l'après-midi que le roi va rendre justice et ordonnera l'exécution de don Tello.

Nous pouvons représenter l'architecture temporelle de la *comedia* dans le tableau suivant¹⁸⁸ :

¹⁸⁸ L'article de Juan Carlos de Miguel y Canuto est l'une des seules explorations de l'architecture temporelle globale d'une *comedia* que nous avons trouvée *a posteriori* dans notre recherche. Le critique s'est également basé sur les voyages mais ne met pas l'accent sur l'imprécision globale de la pièce : « Dentro del tiempo de la ficción lo que puede afirmarse con certeza es que durante el primer acto (I) transcurre algo menos de un día, el segundo (II), probablemente, comienza al día siguiente de I e incluye un viaje de ida a León y otro de vuelta a Galicia. Entre el segundo y el tercero (III) media otro viaje a León y en III se produce de nuevo el regreso a Galicia. » . MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de, « Virtud y forzamiento en *El mejor alcalde, el rey*: cuestión de espacio, tiempo y velocidad », *'Un hombre de bien'*, *Saggi di lingue e letteratura iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, tome 1, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 361.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El mejor alcalde, el rey</i>	TB 1 jour	TB 1 nuit	TL Indéterminé Plusieurs jours	TL Imprécise	TL Indéterminé Plusieurs jours 1 journée représentée
Durée moyenne					

Ce tableau synoptique montre bien que le temps dramatique se dilate à partir de l'acte II. L'analyse textuelle fait apparaître que l'imprécision de la durée est compensée par une structuration des déplacements géographiques assez stricte. L'ellipse temporelle dans la deuxième *distancia* produit un effet de raccourcissement.

3-1-2. Significations de l'imprécision temporelle

El mejor alcalde, el rey possède une structure temporelle symétrique. Ses deux extrémités sont quantifiables par les heures de la journée. Néanmoins, la pièce contient, en son milieu, un flottement temporel rendu manifeste par les voyages mais aussi par le temps long de l'attente.

Une explication peut être proposée au sujet de la précision de l'acte I et de la deuxième moitié de la dernière *jornada*. Le premier acte représente effectivement un événement mémorable connu comme la nuit du mariage, à laquelle font allusion, à plusieurs reprises, les deux derniers actes. Il est important que ce moment soit daté puisqu'il constitue un jalon temporel dans l'œuvre. La nuit des noces est également le point de départ de l'action violente de l'*infanzón*. C'est effectivement don Tello qui infléchit la situation et influe sur le cours du temps, à la fin de l'acte I, puisqu'il repousse la célébration de l'union de Sancho et d'Elvira au lendemain. On peut considérer que la précision de la durée de l'action de l'acte I est à mettre en corrélation avec le début de l'emprise de don Tello sur le temps. La précision de la dernière journée de l'acte III, en revanche, s'explique sans doute par l'action du monarque. Le roi reprenant la maîtrise du temps, met un terme à la dilatation temporelle qui dure depuis l'acte II. L'arrivée de don Alfonso marque l'accélération du temps dramatique comme on peut le lire dans les vers suivants :

REY	La información quiero hacer.	
NUÑO	Descansad, señor, primero; que tiempo os sobra de hacella.	
REY	Nunca a mí me sobra tiempo.	(Acte III, v. 2051-2054)

La pièce apparaît comme une succession d'atermoiements¹⁹⁰. Au premier acte, les noces sont reportées. On pourrait dire que le deuxième acte constitue la prison de l'attente cristallisant un temps piégé. L'allongement de la temporalité dramatique – les quelques jours que don Tello octroie à sa prisonnière pour qu'elle change d'avis – est renforcé par la temporalité subjective. Dans une réplique de Sancho, les jours se démultiplient en années :

TELLO ¿Adónde, Sancho, has estado,
que ha **días** que no te he visto?
SANCHO A mí me parecen **años**, [...]

(Acte II, v. 1530-1532)

L'acte III est marqué par une accélération de l'action voulue par le roi qui décide de rompre la chaîne de l'attente. On note une accumulation des termes *presto* et *luego*. Malgré l'empressement du Roi, Elvira va être violée. Don Alfonso, au moment du verdict, regrette d'être arrivé trop tard :

REY Pésame de **llegar tarde**:
llegar a tiempo quisiera
que pudiera remediar
de Sancho y Nuño las quejas
pero puedo hacer justicia
cortándole la cabeza
a Tello: venga el verdugo.

(Acte III, v. 2355-2361)

Même si le roi peut permettre de venger l'affront causé par don Tello, il ne rétablit qu'indirectement l'honneur d'Elvira et ne peut éviter le viol. L'attitude du roi est très claire dès le début ; il n'accorde aucun report de l'action¹⁹¹. Néanmoins, le roi arrive en retard, ce qui confère à la pièce une dimension tragique. Le terme *tarde* du dénouement revêt deux

¹⁹⁰ Philippe Meunier, dans une analyse consacrée entièrement à *El mejor alcalde, el rey*, met en évidence la « stratégie de retardement » et l'écriture de l'atermoiemement dans la pièce : « [...] il semble que la simplicité de l'intrigue soit inversement proportionnelle à la complexité des questionnements que suscite la configuration textuelle. Point de rebondissements ici, et c'est à se demander si le terme de péripéties employé précédemment est légitime, puisque l'on ne peut vraiment en compter qu'une, réduite à l'enlèvement de la jeune paysanne Elvira. Tout se passe comme s'il fallait prendre rigoureusement au pied de la lettre l'expression de *única acción*, préconisée par Lope dans son *Arte nuevo de hacer comedias* : non pas deux actions si imbriquées l'une dans l'autre qu'elles n'en font qu'une jusqu'à la « catastrophe », mais bien une seule. Et celle-ci est développée et conduite le long d'une ligne droite, dans un enchaînement implacable mais dont la logique est celle paradoxale de l'atermoiemement, jusqu'au dénouement tragique. ». MEUNIER, Philippe, « Feliciano/Pelayo, ou comment nommer la marginalité dramatique », *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 63.

¹⁹¹ Le désir du Roi d'accélérer les événements est bien retranscrit par l'allitération en « p » au sujet de la « posta » insistant sur la précipitation du monarque. Nous pouvons rappeler les vers déjà cités : « poned del parque a las puertas / las postas. ».

significations. En un seul vocable, Lope condense toute cette ambiguïté. Le souverain va juger Tello dans l'après-midi ; mais il sera trop tard :

REY Caballeros, descansemos,
para que **a la tarde** vamos
a visitar a don Tello. (Acte III, v. 2113-2115)

Si l'œuvre est marquée, dans son ensemble, par les attermolements, le viol d'Elvira est aussi reporté. Les derniers vers de l'acte II, à ce sujet, sont éclairants :

PELAYO Camina, Sancho,
que éste no ha gozado a Elvira.
SANCHO ¿De qué lo sabes, Pelayo?
PELAYO De que nos la hubiera vuelto,
cuando la hubiera gozado. (Acte II, v. 1614-1618)

Dès le début de la dernière journée de l'acte III, don Tello est disposé à accomplir ce qui était latent pendant toute la période d'emprisonnement. Juan Carlos de Miguel y Canuto pense que la pièce comporte un problème structurel, car, selon lui, le dramaturge ne donne pas le temps nécessaire pour que le viol ait lieu. Il est évident que le viol se produit dans la période située entre la préparation du repas de midi et la *tarde* (l'arrivée du roi justicier). Le critique affirme que la scène postérieure à la préparation du repas constitue un tout à l'intérieur duquel le temps scénique se superpose au temps dramatique¹⁹². Il nous semble plutôt qu'il n'y a pas

¹⁹² « La compacidad, la economía de medios y el ritmo intenso a los que me vengo refiriendo creo que podrían quedar completados en su demostración a partir de un fenómeno anecdótico pero hondamente significativo. Se trata de **un problema en la estructuración interna** de *El mejor alcalde, el rey*, en el nivel de coherencia y verosimilitud argumental, que juzgo de interés examinar, no tanto porque ponga al descubierto **una cierta fractura en el plan de la obra**, cuanto porque muestra cómo éste se subordina y sacrifica al logro de esos determinados efectos artísticos a los que aludo. Me refiero a la violación de Elvira, para la cual, a mi entender, **la ficción no proporciona el tiempo necesario para llevarla a cabo.**

Tres son las escenas en las que se alude a la misma. En primer término, en III, 6 don Tello ordena a Celio, su criado: “Lleva luego / donde te he mandado a Elvira” de la conversación que acto seguido mantienen noble y vasallo resulta inequívoca la intención última del primero, que se excusa: “Tuviera de mí piedad, / Celio, y yo no la forzara”. Es decir, que el espectador puede recabar la impresión de que la violación se va a producir ya de modo inminente. Sin embargo, en III, 16 aparece Elvira, presumiblemente corriendo por el escenario, y gritando: “¡Favor, cielo soberano / pues en la tierra no espero / remedio!”, y en la escena sucesiva, entre los desesperados intentos de Feliciano por contenerlo, escuchamos a don Tello clamar: “pues no se canse en pensar / que se podrá resistir: / que la tengo de rendir / o la tengo de matar”. Por último, en III, 26, en el desenlace del drama, escuchamos la penosa narración de la agresión por boca de la víctima: “Y desde su casa / a un bosque me lleva, / cerca de una quinta / un cuarto de legua / ...”.

La pregunta es obligada: ¿Cuándo se produce la violación? En principio, se diría que no tras III, 6 sino después de III, 16 (en la que hemos visto a don Tello acosar a Elvira). Sin embargo, si apuramos la lógica temporal interna, ello no es posible. Veamos por qué. A mi juicio la relación de posterioridad del núcleo escénico III, 16-26 respecto al III, 7-15 (núcleos con una total continuidad interna, en cuyo interior no hay elipsis alguna y en los que el tiempo de la ficción se iguala al real de los espectadores) queda avalada por la presencia, entre otros, del rey, al que dejamos en III, 12 (próximo ya a comer y con intención de visitar a don

d'équivalence entre les deux niveaux de temporalité, dans ce passage comme dans la majorité de l'œuvre. En effet, durant l'altercation entre Tello et Elvira, qui préfigure le viol, Feliciano est présente. Dans la scène suivante, Tello s'en va, comme le précise la didascalie « vase », et Celio apprend à Feliciano que Sancho est arrivé. La scène suivante met en présence le roi et le valet Celio. Ces deux scènes suffisent, selon nous, à rendre crédible et vraisemblable, dans l'esprit du lecteur-spectateur, que le viol peut se produire, d'autant plus que don Tello n'aura à parcourir qu'un quart de lieue (comme le précise Elvira dans son *romance*) pour conduire la victime dans le bois, ce qui équivaut à peine à un quart d'heure de marche. Il est vrai, comme le précise bien Juan Carlos de Miguel y Canuto, que le lecteur-spectateur est en suspens jusqu'à la fin de la pièce au sujet du viol, et se demande, au fil de l'œuvre, quand il aura lieu. C'est à la toute fin de la pièce que Lope livrera la version des faits dans le *romance* d'Elvira. À dire vrai, l'acte délictueux se produit dans un laps de temps incertain, qui peut être pourtant « encadré ». Philippe Meunier précise que la récurrence du terme *mañana* est à mettre en relation avec l'écriture du « différé ». Il faut que le Roi arrive trop tard pour que don Tello ait le temps de commettre son viol¹⁹³.

Ce qui aura peut-être gêné Juan Carlos de Miguel y Canuto dans la pièce, c'est l'écriture même de l'imprécision temporelle. En effet, à partir de l'emprisonnement, la temporalité dramatique est brouillée et indéfinissable. L'action réparatrice d'Alfonso, même si elle intervient trop tard, est une tentative d'introduire un fil conducteur temporel identifiable, d'où l'apparition d'une dernière journée précisée par les marqueurs typiques : *comida et tarde*.

L'analyse de *El mejor alcalde, el rey* révèle que la relative précision du domaine spatial à travers les déplacements est compensée par cette imprécision temporelle. Celle-ci est si fortement liée au sentiment tragique accompagnant l'action qu'elle se maintient au moment du viol d'Elvira, malgré le retour du cadre formel de la journée.

Tello por la tarde) y que reaparece en III, 20 (precisamente en casa del noble rebelde), dando cumplimiento así a su propósito. Una vez establecido, pues, que hay avance en el eje cronológico y no retrospectión alguna, si consideramos la mencionada continuidad del bloque III, 16-26 (desenlace) y que don Tello está en escena en III, 17 y que en III, 22 Celio ya habla con él y comunica su negativa a presentarse ante el rey, **es imposible que en dicho lapso cronológico (III, 17-21), en el que se recitan apenas cincuenta y siete versos y en el que, insisto, el tiempo representado se equipara al de la representación o real, el agresor y la agredida hayan podido salir al campo, internarse en el bosque recorriendo un cuarto de legua y consumir el brutal acto.** », MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de, *op. cit.*, p. 363-364.

¹⁹³ « Telle est la leçon de *mañana* et de sa mise en position de rime : il faut que le monarque arrive trop tard pour que don Tello “ait le temps” de violer la jeune paysanne, et pour que la justice toute puissante éclate dans la violence et la rigueur de son exemplarité ». MEUNIER, Philippe, *op. cit.*, p. 60.

3-2. Le changement de saison à l'origine d'un entre-deux temporel : *Las bazarrias de Belisa*

3-2-1. Le cadre temporel bref face à l'imprécision de la durée

Œuvre de la vieillesse, *Las bazarrias de Belisa* (1634) est une *comedia de capa y espada* qui étonne par la fraîcheur et la vivacité de son intrigue. Le dramaturge crée une pièce ayant pour cadre le Madrid de ses dernières années. Si l'*enredo* est indéniable dans cette pièce, il est beaucoup plus contrôlé et maîtrisé que par le passé, dans des pièces comme *La noche toledana* ou *La discreta enamorada*. Lope de Vega, en pleine possession de ses moyens dramaturgiques, offre une intrigue sans faille, très bien orchestrée, et un texte d'une rare richesse poétique. Face à un tel chef-d'œuvre, on peut penser que l'organisation de la matière temporelle de la pièce est aussi aboutie que la composition de l'intrigue. Or la durée totale de l'action de cette pièce est moyenne en raison du premier inter-acte imprécis et long. L'indétermination du temps dramatique ne nuit pourtant en rien à la cohérence interne de la trame.

L'architecture temporelle de *Las bazarrias de Belisa* peut être esquissée selon l'ordre chronologique de la pièce. La répartition du temps dramatique dans les actes est assez homogène, mais seule une *distancia* sera à l'origine d'une zone de flottement temporel. La première *jornada* s'étend sur deux journées séparées par une nuit. La première scène de la pièce commence par un *romance* dans lequel Belisa raconte à son amie Celia la prouesse qu'elle a accomplie lors de la soirée où don Juan de Cardona a failli être tué par des spadassins. Après l'avoir sauvé, elle l'a raccompagné dans sa voiture et est arrivée chez elle vers onze heures du soir. Elle est jalouse car don Juan aime Lucinda :

BELISA	Él llorando y yo sin alma, llegamos casi a las once a mi posada. Rogúele que me viese, y respondiome que sería esclavo mío, con mil tiernas sumisiones, y, despedido e ingrato, a ver su dama partióse.	(Acte I, v. 267-274)
--------	---	----------------------

Cette indication temporelle, appartenant à un passé indéterminé, est suivie d'une scène de balcon qui est par définition nocturne. Tout se passe comme si le temps évoqué se superposait

à la temporalité dramatique : la distance indéfinissable entre la soirée en question et le moment de l'énonciation du *romance* est illusoirement estompée.

La deuxième journée de l'acte I est préparée par le terme *mañana*, introduit par Celia qui souhaite voir son amie le lendemain au Soto :

CELIA Como en otros brazos duermo,
no despierta a tus suspiros.
Pero salgamos **mañana**,
que en mi buena dicha espero
hallar ese caballero; [...]

(Acte I, v. 325-329)

L'évolution du cours de la nuit est suggérée par une scène assez comique où don Juan se fait renvoyer par la servante de Lucinda dont la maîtresse doit se coucher pour sortir le lendemain matin :

FABIA **No es ahora**
tiempo de llamar así.

JUAN ¿Por qué razón?

FABIA Porque está
desnudándose.

JUAN ¿Tan presto?

FABIA No fuera término honesto
abrir la puerta ya.
Id con Dios, don Juan; que **habemos**
de madrugar para ir
al Soto.

(Acte I, v. 427-435)

Lucinda n'accepte pas que le galant vienne l'importuner à une heure indue : « Esta no es hora de abrir » (v. 475). Cette scène, qui peut paraître d'une utilité minime, témoigne de l'évolution du temps dramatique. Le dramaturge ne décline pas les heures de la nuit mais prévoit dès lors le lever du jour. Dans le terme *madrugar*, affleure la figure de l'Aurore¹⁹⁴. Ce n'est pas un hasard si le personnage de Belisa est associé, tout au long de l'œuvre, au point du jour. Une fois arrivé au Soto, le comte Enrique, qui s'intéresse à Belisa, fait un parallèle entre la *dama* et l'apparition de la nouvelle journée :

CONDE Bien puedes salir, que ya
los ruiseñores comienzan

¹⁹⁴ Covarrubias renseigne sur l'origine de ce terme : « madrugar: levantarse de buena mañana, quasi matutinar, a matuta, que es la **diosa de la mañana**, conviene a saber, **la aurora** ».

a ser campanas del alba,
para que la tuya venga. (Acte I, v. 623-626)

Le chant des oiseaux, élément déjà rencontré dans *La discreta enamorada*, annonce l'arrivée de l'aube, qui se manifeste par une image poétique beaucoup plus sonore que visuelle. Jusqu'à la fin de l'acte I, quelques allusions sont faites à la journée et à la matinée. Au milieu de la *jornada*, il apparaît que l'action se déroule au mois de mai, d'après l'exclamation du comte : «¡Bravo mayo! » (v. 515).

La deuxième *jornada* s'écoule en une seule journée dont la progression n'est pas détaillée. L'absence d'information au sujet de la temporalité dramatique de l'acte médian est le résultat de la zone d'imprécision engendrée par la première *distancia*, car toutes les indications temporelles sont mises en relation avec la dernière rencontre des personnages au Soto à l'acte I. Belisa reproche à don Juan de ne pas lui avoir rendu visite pendant de nombreux jours :

BELISA Señor don Juan: ¿sin verme **tantos días**?
¿Qué es esto? Ingratamente lo habéis hecho.
Trocamos vos y yo las bizarrías. (Acte II, v. 1145-1147)

Cette longue durée a des répercussions sur la globalité de la structure temporelle de l'œuvre. Cette indication est-elle une déformation de la temporalité induite par le temps subjectif ou correspond-elle à un temps effectif ? Le texte contient un élément qui permet d'inscrire ces « tantos días » dans la chronologie dramatique. Il s'agit de la présence du mois de mai dans une chanson :

MÚSICOS **Mañanicas de mayo**
salen las damas;
con achaques de acero
las vidas matan.
No ha salido el alba
y sale Belisa.
Cuando, etc. (Acte II, v. 1362-1368)

On ne peut établir la durée de l'action séparant les deux premiers actes. Ainsi, l'hypothèse selon laquelle cette durée indéfinissable peut se référer à une temporalité subjective ne peut être exclue pour le moment. On remarque que les faits de l'acte I sont placés dans une antériorité. Dans une série d'*octavas*, don Juan raconte ce qui est arrivé à Lucinda depuis la terrible crise de jalousie qu'elle a eue au Soto durant la deuxième journée de l'acte I :

JUAN **Después**, Belisa hermosa, que le distes
 con tal gracia a Lucinda tales celos
en aquel soto, donde sol salistes
 más claro que el que adoran Delfo y Delos,
 escribíome un papel con ansias tristes
 hasta en la letra, ¡Oh vengadores cielos!,
 que, en lágrimas envueltas y borrones,
 apenas se entendían las razones. (Acte II, v. 1182-1189)

L'expression « en aquel soto » peut être rapprochée de « desde aquel día », répété deux fois (v. 1145 ; v. 1473), que l'on trouve plus avant dans le *romance* où Lucinda fait allusion au dédain qu'elle avait dû essuyer au Soto. Le démonstratif *aquel* produit naturellement un certain éloignement temporel par rapport au présent de l'action, ce qui tend à prouver que les nombreux jours auxquels Belisa fait référence sont bien une donnée du temps dramatique. Un autre élément vient étayer cette observation dans une réplique que Tello adresse à Belisa au sujet de son maître :

TELLO Ya cesó la devoción
 de aquel su pasado arrobo,
 porque **come** como un lobo
 y **duerme** como un lirón.
 Quitósele la celera
 y el amor. (Acte II, v. 1242-1247)

Tello assure que don Juan ne s'intéresse plus à Lucinda et qu'il ne subit plus les effets de l'amour. Le présent des verbes *come* et *duerme* configure un temps fréquentatif qui s'est installé dans cette *distancia*. Un certain nombre de jours sont nécessaires pour qu'une telle généralisation soit possible. Si le temps routinier contribue à légitimer le fait que plusieurs journées s'insèrent bien dans l'inter-acte, l'imprécision de la durée de l'action reste entière. Aucun élément ne permet de juger d'un temps très long, comme la présence d'un voyage par exemple. Toute tentative d'établissement d'une durée reste vaine car la temporalité de l'œuvre nécessite cette zone d'imprécision. Nous identifierons, après l'analyse structurale, le fonctionnement du système temporel de cette *comedia*.

Dans la dernière *jornada*, les scènes nocturnes sont abondantes et majoritaires, permettant aux personnages de prendre leur temps :

JUAN Ángeles son tan nobles caballeros.
 Esta puerta me avisa

del peligro que tengo;
mejor es ir a ver las de Belisa :
así, **la noche paso y entretengo.** (Acte III, v. 2073-2077)

La liberté nocturne est limitée par l'arrivée de l'aube :

JUAN Pues vamos antes que lo estorbe el día,
que se traslada **de zafir en rosa.**
TELLO Mejor fuera salir de tanto empeño
con trasladarle de la cena al sueño. (Acte III, v. 2083-2086)

Le deuxième inter-acte est très bref étant donné que l'acte II se termine dans l'après-midi et que la première scène de la dernière *jornada* est nocturne. Il s'agit d'une *distancia* « accélérateur » car ces deux séquences temporelles sont contiguës.

L'unique journée de l'acte III est prévue dans une réplique où Celia affirme que don Juan va épouser Lucinda le lendemain :

CELIA Aunque dentro es lo más cierto,
pues que **mañana** se casan. (Acte III, v. 2097-2098)

La nuit continue de s'écouler et lorsque don Juan reproche à Belisa d'être en compagnie du comte à une heure si tardive, il est presque quatre heures du matin :

JUAN **A las cuatro de la noche,**
si es bien que noche se llame,
cuando ya llama **el aurora**
a las puertas orientales,
¿un señor, en quien concurren
tan notables calidades,
en tu aposento? **¿A estas horas,**
de tu casa el Conde sale?
si en tu calle no hay vecino
que ahora **esté por levantarse,** [...] (Acte III, v. 2331-2340)

À pareille heure, la frontière entre la nuit et l'aurore est précaire. Cette réplique de don Juan constitue une étape intermédiaire préparant l'arrivée de l'aube qui apparaît quelques vers plus loin dans une description toujours aussi variée :

JUAN Que como **ahora sale el claro día**
por la boca del sol, y va rompiendo
la oscura sombra de la noche fría,

abriendo flores y cristal luciendo,
 a tus ojos saldrá la verdad mía,
 la noche de Lucinda descubriendo;
 y entonces los regalos, los amores,
 unos serán cristales, y otros flores. (Acte III, v. 2495-2502)

La journée de l'acte III n'occupe que très peu de vers et correspond au déplacement de don Juan qui apporte un message de Belisa à Lucinda et lui fait croire que sa rivale veut être la marraine de ses noces. Seul un *hoy* (v. 2591) met l'accent sur cette journée. Vers la fin de la pièce, la réunion de tous les personnages chez Belisa a lieu tard, probablement dans la nuit ou en fin de soirée :

CELIA No te espante que pregunte
 para qué es tan nueva gala,
 y vestirse **a tales horas**. (Acte III, v. 2647-2649)

La dernière *jornada* se compose donc de deux nuits encerclant une journée.

La pièce, en raison du premier inter-acte long et imprécis, dépasse le seuil du TB et s'inscrit dans le cadre d'une durée moyenne. Le tableau synoptique de cette pièce permet de mettre en relief les liens entre les actes et *distancias*.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Las bazarrias de Belisa</i>	TB	TL	TB	TB	TB
Durée moyenne	Jour/nuit/jour (2 jours)	De nombreux jours (« tantos días ») au mois de mai	1 jour (matin, après-midi)	Imprécise	Nuit/jour/nuit (2 nuits)

Dans une pièce où – on le verra – les structures inversives jouent un rôle essentiel, le troc qualitatif qui s'opère entre le premier acte et le troisième (jour/nuit/jour ; nuit/jour/nuit) et l'échange quantitatif entre les deux *distancias* (la première assez dilatée, la deuxième accélérée) ne peuvent certainement pas être le fruit du hasard.

3-2-2. Les manifestations d'une temporalité équivoque

a) Les dilatations temporelles

Las bizzarrías de Belisa nous conduit à une réflexion sur le fonctionnement du système temporel et sur les interactions qui peuvent exister entre le temps dramatique et les autres niveaux de temporalité. La première *distancia*, zone d'imprécision, appelons-la béance temporelle, a un rôle central dans l'œuvre. Il faut dans un premier temps étudier les raisons d'une dilatation au début de la pièce avant de mettre en évidence le fonctionnement du système en son entier.

Dès le monologue inaugurant la deuxième *jornada*, les *décimas* de Belisa introduisent une justification de l'extension de l'action dans l'inter-acte. L'héroïne fait état des revers de Fortune et met l'accent sur la constance, seule garantie permettant d'arriver à ses fins. Elle donne l'image de la fleur qui, avant de fructifier, doit endurer les intempéries dont le gel :

BELISA	Florece un árbol temprano, cuando el ruiseñor suspira; la Primavera le mira, llena de flores la mano. Mas llega el hielo tirano, y con intensos rigores los pimpollos y colores cubre de tristeza y luto; porque hasta tener el fruto no están seguras las flores.	(Acte II, v. 993-1002)
--------	--	------------------------

La récolte du fruit est une parabole chrétienne qui inscrit le texte dramatique dans une temporalité plus édifiante. Pour récolter le bon fruit, Belisa doit attendre que la fleur résiste à tous les aléas du temps. Au-delà de son caractère moral, cette image met l'accent sur la temporalité longue de la constance amoureuse.

Une autre modalité permet de légitimer la béance temporelle : la maturation de la vengeance. On ne pourrait rendre compte de la complexité de *Las bizzarrías de Belisa* sans évoquer ce motif structurant. Face au dédain qu'ils subissent au premier acte, Lucinda et le comte Enrique décident de se venger. Quant au galant Octavio, il est à lui seul l'illustration de la vengeance avortée. Sa présence scénique se limite à deux apparitions, l'une au début de

a mi libre entendimiento;
y estoy tan desengañada,
que no sólo amor castiga
con tantas celosas ansias
mi libertad, pero ha hecho
que se burle la ignorancia
de mi altiva presunción,
de suerte que no me agravia
tanto en quitarme a don Juan,
como en que piense muy vana
que rinde mi entendimiento;
y si ahora no me falta,
de los dos agravios pienso
hacer a un tiempo venganza.

(Acte III, v. 2660-2676)

Belisa, contrairement aux autres personnages, n'a pas besoin d'autant de temps pour mettre en œuvre sa vengeance. Elle veut réparer l'affront qu'elle vient de recevoir grâce à un *trueque* consistant à faire croire à Lucinda qu'elle souhaite être sa marraine. Lucinda, une fois chez sa rivale, croit qu'elle va assister aux noces du comte et de Belisa. C'est au dernier moment que l'échange a lieu, Belisa épousant don Juan et Lucinda le comte. La synchronie induite par ce troc contrebalance l'effet de diachronie générale de la pièce.

b) Les structures temporelles inversives

À la fin de la pièce, le dramaturge établit un lien étroit entre le début du premier acte (la matinée) et la fin de la dernière *jornada* :

CELIA Ya te dije **la mañana**
 que fuimos las dos al Soto,
 que el amor te castigaba
 tanto desdén y desprecio.

(Acte III, v. 2678-2681)

L'examen de l'architecture temporelle fait apparaître un échange structurel entre l'acte I et l'acte III. Dans la première *jornada*, la nuit est encerclée par deux jours alors que, dans la dernière, le jour est entouré par deux nuits. Le troc des extrémités est annoncé dès le début de l'œuvre par Celia :

CELIA Veré primero sembrado
de estrellas del cielo el prado,
y el cielo de hierba y flores;
y **trocando** el natural
efecto, veré también
a la envidia decir bien
y a la virtud hablar mal [...] (Acte I, v. 58-64)

La représentation d'un monde à l'envers dès la scène inaugurale s'apparente à un projet d'écriture. En effet, la modalité la plus significative est l'inversion de l'origine et de la fin :

BELISA A tanta desdicha mía,
¡ay de mí!, ¿Qué puedo hacer?
¡Oh, mal haya la mujer
que del mejor hombre fia!
Que don Juan, **de amor de un día,**
se volviese a lo que amaba
primero, en razón estaba;
pero no querer yo bien
y declarárselo a quien
por otra mujer lloraba. (Acte II, v. 1769-1777)

Ces vers dessinent le rapprochement entre le point de départ et l'arrivée.

Une lecture attentive de l'œuvre révèle un autre procédé temporel paradoxal. On a précisé préalablement que l'action de la pièce se déroule au mois de mai. Or deux informations temporelles remettent en question cette observation. Au deuxième acte, Tello informe Belisa que son maître veut lui offrir des bijoux pour qu'elle se rende aux célébrations de la Saint Marc (*San Marcos*) lors de la procession du *Trapillo* :

TELLO [...] y para el fénix Belisa,
fénix de diamantes compra;
porque **el día de San Marcos**
que del *Trapo* llaman zorras,
salgas a matar guedejas
y dar envidia a valonas. (Acte II, v. 1587-1592)

Quelques vers plus loin, Belisa fait référence à cette fête lorsqu'elle parle à Lucinda :

BELISA Ahora bien: por el aviso,
la sirvo con esta joya,
que hoy me ha enviado con Tello,
su famoso guardarropa,

porque **el día de San Marcos**

en la cadena la ponga.

(Acte II, v. 1725-1729)

Le jour de Saint Marc est considéré comme un événement futur alors que cette célébration avait lieu fin avril, le 25¹⁹⁵. Julio Caro Baroja précise que ce jour annonçait l'arrivée du mois de mai¹⁹⁶. Lope prévoit une fête du mois d'avril alors qu'il place clairement son action au mois de mai. Nul ne peut nier la confusion que provoque un tel glissement. En revanche, une éventuelle erreur du dramaturge est à exclure. La répétition des dates, du moi de mai et du jour de Saint Marc, prouve que le dramaturge est conscient de la matière temporelle qu'il manie. Cette modalité, qui est très bien dissimulée par Lope, fait se rapprocher les deux mois, comme si les liens d'antériorité n'avaient plus de sens. Une seule fois dans l'œuvre, avril et mai se retrouvent associés dans le texte :

JUAN ¿Qué jardín le debe a **mayo**,
cuando **abril** se fue lloviendo,
tantas rosas, tantas flores?

(Acte I, v. 787-789)

Ces vers mettent en présence les deux mois dans un rapport de successivité. Julio Caro Baroja rappelle que, selon la vieille division de l'année en deux phases, le jour de Saint Marc est le premier jour de l'été et le dernier de l'hiver¹⁹⁷. Les vers de *Las bizarrías de Belisa* mettent l'accent sur la transition entre deux mois, mais également entre deux saisons ; il s'agit du passage entre la saison rude et pluvieuse et le début de la verdure de l'été.

Le dramaturge situe l'action du premier acte dans une période festive (« estos festivos días », v. 549). L'illusion théâtrale consiste à faire croire au spectateur que l'action des deux premiers actes se déroule non loin de la fête de Saint Marc. Cette agglutination forcée des temporalités de l'acte I et II a probablement pour objectif de compenser la béance temporelle de la *distancia*.

¹⁹⁵ García Santo-Tomás, auteur de l'édition à laquelle nous nous référons, précise en note : « La romería popular de San Marcos, también llamada *Del Trapillo*, se celebraba el día 25 de abril, festividad del santo, en las afueras de la Puerta de Fuencarral, donde hoy se encuentra la glorieta de Quevedo. Era famosa por sus borracheras o zorras. ». (p. 143)

¹⁹⁶ « El día de San Marcos es considerado como el anunciador del mes de mayo: “San Marcos evangelista, mayo a la vista”, dice un refrán que trae Gonzalo Correas. », CARO BAROJA, Julio, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, 1989, p. 79.

¹⁹⁷ « El día de San Marcos es el primer día de estío y el último de invierno (de acuerdo con la vieja división del año en dos fases), y en varios puntos se celebran ritos significativos que no deben de olvidarse aquí. » CARO BAROJA, Julio, *op. cit.*, p. 81.

Cette manipulation des données temporelles, ce phénomène de rétroaction, sont suggérés par une réplique de Tello, se référant de manière burlesque aux mauvais traitements qu'il avait infligés à Julio, le valet d'Octavio :

TELLO Si no llega gente, creo
que **en enero vuelvo a Julio:**
tirele un tajo, y abriendo
el broquel, subió tan alto
por esos aires el medio,
que, apartadas las estrellas,
pienso que no estuvo un dedo
de descalabrar la luna. (Acte II, v. 696-703)

Par-delà le jeu de mots entre le nom du personnage et le mois de juillet, ces vers montrent un exemple concret d'inversion de l'ordre naturel des saisons, une assimilation de l'été et de l'hiver.

La zone de flottement temporel, cette *distancia* à durée imprécise, provient de l'impossibilité d'établir une frontière entre les deux phases de l'ancienne année : l'hiver et l'été. On sait que l'hiver et le gel peuvent refaire leur apparition à tout moment au début du mois de mai. L'imprécision de l'inter-acte cristallise cette zone de transition précaire et insaisissable. Le dramaturge joue sur les deux registres long et bref, l'un n'étant pas viable sans l'autre. Le temps prolongé de la maturation subit un phénomène de rétroaction dont l'objectif est de produire un effet de temps bref. Cette synergie entre les deux temporalités est présente dans toute l'œuvre.

On aura compris que l'imprécision de la durée de l'action tient principalement à une seule *distancia*, qui joue le rôle de référent temporel dans cette œuvre. Tout est organisé en fonction de cette phase de l'entre-deux de telle sorte que l'imprécision soit maîtrisée. La béance ne reste pas intacte : elle est aménagée ; le dramaturge cherche à lui donner un sens dramaturgique et une consistance temporelle.

Récapitulatif des tableaux synoptiques des *comedias* à durée moyenne et conclusion

Il n'est pas inutile de rassembler tous les tableaux synoptiques de ce chapitre puisqu'ils permettent de bien visualiser les zones d'imprécisions qui affectent aussi bien les *jornadas* que les *distancias*.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>¿De cuándo acá nos vino?</i> Durée moyenne	TL Indéterminé Plusieurs jours (2 journées représentées)	TL Imprécise Plusieurs jours	TB 1 jour	TL Imprécise Plusieurs jours	TB 1 jour
<i>Amar, servir y esperar</i> Durée moyenne	TB 2 journées successives	TB 1 journée	TB 1 jour	TL Imprécise au moins 10 jours	TB 1 jour
<i>El caballero de Olmedo</i> Durée moyenne	TB 2 jours successifs (jour/nuite/jour)	TB 3 jours	TL Indéterminé quelques jours (d'avril à début mai, la veille de la <i>Cruz de mayo</i>)	TB 1 nuit	TB 2 jours successifs (<i>Cruz de Mayo</i> / nuit/ jour)
<i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> Durée moyenne	TL Indéterminé Quelques jours 2 ^e semaine d'août	TL Huit jours (<i>Octava de la Asunción</i>)	TB 3 jours successifs	TL Imprécise Quelques jours	TB 2 jours successifs
<i>La bella malmaridada</i> Durée moyenne	TB 1 jour (la soirée et la nuit)	TL Imprécise Quelques jours <i>estos días</i>	TB 1 jour	TL Imprécise <i>Tres días</i> <i>cuatro días</i>	TB 1 jour (depuis l'après-midi jusqu'au dîner)

<i>La imperial de Otón</i> Durée moyenne	TL Indéterminé Quelques jours (2 journées non successives)	TB Imprécise	TL Indéterminé (1 journée illusoire)	TB 1 nuit	TL Indéterminé (2 journées non successives)
<i>Los comendadores de Córdoba</i> Durée moyenne	TB 1 jour	TB 1 nuit	TL Indéterminé Plusieurs jours (2 journées non successives)	TL imprécise (au moins deux semaines)	TL Indéterminé (2 journées successives puis une autre journée)
<i>El marqués de Mantua</i> Durée moyenne	TB 1 jour	TB 1 nuit	TL 15 jours + 1 jour D= 16 jours <i>Julio</i>	TL Imprécise	TL Indéterminé 2 jours <i>Julio</i>
<i>El duque de Viseo</i> Durée moyenne	TB 1 jour	TL imprécise Plusieurs jours	TB 1 jour	TL imprécise Plusieurs jours (plus de 3 nuits)	TB 2 jours successifs
<i>Porfiar hasta morir</i> Durée moyenne	TB 3 jours	TL Imprécise	TL Indéterminé Quelques jours	TL Imprécise	TL Indéterminé Quelques jours (2 journées non successives)
<i>El mejor alcalde, el rey</i> Durée moyenne	TB 1 jour	TB 1 nuit	TL Indéterminé Plusieurs jours	TL Imprécise	TL Indéterminé Plusieurs jours 1 journée représentée
<i>Las bazarrias de Belisa</i> Durée moyenne	TB Jour/nuit/jour (2 jours)	TL De nombreux jours (« tantos días ») au mois de mai	TB 1 jour (matin, après-midi)	TB Imprécise	TB Nuit/jour/nuit (2 nuits)

<i>Los prados de León</i> Durée moyenne	TB 2 jours successifs	TL Imprécise <i>Muchos días</i>	TB 2 jours successifs	TB Imprécise	TB 2 jours successifs
<i>Las famosas asturianas</i> Durée moyenne	TL Plusieurs jours 2 journées non successives	TL Imprécise	TB 2 journées successives	TB Imprécise	TL 2 journées non successives, <i>un martes por la mañana</i> et un autre jour
<i>Los Tellos de Meneses, segunda parte</i> Durée moyenne	TL 2 journées non successives	TB Imprécise	TB 1 jour	TL « tan pocas jornadas »	TB 1 jour Avant le Jeudi Saint

L'imprécision relative de l'architecture temporelle des *comedias* de Lope de Vega n'est pas due à une négligence de la part du dramaturge. Dans ces pièces à durée moyenne franchissant le seuil du TB, l'imprécision de la durée de l'action est due majoritairement aux inter-actes. L'analyse des pièces du corpus montre que les *jornadas* peuvent avoir un cadre temporel indéterminé.

Le phénomène de rééquilibrage poétique entre la brièveté de l'intrigue et l'allongement de la temporalité, déjà observé pour les *comedias* à TB, se retrouve également dans les pièces à action imprécise, où la tension entre la fulgurance et le délai est portée à son comble. Cette tension conduit à l'émergence d'une durée moyenne, comprise entre plus de dix jours et plus de deux ou trois semaines, sans que jamais le franchissement du mois ne soit textuellement avéré. L'absence de précision du cours du temps dramatique produit une zone de « flottement » temporel. C'est pourquoi la durée globale de l'action ne peut être évaluée.

Lope de Vega maîtrise ces zones temporelles indéterminées par des procédés alternatifs. Le temps fréquentatif, que ce soit dans un inter-acte ou une *jornada*, permet de combler l'absence de repères chronologiques. Il peut s'agir du temps de la fréquentation amoureuse, de la fabrication ou de la restauration d'un objet, de l'extension de la maladie ou de la routine de la vie quotidienne des *villanos*. À travers cette temporalité, Lope de Vega évite de rendre trop flagrant le TL. Toute dilatation du temps est estompée ou dissimulée. Ce phénomène est bien visible dans *La imperial de Otón*. Lope représente deux journées non successives afin de créer un effet de temps bref ; les deux dimensions TB/TL peuvent être liées.

Dans ces *comedias* imprécises, les marqueurs du TB cohabitent avec des zones de brouillage temporel où l'imprécision relative va souvent de pair avec une forte spatialisation. Les déplacements géographiques rendent compte d'une durée probable ou stéréotypée. Lope donne des indices spatiaux-temporels éclairant le lecteur-spectateur quant à l'extension dans le temps dramatique des divers trajets. L'accumulation des voyages peut être due à la nature de la plupart de ces pièces. Il s'agit en effet de *comedias* bâties sur une matière épique, extraite de chroniques ou de *romances* mobilisant des espaces distants entre eux. La longue durée de ces multiples voyages est elliptique ou est volontairement comprimée. Lope ne peut se passer de ces déplacements car ils sont nécessaires à la vraisemblance. L'équilibre entre l'intensité et la profondeur de l'action (les affects sont à la fois soudains et durables ; les trajets conséquents mais obliés) produit une durée moyenne compatible avec une esthétique particulièrement maîtrisée, celle de nombreuses œuvres admirables. Assez tendues pour être tragiques, assez développées pour être épiques, assez précipitées pour être amoureuses, ces intrigues appartenant à toutes les catégories s'inscrivent dans une liste où abondent les titres de *comedias* de référence.

Dans les actions plus longues, le dramaturge a recours à divers procédés d'aménagement du TL que nous analyserons dans le chapitre suivant. C'est un théâtre correspondant davantage à la conception qu'on peut avoir de la *comedia nueva*, où les actions représentées vont se déployer sur un temps beaucoup plus étendu. Il est vrai – on le verra – que ce type de *comedias* est plus en phase avec le temps de la nature, ses maturations et ses cycles. Certains procédés de composition de la matière temporelle mis en évidence jusqu'ici vont être réinvestis dans des actions se prolongeant sur de nombreux mois, en particulier les motifs de la vengeance différée et du mûrissement. Dans ces pièces, le dramaturge met en place des techniques d'écriture qu'il utilisera pour composer des intrigues bien plus dilatées, où le temps long sera chiffré et rigoureusement quantifié.

Chapitre 4

**Vers un allongement décisif de la
temporalité : cycles mensuels et saisonniers**

Introduction

Nous citons ci-dessous toutes les *comedias* du corpus concernées par ce chapitre en fonction de l'ordre avéré ou supposé de leur composition :

- 1) *El casamiento en la muerte*, juin 1597
- 2) *La viuda valenciana*, 1595-1603
- 3) *Los Benavides*, 1598-1602
- 4) *El niño inocente de la Guardia*, 1598-1608 (prob. 1603)
- 5) *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, 1604
- 6) *El testigo contra sí*, 1605-1606
- 7) *Don Juan de Castro I*, 1597-1608 (prob. 1604-08)
- 8) *El villano en su rincón*, 1611
- 9) *El acero de Madrid*, 1606-12 (prob. 1608-1612)
- 10) *La dama boba*, 1613
- 11) *Fuenteovejuna*, 1611-18 (prob. 1612-14)
- 12) *El perro del hortelano*, 1613-15
- 13) *El sembrar en buena tierra*, 1616
- 14) *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, 1622
- 15) *Los Tellos de Meneses, primera parte*, 1620-28
- 16) *El castigo sin venganza*, 1^{er} août 1631

Un premier constat s'impose au sujet de la répartition du temps dramatique à l'intérieur des pièces dont l'action s'étend sur plusieurs mois. Les trois-quarts des actes des *comedias* que nous étudierons dans ce chapitre, sont construits en fonction des procédés du TB. La structure temporelle de ces *jornadas* est basée sur les mêmes modalités de raccourcissement de l'action. Le TL est logé dans seulement un quart des actes. Cette présence minoritaire est donc paradoxale. Il est vrai que le temps théâtral s'accommode du TB en ce qu'il doit toujours servir la vraisemblance. À l'inverse des *comedias* à TB ou à durée imprécise, ces pièces comportent des éléments relevant explicitement ou implicitement d'un TL. Il est à noter que la quantification du TL apparaît fréquemment de façon unique ou très parcimonieuse. L'analyse du TL est plus délicate que celle du TB, car le TL est soumis à de multiples techniques d'écriture théâtrale et poétique visant à son camouflage. Sa présence textuelle est furtive, particulièrement retorse et insaisissable. Les premiers chapitres de notre thèse ayant spécifiquement rendu compte des paramètres de la brièveté, l'architecture temporelle des actes à TB ne sera pas détaillée dans le développement de ce quatrième

chapitre, sauf si l'analyse du TL ne peut se passer de ces éléments. En effet, un bref résumé du temps de l'action permettra, si nécessaire, l'élucidation de la donnée temporelle longue. Dans les deux premières études monographiques de ce chapitre, l'intégralité du système temporel de la pièce sera mis en lumière afin de démontrer que les procédés du TB sont exactement identiques. Comme précédemment, l'analyse des pièces suivra l'ordre croissant de la durée de l'action. On mettra l'accent sur l'aménagement du TL dans les actes et les *distancias*. C'est dans ces séquences longues (*distancias* et actes) que le dramaturge place les dilatations temporelles. Il restera à déterminer les outils du TL permettant l'extension de la temporalité dans la *distancia*. Dans un deuxième temps de l'analyse, on s'interrogera sur la portée de ce TL dans le sens global de l'œuvre.

1. L'apparition du mois et l'émergence du cycle

1-1. Le temps évoqué au service du temps dramatique : *Don Juan de Castro, primera parte*

L'acte I de *Don Juan de Castro, primera parte* ne s'appuie pas sur une architecture temporelle précise. Dans la première moitié de l'acte, l'action se déroule en Galice non loin de El Ferrol. La princesse de Galice s'est éprise de don Juan, le fils de son époux don Pedro. Rosela, une suivante de la princesse, aime également don Juan. Mais c'est le demi-frère de ce dernier, Rugero de Moncada, le fils de la princesse, qui est intéressé par Rosela. Le texte est exempt de précisions temporelles, mais l'accent est mis sur la journée durant laquelle le jeune don Juan va fuir sa marâtre « hoy », « desde hoy » (p. 593)¹⁹⁸. Don Juan considère la princesse comme sa mère et Rugero comme un frère. L'amour que lui voue la princesse de Galice est incestueux et va motiver un bouleversement des repères chronologiques, qui va se manifester à travers la temporalité subjective :

JUAN Si prueba, señora, ha sido,
 habéis probado un diamante;
 si tenéis pecho de amante,
 conmigo le habéis rompido,
 que si el mundo se volviese
 al principio que tenía,
 cada punto fuese un día,
 cada día un mes se hiciese,
 cada mes un año, el año

¹⁹⁸ Nous citons l'édition de la Biblioteca Castro, *Comedias XIV*, Madrid, 1998.

**un lustro, el lustro una edad,
la edad una eternidad,**
fuera eterno vuestro engaño,
que si el diluvio a los dos
solos entonces dejara,
allí el mundo se acabara
por no juntarme con vos. (Acte I, p. 598-599)

Pour nier toute possibilité d'union avec sa marâtre, don Juan a recours à une longue liste dans laquelle chaque mesure est démultipliée. L'accumulation de données temporelles subjectives permet de combler le manque de précision de la chronologie dramatique. De toute évidence, l'amour incestueux de la princesse immobilise l'action et fait fuir le personnage hors de la Galice. Dans la deuxième partie de la *jornada*, don Juan s'est déjà mis en route vers la côte et a fait prévenir son demi-frère par courrier, lui faisant croire qu'il part en pèlerinage à Jérusalem. Le texte met l'accent sur la proximité de la côte. Il s'agit donc d'un déplacement court, qui contribue à l'effet de temps bref :

RUGERO Ya será tarde; ya será embarcado,
pues sabes que **el Ferrol está tan cerca.** (Acte I, p. 607)

En réalité, don Juan va embarquer pour l'Angleterre et demande à son serviteur Roberto d'aller prévenir sa famille le lendemain :

JUAN **Mañana** a la villa irás
y contarás mi partida. (Acte I, p. 609)

Les proches de don Juan ont été finalement informés par un pèlerin anglais. Le terme *mañana* est un jalon temporel en trompe-l'œil évoquant une successivité de journées dans une action qui va comprendre de nombreux jours. De fait, la princesse déplore, en aparté, la longue absence qui se profile :

PRINCESA (¿Qué haré yo ¡triste!, que la causa he sido
de tanto mal? ¿Cómo tendré **paciencia**,
todo mi bien por mi ocasión perdido,
para poder sufrir su **larga ausencia**?
¿Qué soñolientas aguas del **olvido**
pondrán a mis **memorias** resistencia?
Mas ¿qué me aflijo yo si esta partida
hallo el remedio de acabar mi vida?) (Acte I, p. 611-612)

Cette indication est la seule marque de l'acte I concernant la grande béance temporelle consécutive au départ de don Juan et correspondant au temps de l'attente. Il ne s'agit pas ici d'une temporalité subjective, comme dans les *comedias* à TB, où les amoureux augmentent hyperboliquement la période durant laquelle ils ont vécu séparés l'un de l'autre, mais bien d'un TL effectif comme le montrent les termes : « *larga ausencia* ».

Après le naufrage de son embarcation, Don Juan retrouve Roberto, qui aurait pourtant dû rester en Espagne, et également Tibaldo, un marin qui l'a aidé à embarquer. Contrairement aux autres personnages, Tibaldo est mourant ; il annonce à don Juan qu'il doit honorer une dette de deux mille ducats. Don Juan le porte sur ses épaules à la recherche d'un confesseur.

La structure temporelle de l'acte I, quoique très peu précise, s'organise autour de deux journées non successives : le départ de don Juan et son arrivée sur les côtes anglaises. Entre les deux caps temporels, il existe une période indéterminée, un nécessaire prolongement de plusieurs journées, dilatation cristallisée dans le temps de l'attente de la princesse.

Entre les deux actes, il s'est écoulé un nombre indéterminé de jours. Dans le dialogue apertural entre don Juan et Roberto, on apprend que la famille de Tibaldo n'a pas voulu payer son enterrement car elle ne voulait pas prendre en charge la dette. Don Juan a payé cette dette pour que Tibaldo ne soit pas excommunié et qu'il puisse avoir une sépulture décente. Roberto, en bon *gracioso* qu'il est, se plaint de la faim et de l'attitude de son maître. Le texte ne spécifie pas le laps de temps écoulé dans la *distancia*. Il s'agit certainement de plusieurs jours. En plus des deux mille ducats, don Juan a pris en charge les frais de l'enterrement. Roberto suggère comiquement à son maître de jeûner pendant trente jours pour épargner de l'argent :

JUAN	El ver que su mujer le dejaba, deudos y gente, sin misas, me hizo en misas gastar lo que me pudo quedar, de que ya tarde me avisas.	
ROBERTO	¡Tarde! Pues, tú; ¿no sabías que habíamos de comer los vivos?	
JUAN	¿Qué puedo hacer?	
ROBERTO	No comer en treinta días.	(Acte II, p. 620)

Il ne fait nul doute que ces trente jours suggérés par Roberto correspondent à un temps évoqué, c'est-à-dire un temps imaginaire ne pouvant être comptabilisé dans le temps chronologique de l'action. Cependant, on ne peut s'empêcher de penser que cette longue période d'exactly un mois sert à compenser l'imprécision temporelle depuis le départ de don Juan de la Galice jusqu'à l'arrivée en Angleterre, tout près de Londres, ce qui représente une distance appréciable. En effet, il faut compter environ huit jours de traversée depuis la Galice jusqu'en Angleterre¹⁹⁹. De plus, il ne faut pas oublier que don Juan a dû faire face à un naufrage, ce qui a certainement ralenti le cours des événements. Ensuite, il a dû parcourir la distance Plymouth/Londres (près de 300 kilomètres) et se charger de l'enterrement de Tibaldo.

L'action du deuxième acte s'étend sur deux journées successives. Cette *jornada* est clairement délimitée par des marqueurs temporels bien identifiables. Au début de l'acte II, Roberto montre que le crépuscule est imminent « pero ya se pasa el día » (p. 621). Le roi d'Irlande veut se rendre à Londres car le roi d'Angleterre a organisé un tournoi à l'issue duquel le vainqueur épousera sa fille Clarinda. Le souverain irlandais souhaite se retirer avant la tombée de la nuit : « Entrar quiero primero que anochezca. » (p. 623). De même, l'armurier, qui annonce à Don Juan la tenue de ces festivités, doit partir avant le crépuscule : « Mas porque no me anochezca ». Don Juan décide de participer à ces jeux en espérant les remporter car il est dans le dénuement le plus complet. Il trouve refuge avec Roberto chez l'ermite Faustino, qui leur permet de se restaurer et de passer la nuit. Un phénomène surnaturel se produit au moment où don Juan et son serviteur se couchent. Tibaldo apparaît sur scène et propose à don Juan de l'aider à remporter le tournoi à condition que le gentilhomme lui donne la moitié de ses gains. Roberto est sceptique et croit avoir rêvé. Le « lendemain » est cité dans une réplique de don Juan :

JUAN Roberto, si los dos lo hemos soñado,
 mañana lo verás. (Acte II, p. 631)

La deuxième journée est annoncée par une description très détaillée de l'aube :

JUAN Que ha sido engaño recelo,
 pues con su carro oriental
 discurre el sol por el cielo,
 y en arroyos de cristal

¹⁹⁹ Nous pouvons faire la comparaison avec l'expédition de l'Invincible Armada, qui partit de La Corogne le 20 juillet 1588 et arriva dans la Manche le 28 juillet 1588. Cf. *L'Espagne au temps de Philippe II*, Paris, Hachette, col. Âge d'Or et Réalités, 1965, p. 199.

baja deste monte el hielo,
y no relincha un caballo,
ni hombre de tantos hallo
de los que promete el muerto. (Acte II, p. 632)

Cette journée essentielle correspond à la victoire de don Juan, surnommé le Chevalier Noir. La conversation entre trois paysans est une sorte d'intermède introduisant le tournoi. Une information capitale y est donnée : il s'agit de la deuxième journée des festivités :

BELARDA **Desde ayer** dicen que está
 la Infanta en un mirador.
FELICIO ¿Es joya de esgrimidor?
LISENO Luego, ¿son las fiestas ya?
BELARDA **Una** dicen que fue **ayer**,
 porque **tres** las justas son. (Acte II, p. 636)

Don Juan va donc remporter le deuxième jour des joutes, ce qui provoque le désespoir des prétendants de Clarinda. Chacun d'entre eux, dans un monologue, insiste sur la journée de la défaite : « hoy » (p. 637-638). Ils veulent s'en prendre à l'Espagnol et en viennent aux armes. Cette altercation a lieu dans l'après-midi, comme le précise Don Juan lui-même : « que en la refriega que tuve **esta tarde** » (p. 641). Peu avant l'agression, don Juan fait allusion à la troisième journée du tournoi : « Adiós señores. ¿Volverán **mañana**? ». Cette dernière étape du concours ne sera pas représentée dans l'acte II puisque l'action se termine dans la soirée. En effet, un majordome du roi vient chercher don Juan pour qu'il se rende aux fêtes du soir : « aquesta noche » (p. 641).

La seconde *distancia* est très brève et ne dure qu'une nuit. L'action a lieu lors de la troisième et dernière journée des joutes. Don Juan, vêtu à présent de blanc, remporte une nouvelle fois l'ultime combat. L'action de l'acte III est contenue dans un seul jour et se termine vers minuit.

Au début de la troisième *jornada*, un *romance*, prononcé par le roi d'Irlande, fait état du résultat du tournoi qui vient de s'achever. Les faits se déroulent le troisième jour, après les joutes, comme on peut le constater dans les vers suivants. Pendant cette période, Roberto et Floriana ne se sont pas rencontrés :

FLORIANA ¿Gran silencio te parece ?
 Tres días ha que me viste.

fait prisonnier. Les personnages s'étonnent de son absence alors qu'il est déjà onze heures du soir (« *dadas ya las once* », p. 669). Rugero de Moncada, le fils de la princesse qui n'était pas réapparu sur scène depuis la fin de l'acte I, est arrivé en Angleterre conformément à la promesse qu'il avait faite à don Pedro, le père de don Juan. En effet, dans la première *jornada*, Rugero part à la recherche de son demi-frère. Ce voyage est postérieur à celui de don Juan. Dans l'acte III, les premières paroles de Rugero établissent qu'il est arrivé dans la seconde *distancia* :

RUGERO A cuantos propios o extranjeros vemos,
 irlandés, español, galo o britano,
 desde que **ayer** desembarqué en su tierra,
 oigo decir que es rey de Inglaterra. (Acte III, p. 664)

L'arrivée tardive de Rugero montre bien qu'il est parti d'Espagne bien après don Juan. Dès qu'il apprend que son demi-frère est en retard pour ses noces, Rugero veut lui rendre service en se faisant passer pour lui puisqu'il lui ressemble miraculeusement.

Le dramaturge donne une fin prospective à l'action de la *comedia* pour prévoir le deuxième volet des aventures de *Don Juan de Castro*. Pour ce qui est de la structure temporelle de cette pièce, la durée totale de l'action est imprécise. À partir de l'acte II, le cadre temporel est régi par les procédés du TB. Dans cette *comedia*, le voyage par la mer vers un pays lointain est un indicateur du TL. Comme nous l'avons déjà signalé, le déplacement en bateau depuis la Galice jusqu'à l'Angleterre et le voyage du lieu de débarquement, Plymouth dans la pièce (*Plemúa*), jusqu'à Londres, doit avoir une durée assez longue d'au minimum un mois. Le seul élément quantitatif « treinta días » semble nous mettre sur la voie de cette hypothèse. Le mois est donc dépassé de peu, puisqu'après cette période d'errance, seules trois journées sont représentées. La pièce se différencie des *comedias* à TB par sa temporalité dilatée correspondant à l'absence de don Juan, et conséquemment à l'attente de celle qui l'a fait fuir : la princesse de Galice.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Don Juan de Castro,</i> <i>primera parte</i> D \approx + 1 mois	TL Indéterminé plusieurs jours	TL <i>30 días</i> ?	TB 2 jours	TB 1 nuit	TB 1 jour

1-2. Un temps lunatique : *El perro del hortelano*

1-2-1. Un dépassement significatif du cadre mensuel

Cette *comedia* d'atmosphère palatine, composée en 1610, met en scène l'amour d'une grande dame envers un inférieur : la comtesse Diana aime son secrétaire Teodoro. Dans les trois actes, l'action est brève puisqu'elle ne dure qu'un seul jour. C'est dans les *distancias* que Lope loge un temps long : presque un mois dans la première et une durée imprécise dans la seconde.

L'œuvre commence *in medias res* dans la mesure où est représentée la fuite de Teodoro et de Tristán. La *comedia* s'ouvre par une didascalie précisant qu'il fait nuit : « Salen Teodoro con una capa guarnecida de noche y Tristán, criado; vienen huyendo ». Bien que l'heure ne soit pas indiquée, l'expression « a tal hora » (v. 26, v. 34, v. 42), répétée trois fois, signale qu'il est tard.

Le majordome Otavio incite sa maîtresse à aller se coucher. Mais Diana refuse, estimant qu'elle a de nombreuses affaires à résoudre dans la nuit. Elle est déterminée à convoquer toutes ses suivantes afin de savoir qui est l'intrus qui vient de pénétrer chez elle. Otavio propose à Diana de remettre au lendemain cette quête du coupable²⁰⁰ :

OTAVIO	Tiempo habrá para saber la verdad.	
DIANA	¿Qué tiempo, Otavio?	
OTAVIO	Duerme agora, que mañana lo puedes averiguar.	
DIANA	No me tengo de acostar, no, por vida de Diana, hasta saber lo que ha sido. Llama esas mujeres todas.	
OTAVIO	Muy bien la noche acomodas .	(Acte I, v. 135-143)

La nuit apparaît comme le moment principal de l'action de l'acte I. La comtesse va mener son enquête dans ce cadre nocturne, contenant temporel qu'il conviendra de combler (« acomodas »).

Face à la relative précision du temps dramatique du début de la pièce, les scènes suivantes ne comportent pas d'indices temporels permettant de situer l'action. Il semble donc

²⁰⁰ Nous faisons référence à l'édition Cátedra, de Mauro Armíño (cf. Bibliographie).

teneur²⁰¹. L'insistance sur *anoche* montre que la scène inaugurale est déterminante dans l'économie générale de la *comedia*.

Dans les deux autres actes de *El perro del hortelano*, l'action se déroule essentiellement de jour et ne dure qu'une journée dans chaque *jornada*. Le seul procédé temporel mis à contribution par le dramaturge est la répétition du terme *hoy*.

Les inter-actes de cette *comedia* sont de nature temporelle différente dans la mesure où la durée du premier est chiffrée alors que celle du second est indéterminée. À la fin du premier acte, Diana interrompt l'étreinte de Marcela et de Teodoro. Par jalousie, la comtesse décide d'enfermer Marcela :

DIANA Toma esta llave
y en mi propia cuadra encierra
a Marcela, que **estos días**
podrá hacer labor en ella. (Acte I, v. 1011-1014)

L'expression « *estos días* » annonce une succession de jours, qui vont être placés par le dramaturge dans le premier inter-acte. La durée de la *distancia* n'est pas spécifiée clairement dès le début de l'acte II. On apprend que la rétention de Marcela est révolue (« *pasadas prisiones* » v.1331) et qu'elle a duré suffisamment de temps pour que la suivante puisse se lier d'amitié avec Dorotea :

MARCELA En la prisión que me dio
tan justa amistad hicimos,
y yo me siento obligada
de suerte, mi Dorotea,
que no habrá amiga que sea
más de Marcela estimada. (Acte II, v. 1434-1439)

Une information temporelle relativement précise est fournie vers la fin de l'acte II. Avant d'être souffleté par Diana, Teodoro lui rappelle qu'il a été malade et alité pendant presque un mois :

TEODORO Pues del peso de mis dichas
caí, como sabe, enfermo

²⁰¹ ANARDA De noche se altera el mar
y se enfurecen las olas. (Acte I, v. 159)

casi un mes en una cama

luego que tratamos desto, [...]

(Acte II, v. 2184-2187)

Il est probable que la conversation à laquelle Teodoro fait référence, correspond au dialogue qui referme l'acte I. Ainsi, l'enfermement et la maladie sont deux événements simultanés d'une durée avoisinant le mois. Utilisés conjointement, ces procédés du TL mettent en évidence la période de maturation s'intercalant entre les deux premiers actes. Par ailleurs, la mention, au début de l'œuvre, du délai de trente jours ne semble pas fortuite. Tristán tente de décourager Teodoro et s'adonne à une caricature des femmes :

TRISTÁN Si de acordarte que vías
 alguna vez una cosa
 que te pareció asquerosa,
 no comes **en treinta días**,
 acordándote, señor,
 de los defetos que tiene,
 si a la memoria te viene
 se te quitará el amor.

(Acte I, v. 435-442)

Proférée sur le mode comique, cette allusion directe au mois peut passer inaperçue. En réalité, cette donnée du temps évoqué semble annoncer la temporalité dramatique de la première *distancia*. Cette modalité rappelle celle mise en œuvre par le dramaturge dans *Don Juan de Castro, primera parte*, bien que, dans cette *comedia*, les « treinta días » du *gracioso* aient pour objectif d'atténuer l'imprécision temporelle de l'action dans l'acte I et dans l'inter-acte. L'allusion quantitative est un procédé indirect permettant l'introduction du TL.

En dépit de l'indétermination de la seconde *distancia*, les deux dernières *jornadas* sont liées dans le temps dramatique par le soufflet que Diana donne à son secrétaire. Ce geste déterminant constitue en quelque sorte un point de repère dans l'architecture temporelle de la pièce au service du TL. En effet, Diana y fait allusion lorsqu'elle retrouve Teodoro dans les premières scènes de l'acte III :

DIANA Será generosa hazaña
 de un hombre tan entendido,
 que con esto quitarás
 la ocasión de tus enojos,
 y aunque des agua a mis ojos,
 honra a mi casa darás.
 Que **desde aquel bofetón**,

Federico me ha tratado
como celoso, y me ha dado
para dejarte ocasión. (Acte III, v. 2598-2607)

Le soufflet est éloigné dans le temps dramatique par le démonstratif *aquel*. De plus, le commerce de Federico avec Diana configure un temps fréquentatif. Un autre *aquel*, au début du troisième acte, produit le même effet d'éloignement :

RICARDO La altivez y bizarría
de Diana me admiró,
y bien puede ser que yo
viese y no viese **aquel día**,
mas ver caballos y pajes
en Teodoro, y **tantas galas**,
¿Qué son sino **nuevas alas**?
Pues criados, oro y trajes
no los tuviera Teodoro
sin ocasión tan notable. (Acte III, v. 2388-2397)

Les nombreux pluriels et l'augmentatif *tanta* témoignent de l'ascension sociale de Teodoro. Ces pluriels ont une valeur chronologique puisque le passage de Teodoro d'un état à un autre requiert un certain temps. Cette *distancia* contient donc bien le temps de la maturation, qui équivaut sans doute à plusieurs jours. Aussi l'action de l'acte III bascule-t-elle dans un deuxième mois.

Nous pouvons représenter l'architecture temporelle de la *comedia*, qui est conforme à ce que Lope énonce dans l'*Arte nuevo*, des *distancias* à amplification temporelle et des actes à TB :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El perro del hortelano</i> D ≈ + 1 mois	TB 1 nuit + 1 jour	TL <i>casi un mes</i>	TB 1 jour	TL imprécise plusieurs jours	TB 1 jour

À l'issue de la reconstitution du canevas temporel de l'œuvre, il est utile de s'interroger sur l'indication temporelle « *casi un mes* », seule précision quantitative ayant trait spécifiquement à la temporalité dramatique.

1-2-2. Un double *tempo*

Le temps évoqué très long est injecté dans la *comedia* par Tristán. Dans l'une des dernières scènes, en véritable démiurge du temps, il crée de toutes pièces le passé généalogique de Teodoro en prétextant que son maître est le fils du comte Ludovico, que celui-ci attend depuis vingt ans. L'absence du fils constitue un temps très étendu auquel le comte fait référence : « tras tantos años de ausencia » (v. 2877). La figure du barbon, incarné par Ludovico, et l'évocation de sa descendance, son petit-fils Terimaconio, permettent d'instiller dans la pièce une dimension lignagère.

Si le temps évoqué long est présent dans la pièce, de nombreux éléments du temps bref concurrencent le TL. L'une des manifestations les plus visibles se trouve au début de l'acte III, où l'alternance typique *ayer/hoy*, issue du *romancero*, atténue la dilatation de l'inter-acte :

TEODORO Ves cuánto **ayer** Diana habló conmigo.
 Pues **hoy** de aquel amor se halló tan nueva
 que apenas jurarás que me conoce,
 porque Marcela de mi mal se goce. (Acte III, v. 2513-2516)

Ce balancement entre deux journées contribue à estomper le temps dramatique long de la *distancia*, ce qui crée un effet de TB.

L'écriture du temps est placée sous le signe de la *mudanza* féminine. Dans l'acte II, Teodoro compare Diana à un tournesol, à une girouette et à la lune :

TEODORO Pues, Tristán, agora vino
 ese **tornasol mudable**,
 esa **veleta**, ese vidrio,
 ese río junto al mar,
 que vuelve atrás aunque es río;
 esa Diana, esa **luna**,
 esa mujer, ese hechizo,
 ese monstruo de mudanzas,
 que sólo perderme quiso
 por afrentar sus vitorias;
 y que dijese me dijo
 cuál de los dos me agradaba
 porque sin consejo mío
 no se pensaba casar. (Acte II, v. 1749-1762)

La pièce est rythmée par le revirement, excessivement rapide : Teodoro passe alternativement de Diana à Marcela²⁰². La comtesse, quant à elle, est lunatique : soit elle désire Teodoro, soit elle le délaisse. Le rapprochement de Diana avec la lune – puisqu'elle est aussi de par son prénom mythologique, rappelons-le, la déesse de la lune – nous incite à reconsidérer le délai de « casi un mes » sous l'angle de cette comparaison. En effet, cette période équivaut certainement à une lunaison, car le mois lunaire (28 ou 29 jours) est légèrement moins long que le mois liturgique (30 ou 31 jours). Compte tenu du phénomène de l'inconstance irradiant l'entier de la *comedia*, il n'est pas impossible de concevoir un autre mois lunaire dans la deuxième *distancia* même si le texte ne renseigne pas explicitement le temps dramatique.

Toutes ces *mudanzas* sont cristallisées dans le terme *intercadencias* qui met en lumière leur rythme soutenu et saccadé²⁰³ :

TEODORO	¿Hay confusión tan estraña? ¡Que aquesta mujer me quiera con pausas , como sangría, y que tenga intercadencias el pulso de amor tan grandes!	(Acte II, v. 2040-2044)
---------	--	-------------------------

Les *mudanzas*, causées par Diana, entraînent un bouleversement du rythme. Les termes *pausas* et *intercadencias* configurent un *tempo* binaire, mettant en œuvre la double dimension TL / TB. Les intercadences sont un trouble de la succession des pulsations artérielles, qui se manifeste, de loin en loin, par un pouls surnuméraire entre deux intervalles²⁰⁴. Le terme *pausas* se rapporte à l'espace entre chaque prise de sang²⁰⁵. Par ailleurs, le mot *sangría* annonce le sang qui sera visible sur scène à la fin de l'acte II quand la comtesse fera saigner

²⁰² Dans l'Acte II, Teodoro s'étonne de la rapidité du changement :

TEODORO	¿Hay resolución tan breve ? ¿Hay mudanza tan notable?	(Acte II, v. 1688-1689)
---------	--	-------------------------

²⁰³ Le mot *intervalo* est également lié à la *mudanza*. Il est question ici d'une amplification par le chiffre mille :

TEODORO	Cierto que vuseñoría (perdóneme si me atrevo) tiene en el juicio a veces, que no en el entendimiento, mil lúcidos intervalos.	(Acte II, v. 2176-2180)
---------	--	-------------------------

²⁰⁴ Covarrubias le définit en ces termes : « intercadencias: Las desigualdades del pulso en el enfermo, *a cadendo*. ». Voici la définition qu'en donne le *Dictionnaire de la Langue Française* (Littré) : « intercadence : Terme de médecine. Trouble dans la succession des pulsations artérielles, qui offrent, de loin en loin une pulsation surnuméraire entre deux pulsations. ».

²⁰⁵ Mauro Armijo le précise bien en note : « sangría: las sangrías se hacían mediante breves incisiones continuadas en la vena. », *op. cit.*, p. 128.

Teodoro. Cet élément est potentiellement tragique. En effet, Tristán arrive trop tard et n'a pas pu préserver son maître du déshonneur comme s'il n'avait pu échapper à la fatalité²⁰⁶.

On remarque une association très nette entre la maladie et les changements irréguliers du rythme. Si la temporalité dramatique, ce « casi un mes », est liée à la fois à la périodicité féminine et à la mélancolie de Teodoro, le temps évoqué entre également dans le cadre de l'inconstance et de la folie :

TRISTÁN No me digas nada,
que soy vaina desta espada,
nema de aqueste papel,
caja de aqueste sombrero,
fieltro deste caminante,
mudanza deste danzante,
día deste **vario hebrero**,(Acte II, v. 1493-1499)

Le mois de février, convoqué par Tristán, est considéré comme le moment, par définition, de la *mudanza* et de l'aliénation car le temps change sans cesse²⁰⁷. C'est également le seul mois qui dure seulement « casi un mes » (vingt-huit jours).

Ces *mudanzas* donnent lieu à une temporalité subjective dont nous pouvons rendre compte. Deux modalités sont clairement identifiables : la rétroaction et l'immobilisation du temps. On a vu que Diana est comparée à un fleuve qui revient en arrière sur son propre cours. Cette image invraisemblable témoigne d'une temporalité folle. Dans l'acte III, le sonnet de Marcela est une variation de ce motif :

MARCELA Volved, **volved atrás**, pasos perdidos,
que corréis a mi fin precipitados;(Acte III, v. 2720-2721)

Face au rythme frénétique de la *mudanza*, l'écriture dramatique oppose l'image de l'horloge figée, du temps mortellement arrêté du désespoir :

TRISTÁN ¿No has visto **faltar la cuerda**
de un reloj, y estarse quedas
sin movimiento las ruedas?
Pues desa suerte se acuerda

²⁰⁶ Les exemples de personnages qui déclarent leur arrivée trop tardive sont nombreux dans la *comedia* lopesque. Tristán préfigure Tello dans *El caballero de Olmedo*.

²⁰⁷ Covarrubias le précise clairement : « hebrero: el vulgo le da por renombre el ser loco por la variedad y mudanza del tiempo en ese mes. ».

el que tienen las potencias,
cuando la esperanza falta. (Acte I, v. 309-404)

Les procédés d'allongement, introduits en fin de *comedia*, par l'évocation de la généalogie et le TB de la *mudanza* interagissent de façon complémentaire. Dans son traitement, cette *comedia* à TL, dépassant largement le cadre mensuel, s'apparente aux *comedias* à temps très bref, où le TL et le TB cohabitent. Dans le cas de *El perro del hortelano*, le dramaturge allie le cadre temporel long à la *mudanza*.

2. La multiplication du mois : une temporalité cyclique paradoxale

2-1. Le temps ambivalent des lunaisons : *La dama boba*

2-1-1. Une structure temporelle symétrique

Cette *comedia*, composée en 1613, est remarquable par les liens de symétrie s'établissant au sein de son architecture temporelle. Dans chaque acte, l'action ne dépasse pas un jour alors que les inter-actes contiennent un TL. La structuration parfaite de cette pièce facilite la recomposition cursive du cadre temporel. Les actes sont bâtis en fonction des procédés du temps bref : voyage par la poste, marqueurs temporels de la journée et des repas. Le temps long, comme dans *El perro del hortelano*, apparaît dans les deux *distancias* dont la durée est égale dans chacune d'elles.

Dans le premier inter-acte, le temps dramatique est évalué, dès le premier vers, à un mois²⁰⁸. Cette période correspond à la longue absence de Nise, la sœur avisée de la *dama boba* :

NISE ¡Desvía, fingido, fácil,
 lisonjero, engañador,
 loco, inconstante, mudable
 hombre, que **en un mes de ausencia**
 —que bien merece llamarse

²⁰⁸

FENISO En fin, ha pasado **un mes**
 y no se casa Liseo. (Acte II, v. 1063-1064)

ausencia la enfermedad–
el pensamiento mudaste! (Acte II, v. 1234-1240)

La répétition des saignées permet de matérialiser la longue période de la maladie comme le déclare Nise : « sangraronme **muchas veces**. » (v. 1315).

Par ailleurs, le premier inter-acte établit le passage entre l'hiver et le printemps. Nise, comparée au printemps, met un terme au *triste tiempo* :

DUARDO Fortuna el tiempo corrió.
Mas como la **primavera**
sale con pies de marfil,
y el vario velo sutil
tiende en la verde ribera,
corre el agua lisonjera
y están riñendo las flores
sobre tomar las colores;
así vos salís, **trocando**
el **triste tiempo** y sembrando
en campos de almas, amores. (Acte II, v. 1164-1174)

Ces vers mettent en lumière le troc qui s'établit entre deux temporalités : la saison froide et l'apparition des beaux jours, visible grâce aux fleurs (« flores », v. 1220).

De façon symétrique à la *jornada* précédente, au tout début du troisième acte, une indication temporelle révèle un accroissement de la durée de l'action dans la seconde *distancia* :

FINEA **No ha dos meses** que vivía
a las bestias tan igual,
que aun el alma racional
parece que no tenía. (Acte III, v. 2043-2046)

Finea s'étonne de son sort, elle qui était si naïve il y a deux mois à peine. L'inter-acte contient donc un TL de presque un mois, correspondant au changement qui s'opère en Finea, et qui la fait passer de l'état de *boba* à celui de *discreta*. Si l'acte II était une période intermédiaire nécessaire à l'émancipation de la *dama*, l'acte III constitue l'accomplissement de sa maturation.

Dans le tableau synoptique ci-dessous, les liens de symétrie de l'architecture temporelle sont manifestes :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La dama boba</i> D ≈ 2 mois	TB 1 jour	TL 1 mois (<i>un mes</i>)	TB 1 jour	TL presque 1 mois	TB 1 jour (+ de deux heures = une matinée)

2-1-2. Régularité et inconstance du mois lunaire

L'action de *La dama boba* s'étend sur deux mois. Cette durée est annoncée dès le début de la pièce à travers les paroles de Turín²⁰⁹ :

LISEO ¡Famoso lugar Illescas!
 No hay en todos los que miras
 quien le iguale.

TURÍN Aun si supieses
 la causa...

LISEO ¿Cuál es?

TURÍN **Dos meses**
 de guindas y de mentiras. (Acte I, v. 4-8)

Cette donnée temporelle, qui n'est pas rattachée au temps dramatique, est actualisée vers la fin de la *comedia* quand Otavio fait référence à la promesse que Liseo avait faite :

OTAVIO Hoy hace, Liseo, **dos meses**
 que me traes en palabras. (Acte III, v. 2890-2891)

Ce lien textuel qui s'établit entre les deux extrémités de la pièce reflète le processus d'écriture de la temporalité, basé sur le cycle, mis en œuvre dans *La dama boba*. Le texte dramatique comporte plusieurs exemples d'une temporalité cyclique, qui revient à son point d'origine. De fait, la pièce s'organise autour du changement progressif de Finea, matérialisé scéniquement par les séances d'apprentissage aux côtés de son professeur Rufino. Au premier acte, à l'occasion de la leçon d'orthographe, la *dama*, encore *boba*, provoque l'exaspération de son maître qui en arrive à lui donner des coups de règle sur les doigts. Dans la deuxième *jornada*, un professeur enseigne la danse à Finea dont le comportement a déjà évolué. La réplique de la *dama* fait référence à la leçon d'écriture du premier acte :

²⁰⁹ Illescas est réputé pour avoir des guignes au printemps. Le terme *guindas*, au sens figuré, signifie également « bagatelles, inepties ».

CLARA	¿Danzaste?	
FINEA	¿Ya no lo ves?	
	Persíguenme todo el día con leer, con escribir, con danzar, y todo es nada.	(Acte II, v. 1427-1430)

Finea réunit l'écriture et la danse dans la même journée alors que les deux activités ont été mises en scène à deux moments différents, séparés par une *distancia* d'un mois. Ce nivellement des activités dans la synchronie de la journée est en quelque sorte une tentative de faire oublier dans l'esprit du lecteur-spectateur le long inter-acte. Cela peut également signifier que les deux premiers actes ont une structure cyclique. Le rapprochement des deux *jornadas* est également perceptible dans l'allusion à une scène qui s'est déroulée dans la *distancia* : l'étreinte entre Finea et Laurencio. La *dama* dit à son père que le galant l'a prise dans ses bras la veille :

FINEA	Ayer , en la escalera, al primer paso, me dio un abrazo.	(Acte II, v. 1515-1516)
-------	--	-------------------------

Le terme *ayer* concurrence la longue dilatation induite par le mois. Le même phénomène se produit dans le dernier acte. La référence temporelle au mois apparaît en premier lieu et est suivie, quelques vers plus loin, du déictique temporel *ayer*. Octavio explique à son ami Miseno que sa fille Nise est difficile à marier. Il se désole qu'elle ait un fort penchant pour la littérature : « Ayer, sus librillos vi; » (Acte III, v. 2113).

À la fin de l'acte II, Finea avertit Laurencio que son père est furieux de savoir que le galant a embrassé sa fille. Finea veut que Laurencio la « désembrasse » :

LAURENCIO	¿Cómo ha de ser?	
FINEA	Siendo. Presto, ¿No sabes desabrazar?	
LAURENCIO	El brazo derecho alcé –tienes razón, ya me acuerdo– y agora alzaré el izquierdo, y el abrazo desharé .	
FINEA	¿ Estoy ya desabrazada ?	(Acte II, v. 1758-1764)

Cette figure de l'étreinte semble bien révéler la structure temporelle de la *comedia* étant donné que trois temporalités sont inscrites dans ce « desabrazo » : le passé, le présent et le futur. Il s'agit en fait de la représentation « mécanique » du bouleversement qui se met en

place dans le moi de Finea. La *dama* se débarrasse de ses entraves pour se libérer et acquérir son statut de *dama* avisée. Plus avant, Finea rend compte de cette scène à son père :

FINEA ¿Enojado
 no me dijiste aquí que era mal hecho
 abrazar a Laurencio? Pues agora
 que me desabrazase le he rogado,
 y el **abrazo pasado** me ha quitado. (Acte II, v. 1791-1795)

Le mot « *abrazo* » appartient indéniablement bien au passé. Finea marque une rupture entre un temps révolu et un recommencement, car le joug hivernal laisse place à l'épanouissement printanier de la *dama*, non sans un dernier retour en arrière – la feinte *bobería* tactique du dénouement, qui donne l'illusion d'une reprise de la pièce à son point de départ.

La forme cyclique de *La dama boba* est sans doute à mettre en relation avec les nombreux « *trueques* » ou plus précisément « *mudanzas* » qui ont lieu dans la pièce. Parallèlement à l'évolution de Finea, d'autres personnages changent sans cesse. La notion de *mudanza* s'applique en général aux amours brèves ou raccourcies. Dans le dernier acte, ce terme est répété sept fois et figure également dans les autres *jornadas*. On peut proposer, à titre d'exemple concret, le cas de Liseo. Ce galant aime Nise, mais au milieu de l'acte III, il change d'avis et veut se marier avec Finea pour se venger du mépris de Nise à son égard. Ce revirement brusque de situation est l'illustration même d'une *mudanza*. Nous ne ferons pas l'analyse exhaustive de toutes les *mudanzas* de l'œuvre car nous voulons dégager une modalité générale d'écriture. Aussi, on peut s'intéresser à l'image de l'horloge qui se trouve au premier acte. Laurencio se compare à l'aiguille de l'horloge puisqu'elle est à la fois immobile dans l'instant et variable dans son mouvement. Le galant décide de choisir finalement Finea qui semble plus avantageuse que Nise :

LAURENCIO ¿No has visto que la saeta
 del **reloj** en un lugar
 firme **siempre** suele estar
 aunque **nunca** está quieta,
 y tal vez está en la una,
 y luego en las dos está?
 Pues así mi alma ya,
 sin hacer *mudanza* alguna
 de la casa en que me ves,
 desde Nise que ha querido,
 a las doce se ha subido,

que es número de interés.
 PEDRO Pues, ¿cómo es esa mudanza?
 LAURENCIO Como la saeta soy,
 que desde la una voy
 por lo que el círculo alcanza.
 ¿Señalaba a Nise?
 PEDRO Sí
 LAURENCIO Pues ya señalo en Finea. (Acte I, v. 657-674)

Si Laurencio se compare à l'aiguille de l'horloge, Finea et Nise sont assimilées aux heures. Cette image est la métonymie de la notion de *mudanza* ; le galant passe d'une *dama* à l'autre car il trouve plus d'intérêt en Finea, incarnée dans le chiffre bénéfique de douze. Comme le signale Diego Marín, ce « número de interés » fait penser aux douze apôtres, aux douze mois de l'année, etc.²¹⁰. La longue réplique de Laurencio est en quelque sorte une célébration du chiffre douze. Outre la référence purement arithmétique, cette heure est mise en relation avec le temps céleste et l'astrologie.

L'aiguille de l'horloge est pour ainsi dire paradoxale en elle-même. À la fois figée et mouvante, elle représente le cours du temps et ses *mudanzas*. Dans l'acte II, Laurencio évoque, en aparté, la Fortune qui ne lui permet pas de se stabiliser :

LAURENCIO (Detente en un punto firme,
 Fortuna veloz y airada,
 que ya parece que quieres
 ayudar mi pretensión.
 ¡Oh, qué gallarda ocasión!) (Acte II, v. 1710-1714)

L'horloge de la *mudanza* est la même que celle de la Fortune.

Les revers incessants de la Fortune ne sont peut-être pas si éloignés des cycles lunaires, également vecteurs de *mudanzas*. À deux reprises dans l'œuvre, il est question de la périodicité de la lune. Au début de la deuxième *jornada*, Nise reproche à Laurencio de l'avoir délaissée pendant le mois de sa maladie :

LAURENCIO ¿Quién te ha dicho que yo he sido
en un mes tan inconstante?
 NISE ¿Parécete poco un mes?
 Yo te disculpo, no hables;

²¹⁰ « El doce era *número de interés* o de valor especial por su asociación con tales conjuntos como los doce apóstoles, los doce Pares de Francia, las horas del día, los meses del año, etc. », (cf. édition de Diego Marín p. 90).

que la Luna está en el cielo
sin intereses mortales,
y **en un mes, y aun algo menos**,
está creciente y menguante.
Tú en la tierra, y de Madrid,
donde hay tantos vendavales
de intereses en los hombres,
no fue milagro mudarte. (Acte II, v. 1265-1276)

Nise établit une relation intrinsèque entre le mois et la période de la lune. L'expression « aun algo menos » rappelle le « casi un mes » de *El perro del hortelano*, et met l'accent sur le mois lunaire. C'est la durée qu'il faut à cet astre pour qu'il effectue une *mudanza*, passant du premier au dernier quartier. Une autre occurrence du cycle lunaire est présente à l'acte III. Liseo, surpris par le comportement de Finea qui feint de régresser mentalement, s'exclame :

LISEO [...] ¿Hay tal mudanza?
FINEA ¿Quién decís, que no me acuerdo?
Y si mudanza os parece,
¿cómo no veis que en el cielo
cada mes hay nuevas lunas?
LISEO ¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto?
TURÍN ¿Si le vuelve el mal pasado?
FINEA Pues, decidme: si tenemos
luna nueva cada mes,
¿adónde están? ¿Qué se han hecho
las viejas de tantos años? (Acte III, v. 2537-2547)

Le mois lunaire est une combinaison parfaite de recommencement et de régularité dans la constance. Dans *La dama boba*, les *mudanzas* de la lune permettent de rappeler le motif du cercle. Lope semble baser l'écriture poétique sur une temporalité cyclique de la nature. Ainsi, dans l'acte III, Finea, ayant acquis la maturité de la femme avisée, propose à Liseo une sorte de définition de l'intelligence :

FINEA [...] Pues, señor,
agora ha llegado el vuestro;
que la mayor discreción
es acomodarse al tiempo. (Acte III, v. 2555-2558)

Pour devenir avisée, la *dama* a dû se plier aux diverses mutations et prendre le temps nécessaire à sa maturation.

2-2. Le dépassement du deuxième mois : *La viuda valenciana*

Cette œuvre de la première époque du dramaturge, composée entre 1595 et 1603, est relativement bien renseignée temporellement. Les deux extrémités de l'œuvre ont une architecture temporelle bien définissable, basée sur les heures de la journée ou de la nuit. Ainsi, l'action dans l'acte I dure une seule journée dont la nuit consécutive se prolonge dans la première *distancia*. La troisième *jornada* est structurée autour de deux jours successifs, avec une nuit intermédiaire. La *comedia* se caractérise par un acte médian particulièrement dilaté de plus d'un mois. Il reste à mettre en lumière l'écriture du TL dans cette *jornada*.

Leonarda, la veuve valencienne, refuse tous les prétendants que son oncle Lucencio lui propose. Elle a jeté son dévolu sur Camilo, qu'elle a décidé de faire venir chez elle la nuit. C'est l'écuyer de la *dama*, Urbán, qui a pour mission de guider le galant jusqu'au domicile de la *viuda*. Camilo, à la fin de l'acte I, donne son accord pour rencontrer Urbán la nuit suivante, à une heure précise convenue entre les deux personnages, mais que le lecteur-spectateur ignore²¹¹ :

CAMILO	A la hora concertada , en la puente me hallaréis.	
URBÁN	¡Qué noche tan regalada con aquel ángel tendréis !	
CAMILO	A lo menos, encantada.	
URBÁN	Ella estará prevenida. Adiós.	
CAMILO	Ya vuestra partida aguardo.	
URBÁN	Será muy presto .	(Acte I, p. 554)

Les dernières paroles de la *jornada* envisagent un laps de temps très bref placé dans l'inter-acte.

Urbán conduit Camilo chez Leonarda vers minuit. Le galant cagoulé ne pourra pas voir la *dama*, qui sera masquée. Ce premier rendez-vous occupe la première moitié de l'acte II. Comme le cours de la nuit évolue, la veuve souhaite mettre un terme à la rencontre et demande à Camilo de partir. Néanmoins, elle prévoit de prochains entretiens nocturnes :

LEONARDA	Ya es tarde, y es bien que os vais; que hablando no se ha sentido
----------	--

²¹¹ On aura recours à l'édition Turner, Biblioteca Castro, *Comedias VIII*, 1994 (Cf. Bibliographie).

tiempo y noche que han corrido.
CAMILO ¿Que, al fin, cubierta os quedáis?
LEONARDA **Noches quedan**, mi Camilo;
esto por ahora baste. (Acte II, p. 569)

Les personnages partent et ne reviendront sur scène que vers la fin de l’acte II. Dans la seconde moitié de la *jornada*, Lucencio précise qu’il n’a pas vu sa nièce depuis plus d’un mois :

LUCENCIO **Ha un mes y más** que ya no la visito
sobre esto de tratarle casamientos;
que de mi enojo y suyo en esto quito
malas palabras y desabrimientos; (Acte II, p. 577-578)

Comme la dernière rencontre entre Lucencio et Leonarda remonte au tout début de la *comedia* et que l’inter-acte prolonge brièvement l’acte I, les faits de l’acte II se déroulent, sans nul doute, pendant plus d’un mois. Lope de Vega choisit de ne pas représenter plusieurs entretiens nocturnes entre les deux amoureux.

L’acte II se compose d’un point de repère initial, la première rencontre nocturne, et de l’annonce du TL : « un mes y más ». Entre ces deux caps temporels, Lope ne va pas donner lieu à une dilatation du temps dramatique. Au contraire, il investit l’espace nocturne, le prolongement de la première nuit, en introduisant deux sonnets. Il s’agit des commentaires des prétendants de Leonarda qui attendent impatiemment le point du jour qui fera disparaître le galant du domicile de la *viuda* :

VALERIO Ya **el estrellado carro** con su guía
parece que se humilla a su descanso,
y declinando van las seis hermanas,
con la que entre ellas vengonzosa vive; (Acte II, p. 570)

La position des étoiles et, en particulier, la hauteur du chariot rappelle l’horloge du berger de *La discreta enamorada*. Les sept étoiles de la constellation des Pléiades (« las siete hermanas Cabrillas ») donnent une information sur l’heure. Néanmoins, on n’est guère en mesure de la préciser. La nuit dure encore ; mais l’aube est annoncée. Ce procédé récurrent dans les *comedias* à TB est mis à contribution à ce moment stratégique dans cet acte à TL. Un autre galant, dépité, insiste sur le temps qu’il reste jusqu’au lever du jour :

LISANDRO Viuda, así os guarde Dios,
que puesto a aquea ventana,
lo que hay **de aquí a la mañana**
quisiera pasar con vos. (Acte II, p. 572)

Lorsqu'elle demande à Camilo de partir, l'exclamation de Leonarda annonce bien le lendemain : « ¡Ay! ¡Cuánto tarda mañana ! » (p. 570). L'arrivée de la nouvelle journée est confirmée dans la réplique suivante :

OTÓN **Amanecido ha**, ¡por Dios!
¡Qué dulce es el murmurar!
Vamos, y hablémonos **hoy**. (Acte II, p. 576)

Le dramaturge donne l'illusion au lecteur-spectateur que la nuit liminaire de l'acte II débouche sur une nouvelle journée, procédé qui a pour effet d'occulter le TL de plus d'un mois, qui va être révélé dans la scène suivante.

Le délai d'un mois est introduit dans le texte de façon insidieuse par le dramaturge à deux reprises. D'abord, lorsque l'écuyer habille Camilo et le revêt de sa cagoule (*capirote*), Leonarda lui reproche d'être trop brusque :

URBÁN Alto sois de cogote.
LEONARDA Pues, necio, ¡así le lastimas!
URBÁN Nunca vos haréis buen son.
¡Bendiga Dios buen bordón,
que **dura por treinta primas!** (Acte II, p. 570)

Outre le jeu de mots musical évident entre la corde la plus grave (*bordón*) et la plus aiguë (*prima*), l'expression « treinta primas » fait référence à la période durant laquelle le guide (*bordón*) accompagnera le galant, puisque le terme *prima* est une mesure du temps²¹². « Treinta primas » est donc l'équivalent de trente jours. Plus avant dans le texte, un prévôt, surprenant les trois prétendants de la veuve (Valerio, Otón et Lisandro), les menace de les découvrir : « He de verlos / y desarrebozarlos **treinta veces**. ». Le chiffre trente fait écho aux « treinta primas », et par extension, le cadre mensuel semble être visé en filigrane par le dramaturge.

²¹² Le terme *prima* signifie soit prime, c'est-à-dire l'une des sept heures canoniques (une heure matinale), soit une heure de la soirée comme on peut le voir dans le *Diccionario de la lengua española* : « Prima: una de las siete horas canónicas que se dice después de laudes. Llámase así porque se canta en la primera hora de la mañana. [...] Se llama también la parte de la noche desde las ocho a las once: y es uno de los cuartos en que la dividen para las centinelas. Es voz usada en la Milicia. ». Dans tous les cas, qu'il s'agisse d'une heure de la matinée ou de la soirée, l'expression « treinta primas » correspond à la durée d'un mois.

Comme on l'a remarqué, c'est l'oncle de Leonarda qui rétablit le TL lors d'un dialogue avec Rosano, un messager qui vient d'arriver de Madrid. Cela fait quatre jours que Rosano est parti :

LUCENCIO ¿Cuándo salistes de Madrid?
 ROSANO Sospecho
 que habrá tardado **solos cuatro días**. (Acte II, p. 577)

La durée du trajet Madrid / Valence, relativement brève, permet de restreindre l'ampleur du TL. En réalité, ces quatre jours tiennent davantage du temps évoqué puisque jusqu'ici le texte laisse croire à un temps dramatique bref.

Dès sa réapparition sur scène, Camilo narre un *romance* où il révèle un déroulement des faits depuis ce point de départ crucial, la première nuit d'amour :

CAMILO **Después de la primer noche**,
 como te he contado, Floro,
 en que, como halcón y ciego,
 ciego fui siguiendo a otro,
 otras seis o siete fui
 por el mismo estilo y modo,
 hasta que al fin la gocé,
 sin más luz que de los ojos. (Acte II, p. 578)

Alors qu'il s'est écoulé plus d'un mois dans l'acte II, Camilo ne met l'accent que sur une seule semaine avant le commerce charnel avec Leonarda.

Le terme « y más », postposé à « un mes », mis en relation avec « dos meses », une nouvelle donnée temporelle apparaissant dès l'entrée du troisième acte, permet de prévoir la durée de l'action entre les deux derniers actes. Celia, une *dama* qui entre en scène pour la première fois, reproche à Camilo de ne plus s'intéresser à elle depuis deux mois, période où le galant est occupé à courtiser Leonarda :

CELIA ¡Tú, a mi casa! Pues no has ido
 en dos meses, y ¿tan loca
 me ves, que crea tal boca
 a corazón tan fingido? (Acte III, p. 586)

La deuxième *distancia* contient donc un TL indéterminé. Il semble que ce « y más », dans l'expression « ha un mes y más », fasse référence à une durée qui ne peut excéder quelques jours. Or, on peut se demander si cet inter-acte ne contient pas une extension de presque un

mois, certainement au moins trois semaines. Entre le début de l'acte II et l'entrée de la dernière *jornada*, le texte prouve que l'action s'écoule pendant exactement deux mois. Le mois est induit par la figure de Leonarda, qui est comparée explicitement à la déesse mythologique Diane, comme dans *El perro del hortelano*, et est associée à la lune :

LEONARDA	¿Cómo me pensáis llamar?	
CAMILO	A vos os llamo Diana , y está la razón muy llana.	
LEONARDA	Ésa podéis declarar.	
CAMILO	¿No es luna y alumbra?	
LEONARDA	Sí. [...]	(Acte II, p. 569)

Nous terminerons l'étude de *La viuda valenciana* en mettant l'accent sur un élément de la temporalité paradoxale. Si dans l'acte II le temps dramatique long est illusoirement « raccourci », le même phénomène affecte la temporalité subjective de l'attente. Dans la deuxième *jornada*, par deux fois, le texte propose un rapprochement du TL et du TB. D'abord dans les paroles de Camilo :

CAMILO	¿O fuese alguna cuitada herida de mal francés, que me hiciese andar después, por un hora de posada, muerto dos años o tres?	(Acte II, p. 556)
--------	---	-------------------

Plus loin, un temps biblique évoqué, les quatorze ans nécessaires à Jacob pour obtenir la main de Rachel, est mis en parallèle avec le TB :

LEONARDA	¡Qué a propósito es la historia! Que es de Jacob el amor.	
JULIA	Diversa dirás mejor del fin de tu presta gloria; que esperó catorce años lo que tú en una hora tienes.	(Acte II, p. 561)

Par rapport à *El perro del hortelano*, l'action de *La viuda valenciana* dépasse de peu le cadre du deuxième mois et entre dans la première semaine du troisième mois. Les marqueurs du TL sont très précis dans la pièce bien qu'ils n'apparaissent que deux fois. Ces deux mois de fréquentation amoureuse correspondent également à la période durant laquelle Camilo oublie Celia, ce qui provoque le désespoir et même la folie de cette *dama*. Voici le déroulé chronologique de cette *comedia* dont l'action s'étend sur deux mois et trois jours :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La viuda valenciana</i> D = + 2 mois	TB 1 jour	TB quelques heures	TL <i>Un mes y más</i> (1 nuit et 1 jour représentés)	TL Près d'un mois	TL 2 jours

2-3. Une *distancia* de deux mois : *Los Tellos de Meneses, primera parte*

Cette *comedia* de la dernière période du dramaturge, composée entre 1620 et 1628, s'appuie sur une architecture temporelle clairement identifiable : actes à TB et *distancias* à TL. L'action du premier acte s'étend sur deux jours successifs alors que celle des deux dernières *jornadas* tient en un jour. Le TL est placé dans les inter-actes.

La première *distancia* a une durée clairement établie de deux mois. L'infante doña Elvira, pour échapper aux plans de mariage projetés par le roi, s'est rendue dans les montagnes du Léonais et s'est dissimulée en faisant office de domestique chez un riche montagnard, un dénommé Aibar²¹³ :

INFANTA De casa de Aibar salí
 bien le conocéis los dos,
 donde he servido **dos meses**. (Acte II, p. 516)

Au préalable, dans le monologue qui inaugure la deuxième *jornada*, l'infante met en avant l'épreuve endurée pendant cette longue période :

INFANTA [...] Al hábito labrador
 incliné mi majestad,
 porque en tal desigualdad
 desconociese el valor;
 y ha hecho suertes en mí,
 como si fuera quien fui,
 o supiera lo que he sido.
 Serví en el rústico traje
 que estoy, para ser ejemplo
 de que no hay tan alto templo
 que **el tiempo** no humille y baje;
 y aunque en la casa en que estaba,

²¹³ Les citations proviennent de la BAE. (Cf. Bibliographie)

su dueño bien me quería,
 una hija que tenía
 mis acciones envidiaba:
 fuerza fue no lo sufrir,
 porque no hay más que temer
 que una envidiosa mujer
 adonde se ha de servir;
 que si **tantas penas** pasa
 quien por vecina la tiene,
 a mayor desdicha viene
 quien vive en la misma casa. (Acte II, p. 516)

Le travestissement de doña Elvira et son rabaissement à un échelon social inférieur équivalent à une humiliation, comme le montre le lexique de la chute : « incliné », « humille », « baje ». Au début de l'acte II, le texte met en évidence l'effet « égalisateur » du temps long. De fait, l'image de la destruction du temple est l'illustration parfaite de cette modalité. Pendant deux mois, l'infante a dû faire face à la jalousie d'une fille du logis. L'augmentatif « tantas penas » renforce cette temporalité dilatée de l'attente humiliante. Le TL de la *distancia* a une répercussion directe sur le personnage de doña Elvira, et par là-même sur l'intrigue. En effet, l'infante cherche à fuir le domicile des Aibar. Elle a entendu parler des Tellos de Meneses, qui semblent bien plus bienveillants, comme le soutient Mendo, un *villano*. Doña Elvira se demande si elle serait appréciée par le vieux Tello :

INFANTA ¿Querráme a mí?
 MENDO ¿Qué decís?
 tal gracia y talle tenéis,
 que la casa mandaréis
 si **un mes** en ella servís. (Acte II, p. 516)

Ce temps évoqué d'un mois semble être une contrepartie positive aux longues épreuves de la première *distancia*. Cette temporalité ne sera pas effective dans la pièce. Mais la rencontre avec les Tellos de Meneses conditionnera l'évolution de l'intrigue, et conduira à une nouvelle *comedia*.

La structure temporelle de la deuxième *jornada* s'appuie sur les marqueurs de la journée : « tan de mañana » (p. 517), « a la tarde » (p. 518), « ya es tarde », (p. 521), « esta noche » (p. 523). Cet acte a la particularité de contenir deux longs monologues où le vieux montagnard Tello passe en revue les saisons et les moments d'une journée ordinaire

comportant les jalons temporels du TB : « mediodía », « comida », « por la tarde », « cena » (p. 519).

Le vieux Tello ressemble à Juan Labrador de *El villano en su rincón*, en ce que le montagnard, comme le laboureur, a toujours refusé de se rendre à la cour. Il reçoit, à la fin du deuxième acte, une lettre du roi de León sollicitant une grande somme d'argent, car la guerre en Navarre, contre les Maures, est très coûteuse. Le patriarche accède à la requête du roi et charge son fils d'aller à León à sa rencontre. Dès l'entrée de la dernière *jornada*, Tello le Jeune est de retour chez lui et fait part à son père du bon accueil qu'il a reçu du souverain. Le texte ne précise pas la durée de l'action du second inter-acte. De plus, la distance entre León et le domicile de Tello n'est pas indiquée. Le temps dramatique de cette *distancia* est manifestement beaucoup moins long que le précédent, et l'on est certainement en présence d'un inter-acte « accélérateur ». Notons que le dramaturge a recours au temps subjectif pour pallier l'imprécision de la *distancia*. Si une certaine contiguïté est décelable entre les deux dernières *jornadas*, la subjectivité amoureuse de Tello, qui aime l'infante, introduit une dilatation temporelle :

TELLO	¿Qué dicha mía, Juana, a mis ojos te ofrece? Agora sí que amanece, porque sin el sol no hay día. ¡Qué largos son en León! Era un siglo una mañana, si es reloj del tiempo , Juana, la propia imaginación .	(Acte III, p. 523)
-------	--	--------------------

La double dimension TL et TB semble caractériser l'inter-acte.

Dans le dernier acte, seule une journée est représentée. L'action, dans son entier, dépasse deux mois. Le TL de la première *distancia* conditionne l'évolution temporelle de la *comedia*. Pour doña Elvira, le séjour chez les Aibar a été une épreuve l'ayant acheminée chez les Tellos. Le dramaturge installe le TL dans l'inter-acte alors que les autres structures temporelles contiennent un TB. Le phénomène d'alternance entre la brièveté de l'acte et l'extension de l'inter-acte est préconisée par Lope lui-même. La présence d'une *distancia* brève semble faire partie également de la structuration du temps dramatique. On verra, par la suite, si cette double compétence des *distancias* se confirme.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los Tellos de Meneses, primera parte</i> D \approx + 2 mois	TB 2 jours successifs	TL 2 mois	TB 1 jour	TB Imprécise	TB 1 jour

2-4. La durée d'un automne : *El villano en su rincón*

L'architecture temporelle de *El villano en su rincón* (1611) comporte des similitudes avec la pièce précédemment étudiée en ce qui concerne les *distancias* : une brève et une longue. Néanmoins, le traitement du temps dramatique dans *El villano en su rincón* est différent, car la durée n'est pas précisée. De plus, le premier acte s'étend sur un temps long indéterminé. Le dramaturge a recours à d'autres marqueurs poétiques permettant l'inclusion du temps dramatique dans le cadre d'une saison.

La première *jornada* possède très peu d'indications temporelles. La rencontre entre Otón, le maréchal du roi, et une paysanne, Lisarda, la fille de Juan Labrador, est déterminante dans la structure temporelle de l'acte I. Otón s'éprend de Lisarda qui s'est déguisée en *dama* et lui a donné une bague en gage d'amour. Lisarda promet de revoir le galant les jours prochains de nombreuses fois, et même dès le lendemain²¹⁴ :

LISARDA [...] donde **hoy** me vistas llegar
 muchas veces me veréis. [...] (Acte I, v. 43-44)
 que aquí me veréis **mañana**. (v. 63)

Les personnages ne se rencontreront pas le lendemain. À la suite de leur conversation, Otón charge son valet Marín de suivre Lisarda. Quelques vers plus loin, il est de retour et révèle que Lisarda est, en fait, une paysanne. Il l'a suivie jusqu'à Saint-Denis car il pensait qu'elle allait se restaurer là-bas, l'a vue entrer dans une auberge et se changer en *villana*.

Les scènes suivantes de l'acte I se déroulent à Belflor ou Mirafior, le village de Juan Labrador portant ces deux noms dans la *comedia*. L'action se déroule probablement au début de l'automne car c'est la saison des vendanges. Feliciano, le fils de Juan Labrador, est de retour dans son village qui se situe à seulement deux lieues de la Cour. Feliciano annonce que le roi va aller à la messe à Belflor dans la journée. Juan Labrador, qui n'a jamais voulu

²¹⁴ Nous citerons l'édition Cátedra de Juan María Marín (cf. Bibliographie).

rencontrer le souverain, restera chez lui. Lisarda fait état des beaux atours de l'infante, ce qui montre que le roi s'est rendu au village. Toutes ces scènes du milieu du premier acte sont continues. Belisa, la cousine de Lisarda, introduit le TL dans l'acte puisqu'elle situe la rencontre initiale avec Otón dans un passé indéterminé :

BELISA Pensé que era, así yo viva,
 uno de aquellos señores,
 el que **allá** te dijo amores
 cuando fuiste disfrazada. (Acte I, v. 561-564)

Le dramaturge ne précise pas la durée qui sépare la conversation du début, à Paris, et la scène de Belflor. Le roi se rend à la messe assez tard : « porque es tarde » (v. 680). Lisarda rencontre pour la deuxième fois Otón, qui fait allusion à la scène liminaire de Paris :

OTÓN Que en París os vi, respondo,
 y que esa mano me dio
 este diamante. (Acte I, v. 892-894)

Cette déclaration d'Otón rejoint celle de Belisa, précédemment citée, car la scène du début de la *comedia* semble être éloignée dans le temps. C'est pourquoi l'acte I contient un temps relativement long indéterminé.

Lisarda introduit une précision au sujet de la première *distancia*. Elle prévoit de rencontrer Otón plus tard :

LISARDA Un olmo tiene esta aldea,
 adonde **de noche**, al son
 de tamboril y guitarras,
 las mozas de Miraflores
 bailan **por aquestos días**:
 aquí **hablaremos** los dos,
 como vengáis disfrazado. (Acte I, v. 906-912)

La durée de l'action de la première *jornada* ne peut être quantifiée car les différentes scènes ne sont pas liées dans le temps dramatique. Comme l'action se déroule dans des espaces proches les uns des autres, la dilatation temporelle est dissimulée au profit d'une certaine contiguïté des scènes paysannes à TB. Le dramaturge ne précise pas le cours du temps ; mais le terme *mañana*, au début de la pièce, contribue à donner l'illusion au lecteur-spectateur que l'acte I contient deux journées successives.

Contrairement à la première *jornada*, le deuxième acte est extrêmement précis et ne s'étend que sur une soirée. Le texte ne spécifie pas le laps de temps séparant les deux premiers actes. Cette *distancia* doit être brève puisque, dès le début de l'acte II, Lisarda se rend près d'un orme, lieu de la rencontre prévue avec Otón. La jeune paysanne a donné rendez-vous au galant plus tard, à exactement minuit :

LISARDA Yo bajaré después a **media noche**
y hablaremos los dos secretamente. (Acte II, v. 1359-1360)

L'acte II est structuré autour du dîner. À l'occasion de cette soirée, le souverain, se faisant passer pour un *alcaide*, rend visite à Juan Labrador qui lui offre le gîte et le couvert. L'action de la deuxième *jornada* se déroule en une soirée et se termine vers minuit.

Deux éléments de l'acte II doivent être considérés dans l'optique de l'élucidation du temps dramatique de la *distancia*. Tout d'abord, le roi laisse entrevoir à Juan Labrador la possibilité qu'il lui rende visite à Paris un jour :

REY Si a París vais **algún día**,
buen amigo, os doy palabra
que el alma y la puerta os abra
en amor y hacienda mía,
por veros liberal. (Acte II, v. 1636-1640)

Les termes « algún día » suggèrent une extension de la temporalité. Le deuxième élément a trait aux noces de Constanza et de Feliciano, le fils de Juan Labrador, qui sont prévues pour le lendemain par rapport à la journée de l'acte II. Les bases du deuxième inter-acte sont donc bien établies.

Il est possible de mettre en relation quelques éléments concernant le calendrier des *villanos*, rythmé par les tâches agricoles et les saisons. Dans l'acte I, Juan Labrador fait l'éloge de son patrimoine et de ses terres qui regorgent de blé, de vignes et d'oliviers. Le mois d'octobre, que Juan Labrador nomme expressément, s'accorde bien à la période des vendanges :

JUAN [...] no porque los lagares,
con las azules uvas,
rebosen por los bordes a la tierra,
ni porque tantos pares
de bien labradas cubas
puedan bastar a lo que **otubre** encierra; (Acte I, v. 376-381)

Au début de l'acte II, il est également question d'un autre mois de l'année (avril), du printemps et de l'hiver. Mais il s'agit seulement d'une évocation générale du calendrier agraire. L'action de l'acte I a lieu pendant les vendanges, qui se déroulent à la fin de l'été ou plus généralement au début de l'automne. Juan évoque plus tard une évolution du climat qui montre bien qu'on s'achemine vers l'automne :

JUAN Tú, Fileto, alcanza
 la más blanca y limpia cesta,
 y de unas uvas doradas
 que se vengan a los ojos
 y estén sus racimos rojos
 por las **mañanas heladas**,
 descubriendo con el sol
 el puro color del oro,
 la llena y lleva a Peloro,
 nuestro vecino y doctor. (Acte I, v. 319-327)

Juan Labrador fait allusion au résultat de la moisson (*eras, trojes*, v. 371), fruit du labeur estival. Ainsi, le passage dans un autre cycle saisonnier est engagé. Même si la température a baissé le matin, le soleil est toujours très fort dans la journée comme le laisse entendre Feliciano :

FELICIANO Tu capa y sombrero ponte,
 que el sol **en vendimia** abrasa. (Acte I, v. 433-434)

Dans l'acte II, le *verano* est confronté à l'*invierno* :

JUAN A fe, Costanza, que no pierdas nada
 en tenérmela a mí.
 COSTANZA Saben los cielos
 que quiero más tu vida que la mía.
 LISARDA Este me huele a suegro, Feliciano.
 FELICIANO ¡Pluguiera a Dios que pasara²¹⁵ **el verano!**
 LISARDA Para todo hay sazón.
 FELICIANO Por mejor tengo
 a boca de invierno el casamiento. (Acte II, v. 1376-1382)

La bipolarisation des saisons *verano* / *invierno* rappelle la division de l'ancienne année, modalité que l'on a déjà rencontrée dans *Las bizzarrías de Belisa*. Ici, le fiancé a hâte que le

²¹⁵ Juan María Marín retranscrit ce vers ainsi : « ¡Pluguiera a Dios que pasará **el verano!** ». Nous suggérons le subjonctif imparfait qui paraît plus approprié.

verano se termine pour se marier. Dans le cas présent, nous éviterons de traduire *verano* par été car cette saison, presque intraduisible, déborde largement du cadre de l'été tel qu'on l'entend (c'est-à-dire selon la simple acception de *estío*). L'alternance entre *verano* et *invierno* est significative. L'évocation de l'hiver sert à préparer la béance temporelle du deuxième inter-acte. Dans la dernière *jornada*, on sait d'emblée que l'action a lieu lors de la récolte des olives, qui se déroule à la fin de l'automne ou au début de l'hiver, fin novembre ou début décembre. La présence de glands montre que l'on est assurément entré dans cette période. En effet, dès le premier vers de l'acte III, Fileto, un *villano*, le précise bien : « Hogaño, hay linda bellota. » (Acte III, v. 2011). Dans une chanson, il est clairement spécifié que l'olive est un fruit qui met beaucoup de temps pour arriver à maturation : « Fruta en madurar tan larga » (v. 2035). Contrairement au premier inter-acte, l'espace entre les deux derniers actes correspond bien à un temps de mûrissement. Les noces de Feliciano et Costanza, qui étaient prévues, ont eu lieu dans cet espace transitoire. Dans l'acte III, Juan Labrador apprend que sa bru est enceinte. Il faut au minimum un mois pour rendre crédible l'apparition d'une gestation. Comme il s'agit du passage entre deux saisons, du début de l'automne, marqué par les vendanges, jusqu'au début de l'hiver, la récolte des olives, on peut supposer qu'au moins deux mois sont insérés dans la deuxième *distancia*.

Quant au dernier acte, il se déroule en une seule journée marquée par des allées et venues entre Miraflor et Paris. Comme les deux espaces ne sont distants que de deux lieues, les déplacements peuvent se faire très rapidement. De plus, le texte insiste bien sur la vitesse de déplacement, comme en témoigne à deux reprises l'expression « con toda diligencia ».

En dépit de l'imprécision générale, la structure temporelle peut être esquissée à travers les marqueurs du TL, c'est-à-dire les tâches agricoles qui correspondent à un moment précis de l'année. L'action de *El villano en su rincón* est « encadrée » par les vendanges et par la récolte des olives : les deux bornes temporelles de l'automne distantes d'au moins deux mois (d'octobre à environ décembre).

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El villano en su rincón</i> D ≈ + 2 mois	TL Indéterminé (illusion de 2 jours successifs)	TB Imprécise	TB 1 soirée	TL Imprécise	TB 1 jour

Pour saisir la portée de *El villano en su rincón* dans la poétique du temps nous ne pouvons passer sous silence le rôle de Juan Labrador. Ce personnage central de la *comedia* a refusé de voir le roi toute sa vie. Lorsque Juan Labrador se présente, il met l'accent sur cette particularité :

JUAN Nací en [aqu]esta aldea,
 dos leguas de la Corte,
 y no he visto la Corte **en sesenta años**,
 ni plega a Dios la vea,
 aunque el vivir me importe
 por casos de fortuna tan extraños. (Acte I, v. 399-404)

Juan Labrador est l'incarnation d'un temps évoqué long de soixante ans, qui englobe toute une vie d'opposition à la figure du roi. Il s'agit du TL de la résistance d'une conviction très profonde contre la proximité physique du monarque. Juan Labrador s'est auto-proclamé roi de son propre terroir. Le *villano* a même préparé sa sépulture avant l'heure fatidique de sa mort comme s'il voulait être maître de son sort. Sur l'épithaphe de ce tombeau vide ou quasi-cénotaphe, il s'est targué d'avoir tenu tête au souverain une vie durant. Ces paroles gravées dans le marbre visent l'éternité. En effet, l'écriture, et encore davantage la gravure, résiste au passage du temps. Avant que soit révélé au public le contenu de l'épithaphe, le roi, l'infante et Otón font référence à des figures de l'Antiquité : Plutarque, Hérode, David. Ainsi, les limites du temps évoqué sont élargies. Le terme *notable*, répété cinq fois dans la conversation, est associé à *memoria*. L'inscription funéraire permet ainsi la perpétuation du nom et, dans certains cas comme celui de l'Égypte antique, d'éléments de la biographie du défunt :

INFANTA Notables fueron en antiguos tiempos
 de la bárbara Egipto los pirámides. (Acte I, v. 722-723)

Notable est à mettre en relation avec la surprise que crée chez le souverain une affirmation tellement inouïe :

INFANTA [...] No se ha visto semejante.
 REY Este merece letras en diamante.
 INFANTA ¿Cómo dicen, señor?
 REY De aquesta suerte,
 aunque le falta el año de la muerte:
 « Yace aquí Juan Labrador,
 que **nunca** sirvió a señor,
 ni vio la Corte, ni al Rey,

ni temió ni dio temor;
no tuvo necesidad,
ni estuvo herido ni preso,
ni en muchos años de edad
vio en su casa mal suceso,
envidia ni enfermedad. »

INFANTA ¿No dice cuándo murió?

REY No escribe el año ni el mes.

INFANTA Por ventura es vivo.

REY Yo
diera un notable interés
porque viviera.

INFANTA Yo no.

REY Yo sí, para conocer
un hombre tan peregrino.

OTÓN **Presto** lo podrás saber. (Acte I, v. 731-751)

Juan Labrador a littéralement nié l'existence du roi ; l'accumulation des négations en position anaphorique illustre bien ce phénomène. De plus, l'absence de la date du décès ne donne aucune limite à ce temps long. La découverte de l'épithète par Ludovico est testamentaire dans la pièce car elle implique une reprise en main du souverain sur le cours des événements, une volonté de réparer un si grand défi de la part d'un vassal. Face à l'inscription du *villano*, le roi veut également imprimer sa marque (« notable intérêt »). Ludovico mettra un terme à cette longue période de résistance de Juan Labrador, et la durée des « muchos años » devra être interrompue. Le roi parviendra à ses fins, en se rendant chez Juan Labrador à l'acte II, et en faisant venir le *villano* au palais dans la dernière *jornada*. Au dénouement, le *villano* est un personnage métamorphosé reconnaissant l'autorité de Ludovico. Les dernières paroles que le roi adresse à Juan Labrador font une nouvelle fois référence au temps évoqué de soixante années, une période qui devra être transcendée :

REY Y porque ver no has querido
en sesenta años de tiempo
a tu Rey, para ti trae
una cédula el tercero
de mayordomo del Rey;
que me has de ver, por lo menos,
lo que tuvieres de vida. (Acte III, v. 2944-2950)

Le roi défait le projet de vie du *villano*, inscrit dans l'épithète au début de la pièce, comme s'il voulait compenser le temps évoqué long. Même si le roi en ressort victorieux et que l'anomalie est réparée, le TL de la résistance du *villano* prend force dans le sens global de l'œuvre étant donné que la compensation souhaitée par le roi (« lo que tuvieres de vida ») sera nécessairement inférieure au TL (« en sesenta años de tiempo »).

2-5. L'introduction du temps épique : *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*

Lope de Vega achève la composition de cette *comedia* le 8 octobre 1622, plus d'un mois après la victoire de don Gonzalo de Córdoba contre les protestants allemands, qui se produisit le 29 août 1622²¹⁶. Il s'agit d'une pièce de circonstances, qui fut élaborée assez rapidement, dès que parvint à Madrid la nouvelle de la victoire de don Gonzalo de Córdoba. Don Marcelino Menéndez Pelayo reconnaît l'extrême fidélité du dramaturge aux faits survenus. Il considère la *comedia* comme une « gazette », et plus largement, en déduit que le théâtre historique espagnol se confond avec l'Histoire lorsqu'il s'agit de pièces mettant en scène des événements contemporains²¹⁷.

La pièce, dans son ensemble, possède une architecture temporelle peu précise. Néanmoins, quelques indices temporels montrent que l'action se déroule pendant au moins trois mois.

Au premier acte, don Juan, un gentilhomme espagnol, doit se rendre dans les Flandres car don Gonzalo de Córdoba a mobilisé les soldats espagnols de Naples pour l'expédition militaire. La majeure partie de l'action de l'acte I se passe dans cette ville italienne. Don Juan se met en route, avec son valet Bernabé, à contre-cœur puisqu'il doit laisser à Naples Lisarda et qu'il craint de la perdre. Alors qu'il n'a accompli que trois lieues, il décide de faire demi-tour pour savoir ce que fait la *dama*. Le texte précise qu'il ne s'attardera que deux heures seulement. Pour ne pas se faire remarquer, le galant attend que la nuit tombe :

²¹⁶ Dans son étude préliminaire, don Marcelino Menéndez Pelayo donne ces données historiques : « Esta comedia, firmada por Lope en 8 de octubre de 1622, nada tiene que ver con el Gran Capitán, aunque algunos lo hayan creído por no saber de ella más que el título. El D. Gonzalo de Córdoba de quien se trata aquí es un descendiente suyo, hermano del Duque de Sessa, tan conocido como mecenas de Lope. Trata la comedia de sus hazañas en la guerra del Palatinado (principio de la de Treinta Años), donde fue lugarteniente del grande Spínola, y especialmente de la memorable victoria que obtuvo en Fleurus (territorio del condado de Namur) sobre los protestantes alemanes, en 29 de Agosto de 1622 ». BAE, XXVIII, *Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, éd. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1970, p. 33.

²¹⁷ « Tan candorosa puntualidad es característica de nuestro Teatro histórico, que en este género de asuntos contemporáneos se confunde con la historia, así como en los antiguos es una prolongación o transformación de la epopeya ». *Op. cit.*, p. 36.

On peut supposer que la formule « el mayor día del año » permet de situer le moment de l'action aux alentours de la Saint Jean. Dans la suite de la conversation, Bernabé ajoute une précision temporelle éclairante :

BERNABÉ	Toca, Príncipe, y no temas. Si quieres vencer, envía a Bernabé por la tierra de esos herejes, verás que en dos semanas y media me he comido cuanto pan, cuantos nabos, cuantas peras, uvas, higos, tiene el campo, y bebido hasta las cepas; por hambre los cogeras.	(Acte I, p. 315)
---------	--	------------------

Cette temporalité évoquée, à tonalité festive, pourrait bien se rapporter à la durée du voyage entre l'Italie et les Flandres. On retrouve le même procédé que dans *Don Juan de Castro, primera parte* où les trente jours mentionnés par le *gracioso* avisé servent à combler l'imprécision du temps dramatique. Ce temps évoqué n'est donc pas si insignifiant qu'il y paraît. En tout état de cause, il faut au minimum deux semaines pour qu'un courrier parcoure plus de 1300 kilomètres, la distance approximative entre Naples et les Flandres. Le voyage au long cours, à l'intérieur de la *jornada*, comme pour *Don Juan de Castro, primera parte*, est un procédé du TL. L'insertion comique par Bernabé de cette durée assez précise semble être une tentative de quantification du long déplacement.

Lope de Vega a recours à une intrigue secondaire urbaine, occupant la majorité de l'espace dramatique de l'acte I, et dont l'intérêt est d'introduire les procédés du TB, à savoir la ponctuation des moments de la journée et de la soirée. La transition entre les scènes napolitaines et flamandes est réalisée par le biais de la nuit de telle sorte que le texte donne l'illusion au lecteur-spectateur d'un cadre temporel composé de deux journées successives, permettant ainsi de maintenir la vraisemblance de l'action.

La première *distancia* contient un TL indéterminé. Le même trajet Italie / Flandres a été réalisé par Lisarda. Le capitaine Medrano, qui s'était épris de la *dama* dans l'acte I, conduit finalement la jeune femme dans les Flandres pour qu'elle rejoigne son galant, don Juan. Les deux personnages, au début de l'acte II, viennent d'arriver. Néanmoins, on ne sait pas quand Lisarda et le capitaine sont partis. Ils ont dû se mettre en chemin probablement quelques jours après don Juan. Compte tenu de l'absence de précision de la comptabilité dramatique, le

dramaturge a recours à d'autres procédés permettant de suggérer le TL. En effet, la transmission du courrier entre l'Espagne et les Flandres donne la mesure de la dilatation temporelle. Madrid et Naples se trouvent presque à égale distance des Flandres. Au demeurant, la lettre de don Gonzalo expédiée en Espagne est un témoignage du TL logé dans l'inter-acte. L'Espagnol annonce à l'un de ses hommes, don Francisco de Ibarra, qu'il souhaite rédiger une autre missive. Il rend compte, dans un *romance* dialogué, du contenu de son premier courrier dont l'extension du récit de la bataille occupe à elle seule deux feuillets (*pliegos*). Bien que cette *distancia* renferme un TL indéterminé, le récit de l'avancée destructrice de l'armée de Mansfelt, qui n'épargne rien sur son passage, donne de l'ampleur à la progression du temps à l'inter-acte :

GONZALO	Después de escribir a España todo el pasado suceso, con el Marqués de Abadén quise del segundo encuentro hacer nueva relación.
FRANCISCO	¿Fue sucinta o por extenso ?
GONZALO	En la primera escribí cómo ocupamos los puestos las escuadras de Baviera y los españoles nuestros por las espaldas de un bosque, desde el cual aviso tengo que viene puesto en batalla el enemigo soberbio; [...] escribí cómo sacamos los batallones con esto y los de su Majestad que mil años guarde el cielo, al diestro lado, y de frente siempre al enemigo opuestos; finalmente, cuantas cosas , noble barón, sucedieron hasta darles la batalla, ocupando bien dos pliegos la gente que degollamos, las banderas que perdieron, que algunas dellas envió.

(Acte II, p. 326-327)

La révélation *in extenso* des multiples faits de guerre est un signe distinctif d'une écriture à TL. La question de don Francisco est à l'origine du déploiement du récit puisqu'elle propose un choix : TB (*sucinta*) ou TL (*por extenso*). Don Gonzalo a opté pour un compte-rendu complet de la totalité des événements (*cuantas cosas*), ce qui explique la longueur de la narration. Dans la deuxième lettre, don Gonzalo consigne également la totalité des faits : « Todos los valientes hechos » (p. 327). La lettre, et par extension le *romance*, véhicule et rend perceptible le TL.

Dans l'acte II, composé de deux jours consécutifs, les passages-charnières sont très bien développés, de même que la nuit intermédiaire. La deuxième journée annonce l'imminence de la guerre comme le précise un évêque à Arnesto de Mansfelt :

OBISPO Prosiguiendo su loco atrevimiento,
 Arnesto de Mansfelt, viene furioso
 don Gonzalo de Córdoba, que el viento
 excede en el veloz curso animoso; (Acte II, p. 332)

Cette indication, à la fin de la deuxième *jornada*, témoigne de l'accélération du cours du temps dramatique dans la seconde *distancia*, qui est imprécise.

Si le texte suggère un effet de brièveté dans le passage entre les deux derniers actes, il condense également la longue temporalité dans le dernier acte par le procédé de l'ellipse. En effet, l'acte III montre les péripéties guerrières qui évoluent dans le cadre d'une seule journée. La troisième victoire, annoncée préalablement dans la pièce, est inaugurée par l'apparition de l'aube :

GONZALO **Ya sale** por los cabellos
 del **alba** más presto el sol
 a ver el campo español
 y a dar mayor lustre en ellos
 con la reverberación
 de nuestras armas, y es justo
 disponer con pecho augusto
 a vencer el corazón, (Acte III, p. 336)

Le terme de cette journée est également prévu par Bernabé : « cenarás aquesta noche » (p. 339).

3. Le passage des saisons : l'extension du calendrier

3-1. Le jour de la célébration de l'Invention de la Sainte-Croix comme marqueur temporel

3-1-1. Le temps de la mi-gestation : *El acero de Madrid*

Dans *El acero de Madrid* (1602-1612, probablement 1608-1612), comme dans *La dama boba*, le TL est placé dans les *distancias*. Les deux premiers actes ont chacun un cadre temporel de deux jours successifs. On note les procédés typiques du TB, c'est-à-dire les indications de l'heure et les descriptions des moments-charnières permettant, dans chaque *jornada*, le basculement entre les deux journées. L'action est précisément datée selon le calendrier liturgique puisque le premier jour de la *comedia* correspond au trois mai, le jour anniversaire de l'Invention de la Sainte-Croix²¹⁹. L'acte II se déroule également au mois de mai comme le confirme l'exclamation du faux médecin Beltrán, à la fin de la deuxième *jornada* : « ¡Buena mañana de mayo! » (v. 2082).

La première *distancia* est indéterminée. Quelques indices montrent qu'une certaine dilatation du temps est probable. Dans l'acte I, Beltrán a prescrit à Belisa, l'héroïne de la *comedia*, de l'eau ferrée afin de guérir son aménorrhée feinte. Pour que le traitement soit efficace, la *dama* doit prendre ce remède dès le deuxième jour de la pièce, c'est-à-dire le quatre mai, et durant quatre jours :

BELTRÁN Ahora bien; pues vos podréis
 muy presto. Y tan sólo quiero
 que, por agora, el acero

²¹⁹ RISELO Y si porque es alba,
 ya, por lo menos, no es fresca,
 que a las doce, y **tres de mayo**,
 antes secará las hierbas.

(Acte I, v. 29-32)

Nous citons les éditions Klincksieck. (cf. Bibliographie)

Nadine Ly, dans une note à la traduction française de la pièce (*l'Eau ferrée de Madrid*), apporte un éclairage essentiel sur l'origine de cette fête religieuse : « L'action dramatique est immédiatement datée : le jour de la Sainte-Croix, le 3 mai, on célébrait l'Invention de la Sainte-Croix, c'est-à-dire la découverte de la vraie Croix (*invenire* latin signifiant « découvrir » ou « trouver ») par sainte Hélène, mère de Constantin. Le pape Eusèbe institua la fête en 312, et l'on avait coutume de la célébrer avec éclat pendant tout le mois de mai : rues décorées, autels dressés dans tous les quartiers, « arbres » de mai, ou croix peintes de vert, couvertes de guirlandes de feuilles, aspersion d'eau de mai. [...] La permanence des fêtes du printemps dans toute l'Espagne (et en Europe), l'abondance des proverbes ou des chansons populaires qui célèbrent le mai et la saison des amours, l'utilisation poétique et dramatique qui en était faite dans la *comedia* faisaient que le public, à la seule évocation de la fête de la Sainte-Croix, s'attendait déjà à voir se dérouler un type d'intrigue bien défini, agrémenté des danses, des poèmes et des chansons immédiatement impliqués par l'indice temporel. ». *L'Eau ferrée de Madrid*, éd. de la Pléiade, p. 1400. (Cf. Bibliographie)

cuatro mañanas toméis,
y os salgáis a pasear
al Soto, Atocha o al Prado; (Acte I, v. 383-388)

Il est vrai que dès que la langue espagnole a recours au chiffre quatre, on peut se demander s'il s'agit d'une temporalité subjective ou objective. Ici, même si Beltrán est un usurpateur, il est question d'une prescription, et donc d'un temps objectif. Dans le deuxième acte, plusieurs éléments mettent en évidence un temps fréquentatif. Par exemple, le valet Salucio fait allusion à la fréquence des sorties matinales de Belisa :

SALUCIO Digo que aqueste salir
cada mañana, me enfada.
OCTAVIO A mí, Salucio, me agrada
verla del campo venir,
cual rosa de Alejandría
tales colores sacó,
luego que el alba rompió
la prisión en que vivía. (Acte II, v. 1069-1076)

Notons au passage que Belisa est comparée à l'Aurore, car ses promenades au Soto semblent annoncer le lever du jour. Plus avant, Belisa reconnaît les bienfaits du traitement qu'elle est toujours en train de suivre :

BELISA **Después que** tomo el acero
y me salgo a pasear,
no siento ya aquel pesar
de no gozar lo que quiero.
Hállome muy aliviada
de aquella melancolía; (Acte II, v. 1241-1246)

Ces vers configurent un temps fréquentatif, qui se poursuit dans l'acte II puisque la *dama* continue de prendre de l'eau ferrée. Vers la fin de la deuxième *jornada*, un autre élément corrobore l'impression d'une dilatation temporelle à l'inter-acte :

OCTAVIO **Todas estas mañanas**
que tan de mañana asoma
el sol por estas ventanas,
es el acero que toma
armas contra mí tiranas. (Acte II, v. 1861-1865)

Ce pluriel, renforcé par *todas*, évoque une succession de jours, ce qui semble bien excéder les quatre journées prescrites par Beltrán. On comprend dès lors que les *cuatro días* permettent de raccourcir illusoirement le temps long du premier inter-acte, dont la durée de l'action est de probablement plus d'une semaine. Au tout début de l'acte III, on sait que le traitement et la prise de l'eau ferrée a duré pendant un mois entier, en l'occurrence en mai, comme le précise le père de Belisa :

PRUDENCIO ¿De qué ha servido el médico, el jarabe,
 el paseo, el acero y las mañanas
 de todo un mes? O el médico no sabe,
 o son al mal las medicinas vanas; (Acte III, v. 2147-2150)

Le *romancillo* de Belisa révèle les faits survenus dans les deux premiers actes. La *dama* insiste également sur toutes les sorties du mois de mai : « Salí todo el mayo » (Acte III, v. 2329). De plus, elle apprend au lecteur-spectateur ce qui lui est arrivé dans la seconde *distancia*. Belisa est enceinte de quatre mois après avoir fréquenté Lisardo au Manzanarès :

BELISA Suplícole, tía,
 dilata las fiestas,
 hasta ver si acaso
 este bulto mengua.
 Por lo menos, tía,
 cinco meses sean,
 que bien **habrá cuatro**
 que pisé las yerbas. (Acte III, v. 2367-2374)

Cette période de quatre mois est reprise dans un *romance* par Prudencio, qui s'adresse à Florencio :

PRUDENCIO ¿Luego no es tuya la traza
 para engañar a Belisa,
 recogida un tiempo y casta,
 y a la hipócrita Teodora,
 con el que aquí te acompaña?
 ¿De fingir la opilación,
 que **ya en cuatro meses** anda,
 y que un lacayo o Beltrán
 con gorra y guantes de ámbar,
 se finja doctor y mande
 que salga por las mañanas

al Prado, con el acero
que vida y honra me pasa? (Acte III, v. 2912-2924)

Ce *romance* est un condensé des événements-clés de l'œuvre. On retrouve une allusion aux multiples sorties matinales de Belisa au mois de mai, ce qui correspond aux deux premiers actes et à la première *distancia*. La période de mi-gestation est également répétée. Ce *romance* reconstitue donc tout l'historique de la *comedia*. De ce récit, on peut dégager le sens possible de cette *comedia*. Belisa était insoupçonnable, un vrai modèle de vertu et de chasteté ; son émancipation, qui passe par des moyens illicites et l'intercession d'un faux médecin et d'un faux traitement, nécessite ce TL de quatre mois. *El acero de Madrid*, comme *La dama boba*, montre la métamorphose d'un personnage féminin dans le TL, qui se défait de ses entraves d'origine.

Comme une seule journée est représentée dans le dernier acte, la durée globale de l'action de la *comedia* s'étend sur plus de quatre mois, la moitié d'une grossesse. La fiction de maladie et la gestation sont les deux procédés du TL mis à contribution dans cette *comedia*.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El acero de Madrid</i> D ≈ + 4 mois	TB 2 jours successifs (3 mai et 4 mai de midi à midi)	TL Imprécise Quelques jours	TB 2 jours successifs (au mois de mai)	TL <i>Cuatro meses</i>	TB 1 jour

3-1-2. Le temps long de la mélancolie : *El testigo contra sí*

El testigo contra sí (1605-1606) contient de nombreuses références à une temporalité évoquée. José Enrique Laplana Gil est l'un des seuls éditeurs, à notre connaissance, qui traitent aussi longuement du temps dans le prologue d'une édition critique. Il souligne la cohérence interne de la pièce et trouve que l'architecture temporelle est homogène²²⁰ :

La misma cohesión muestra la comedia en su devenir temporal, aunque apenas haya referencias explícitas al paso del tiempo en los versos: el primer y el tercer acto se desarrollan **en el término de un día**; el segundo acto precisa de un cierto margen de

²²⁰ *Comedias de Lope de Vega, Parte VI, El testigo contra sí*, éd. José Enrique Laplana Gil, groupe PROLOPE, Milenio, 2005, p. 1444.

tiempo entre el primer cuadro y otros tres, pues **podemos suponer que varios días o semanas** distan entre la desesperación de Estela por la muerte de Lisardo, rechazando los conciertos matrimoniales, y su posterior, aunque siempre reticente, aceptación de las dobles bodas. Pero, con esta excepción, la concentración temporal en cada uno de los actos sigue los consejos del *Arte nuevo*, pues deja para “las distancias de los dos actos” los lapsos temporales más amplios que corresponden a los **seis meses** que Riselo permanece en Sevilla tras la supuesta muerte de Lisardo y a las sucesivas dilaciones de las bodas concertadas entre los hermanos.

Comme le signale José Enrique Laplana Gil, les deux extrémités de la *comedia* ont un cadre temporel d’une seule journée. On remarque que les références au temps dramatique ne sont pas très nombreuses. L’acte I est pourvu du strict nécessaire, des indices temporels comme *hoy, esta noche* ou l’heure de la nuit (minuit, deux heures) qui permettent d’évaluer clairement le temps dramatique. Lisardo, un galant madrilène, est parti à Séville avec son écuyer, Morata, après avoir intercepté le billet d’un autre gentilhomme au pas de la porte de sa fiancée Estela, qu’il croit dès lors infidèle. Comme le galant s’était engagé auprès d’Estela, la famille de la *dama*, après un recours en justice, décide de poursuivre Lisardo. Riselo, le frère d’Estela, le fait prisonnier à Séville ; mais il se trouve que Rufino, le gouverneur (*alcaide*) de la prison, est l’ami de Lisardo. Le galant ne va pas s’attarder dans sa cellule, puisque Rufino le libère. Lisardo veut s’entretenir avec Otavia, la *dama* qu’il a rencontrée au début de la *comedia*. Riselo, de son côté, est hébergé par Leonido, un compagnon qui a fait la guerre avec lui à Naples. Riselo surprend Lisardo et le touche de son épée. Le lecteur-spectateur, à la fin de la *jornada*, croit que Lisardo est mort. Avant que cet épisode se produise, Riselo avait prévu de faire transférer Lisardo et d’autres prisonniers à Madrid le lendemain :

LEONIDO	¿Cuándo os pensáis partir?
RISELO	Ellos mañana , que yo no iré tan presto; antes pretendo ir a Valladolid y en el Consejo Real pedir justicia, y si por dicha no saliéremos todos con el pleito, sacarlo al campo y serlo de mi agravio. (Acte I, v. 783-788)

Le lendemain est mis en suspens à cause de la mort présumée de Lisardo. Cependant, il s’agit de la seule indication temporelle esquissant le premier inter-acte. Cet élément du TB est mis en concurrence avec la longue béance de six mois, qui est introduite, dès le début de l’acte II. Riselo révèle à Estela, dans un *romance*, tous les faits déroulés depuis le début de la *comedia*.

On y apprend en particulier que la journée de l'acte I correspond au trois mai, c'est-à-dire au jour de la célébration de l'Invention de la Sainte-Croix (« día de la Cruz de Mayo », v. 1062) comme dans le premier acte de *El acero de Madrid*. Néanmoins, c'est dans de simples *quintillas* que la durée de six mois est révélée :

ESTELA	Estrañas son tus quimeras, pues al cabo de seis meses , cuando pensé que trujeras el fin de mis intereses y obligaciones primeras, me traes muerto a mi esposo y con otro me has casado.	(Acte II, v. 1211-1217)
--------	---	-------------------------

Le TL est dévoilé explicitement en ce début de *jornada*, et les six mois correspondent à la mélancolie d'Estela. Dans le cas présent, le *romance* reprend le cours des événements là où l'action s'était arrêtée, à partir de la nuit de la mort supposée de Lisardo. Lorsque le galant réapparaît sur scène, il fait allusion au déplacement de Séville à Madrid comme si celui-ci venait de s'accomplir :

MORATA	¿Qué es lo que piensas hacer? Que tiempo queda de ver calles, casa y casadas. Y a fe que de mi consejo, tras la enfermedad mortal , donde es piedad celestial que vuelvas con el pellejo, que no hicieras el camino que hay desde Sevilla aquí.	
LISARDO	Ya llegué y a Madrid vi.	(Acte II, v. 1357-1366)

Même si Lisardo emploie le préterit, ce trajet de quelques jours entre Séville et Madrid, crée un effet de continuité, et presque d'immédiateté, entre les deux actes, qui semble occulter les six mois et rendre vraisemblable et assimilable le TL. Néanmoins, les six mois de la maladie mortelle apparaissent textuellement : « tras la enfermedad mortal ».

Dès le début du deuxième acte, la dilatation du temps dramatique est prévue. Morata précise bien qu'il reste du temps pour de multiples visites. En réalité, Lisardo, en apprenant que Riselo et Leonido ont prévu d'épouser chacun la sœur de l'autre, décide de retarder ces noces croisées. Pour ce faire, il se sert de Morata, qui aura pour mission de se faire passer pour un ami de Feliciano, un *indiano* qui s'est absenté depuis un an et dont Otavia est

éperdument éprise, et de demander, en son nom, la main de la *dama*. Le même stratagème de report du mariage est entrepris par Ricardo, le galant dédaigné par Estela, dont le billet est à l'origine de la fuite de Lisardo à Séville. C'est Merencio, le valet d'Estela, qui informe le galant des mariages à venir. Il lui suggère également d'intenter un procès afin de retarder le processus, puisque, par définition, un recours en justice dure très longtemps :

MERENCIO	Cuando las cosas, mayormente, Ricardo, en casamientos, hay dilación, suceden mil mudanzas que el tiempo dilatado causa en todo: los hombres toman otros pensamientos, el cielo muda el curso, los planetas diferentes propósitos infunden; finalmente, no hay cosa que no tenga peligro en la tardanza .	(Acte II, v. 1593-1601)
----------	---	-------------------------

De plus, il précise que certains procès peuvent prendre des mois et des années (« que se pasen los **meses y los años**. », v. 1630). Il nous semble que la supposition de José Enrique Laplana Gil concernant la durée de l'action (« varios días o semanas ») de l'acte médian est due à l'indication temporelle de Merencio. Si on se réfère aux autres indices de l'acte, le dramaturge ne prévoit que quelques jours et non pas des semaines.

La stratégie de l'atermoisement se concrétise puisque le retardement du temps dramatique est effectif :

OTAVIA	¿Qué falta?	
LEONIDO	Darnos las manos.	
ESTELA	¿Cuándo decís que ha de ser?	
RISELO	Las fiestas lo han estorbado, que una vez se ha publicado no más, por ser fiesta ayer .	(Acte II, v. 1725-1729)

La première marque de dilatation est cet *ayer*, faisant référence à la période de festivités. Plus loin dans le texte, lorsque Morata se présente devant Estela, Leonido et Otavia, Lisardo, écoutant à la dérobée la conversation, apprend que Leonido a passé six jours avec Estela :

LISARDO	(De espada le merecías por la cara, picarón. ¡Ved lo que aprendió en seis días! No le ha dicho una razón; todas son desdichas mías.)	(Acte II, v. 1831-1835)
---------	---	-------------------------

Précisons que la *dama* n'a fait la connaissance du rival de Lisardo qu'au début de l'acte II. Ainsi, l'action de la deuxième *jornada* n'a duré que six jours. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un acte à TL, car le cadre de trois journées consécutives est dépassé. Il n'est pas impossible que le déictique temporel *ayer* ait pour fonction de faire croire à une successivité de deux journées.

Deux éléments permettent d'évaluer le temps dramatique de l'action du deuxième inter-acte. Lisardo, qui se fait passer pour le valet de Morata, promet à la cupide Otavia des bijoux, qui devraient arriver le lendemain :

MORATA	¿Llegarán mañana las cargas?	
LISARDO	Creo que ya en Toledo estarán.	(Acte II, v. 1871-1873)

Au début du troisième acte, Leonido rapporte qu'ils ne sont pas parvenus. Le deuxième élément concerne le personnage de Fideno, le valet de Ricardo, qui devait aller s'enquérir de témoins pour le procès. Il ne prend la parole qu'une seule fois dans l'acte II et promet de s'exécuter rapidement (*luego*, v.1649). Dans le dernier acte, il fait allusion à l'avant-veille, journée qui peut faire partie des six jours successifs de l'acte II ou qui peut être placée également dans la deuxième *distancia* :

FIDENO	Aquí he visto aquel criado, de quien antiyer te hablé,	(Acte III, v. 2472-2474)
--------	--	--------------------------

Ces indices montrent qu'il y a une certaine concentration du temps de l'action, ce qui empêche de concevoir une dilatation trop longue dans le deuxième inter-acte. Au regard de la durée globale de la pièce, cette seconde *distancia* est donc brève.

Dans *El testigo contra sí*, l'extension temporelle est placée dans la première *distancia*, où le dramaturge fait contenir la période où Lisardo est présumé mort. Ces six mois d'absence provoquent la mélancolie de la *dama*. Cette modalité d'écriture du TL est élargie au temps évoqué puisque l'absence de l'*indiano*, évaluée à six ans, entraîne le désespoir d'Otavia. L'omniprésence du chiffre six dans l'œuvre montre que la poétique du nombre lopesque est basée sur la conservation de la même donnée, et pas seulement sur des liens de duplication. L'architecture de cette pièce reflète la variété des procédés de répartition du temps dramatique mis en œuvre par Lope. Le dramaturge évalue précisément le TL de la *distancia* comme dans *El acero de Madrid*. Mais l'effet de resserrement du temps de la béance temporelle de la pièce

semble suggérer que Lope accompagne le TL du TB. Si cette pièce est bien précisée temporellement, on verra que, à mesure que le temps dramatique s’amplifie, Lope a recours à davantage d’imprécision des structures temporelles.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El testigo contra sí</i> D ≈ + 6 mois	TB 1 jour (<i>día de la Cruz de Mayo</i>)	TL 6 mois	TL 6 jours	TB Quelques jours	TB 1 jour

3-2. La dissimulation du temps historique : *El casamiento en la muerte*

Dans cette tragi-comédie historico-légendaire (1597), Lope de Vega s’inspire de la *Primera crónica general* et du *romancero* pour mettre en scène la rivalité entre Bernardo del Carpio et Roland ainsi que la bataille de Roncevaux.

Dans l’acte I, il se produit un va-et-vient entre l’Espagne et la France. La première scène de la *comedia* montre la rébellion des nobles de la cour de León. En effet, le roi Alphonse le Chaste a promis à Charlemagne la couronne de Castille et de León en échange de son aide pour chasser les Maures d’Espagne. Bernardo del Carpio – fils illégitime de la sœur du roi, doña Jimena, et du comte de Saldaña que le roi a fait prisonnier depuis des années – s’oppose frontalement au souverain et s’appête à prendre les armes si Alphonse ne rompt pas le pacte scellé avec Charlemagne. C’est par l’intermédiaire de Bernardo que les scènes de l’acte I vont être liées entre elles car il assumera le rôle de messenger.

La durée totale des faits de l’acte I est imprécise, mais l’accent est mis sur la représentation d’une journée. L’action se déplace à la cour de Charlemagne. Les Francs préparent l’expédition militaire en Espagne et la ville de Paris est en fête. L’intrigue secondaire montre la formation de deux couples : Durandarte/Belerma et Montesinos/Flordelís. La première information concernant le temps dramatique est donnée en ce début de *comedia*. Flordelís répond à l’interrogation de sa cousine Belerma :

BELERMA Pues ¿de qué es el alegría?
FLORDELÍS De que **hoy** se rinden los godos.
 Hoy la invencible nación
 de España y su buena ley

a Carlos llaman su rey,
de Zaragoza y León.
A este efecto son las fiestas;
antes de partir a España,
ven, por tu vida, acompaña
las damas que están compuestas,
y verás a Durandarte,
el más galán caballero
que ha visto Francia.

(Acte I, v. 275-287)

Les deux premières scènes de la *comedia* ne sont pas liées entre elles par quelque indice temporel que ce soit. Le dialogue galant est interrompu par l'arrivée de Roldán, Reinaldos, Oliveros et Dudón, qui se préparent pour le tournoi. Les champions se défient les uns les autres et sont prêts à se battre en duel. Dans la scène suivante, l'action se déroule à la cour du roi maure de Saragosse, Marsilio. Les deux épisodes, français et espagnol, ont lieu dans la même journée car, peu après, il est question du duel auquel Charlemagne parvient à mettre un terme. Le guerrier Bravonel informe Marsilio de la situation et des rumeurs qui se répandent dans le royaume. Le dramaturge introduit subrepticement un temps dramatique effectif : une succession de jours et de nuits depuis le début de la *comedia*. Il s'agit d'un temps fréquentatif :

BRAVONEL Ya el viejo Alfonso cubre el blanco armiño
con la celada de Alemaña, vela
hecho un Argos **las noches y los días**,
desde León a las montañas frías.

(Acte I, v. 489-492)

Comme Marsilio craint d'être destitué par l'arrivée de Charlemagne, il décide de soutenir la tentative de Bernardo. C'est pourquoi il charge Bravonel de préparer son armée dès le lendemain matin :

MARSILO Tú, amigo Bravonel, **por la mañana**,
cuando del sol la noche se divide,
las calles con las cajas alborota:
salgan las armas que la paz embota, [...]

(Acte I, v. 545-548)

La mention d'une nouvelle journée contribue à donner l'apparence d'un cadre temporel bref.

Dans la scène de Saragosse, Bravonel fait lire à son roi une lettre de Bernardo del Carpio dans laquelle l'Espagnol demande de l'aide contre Charlemagne :

BRAVONEL « Bernardo del Carpio a Marsilio, rey de Zaragoza. Salud. Carlos, rey de Francia, **está a punto para venir** a echarnos de España, porque mi tío ha pretendido darle a León, Asturias y Galicia. [...] »

Un message par la poste pouvait être porté en quelques jours de León à Saragosse, villes distantes d'environ 500 kilomètres l'une de l'autre. Le courrier de Bernardo, vers la France, semble légitimer la distension temporelle, la succession de nuits et de jours indéterminée (« *noches y días* »). L'arrivée de la lettre à Saragosse et de Bernardo à Paris, vers la fin de la *jornada*, se produit le même jour comme si le voyage le plus court occultait l'autre déplacement deux fois plus long. Le dramaturge est bien confronté à une contrainte dramaturgique consistant à rendre crédible l'insertion d'un voyage au long cours à l'intérieur d'un acte. La durée du trajet de l'Espagne vers la France n'est pas indiquée. Bernardo est, par essence, un courrier, comme il l'affirme lui-même dans la première réplique qu'il adresse à Charlemagne :

BERNARDO Solo vengo, que vengo **a la ligera**,
no como embajador, como **correo**,
de parte de mi rey Alfonso el Casto. (Acte I, v. 858-860)

À la fin de l'acte I, Bernardo del Carpio et Roldán promettent de s'affronter en France. Cette confrontation sera mise en scène au terme de la deuxième *jornada*. Dès lors, Charlemagne veut mettre son armée en marche et perdre le moins de temps possible :

CARLOS No pasarán **cuatro días**
que de París nos salgamos.
Partamos **luego** de aquí. (Acte I, v. 968-970)

Cette détermination de l'Empereur montre que son départ est imminent. Au début de l'acte II, l'intrigue secondaire réapparaît ; Belerma a rêvé la mort de Durandarte. De façon hyperbolique, elle lui fait part de son angoisse :

BELERMA Cásame tal agonía
aqueste sueño crüel,
que aqueste corazón fiel
está de **noche y de día**
imaginando perderte. (Acte II, v. 1010-1014)

Il s'agit d'un élément du temps subjectif suggérant indirectement un certain prolongement dans l'inter-acte. En fait, cette *distancia* est très brève puisque l'empereur et son armée sont

toujours sur le point de partir au début du deuxième acte. Montesinos signale à Durandarte que Charlemagne va s'en aller. La scène suivante se passe en Espagne ; le roi Alphonse et Marsilio ont préparé leur armée pour faire face à l'arrivée des Francs. Bernardo réclame la libération de son père à Alphonse. Les deux hommes semblent se réconcilier. À défaut d'une quantification du temps dramatique long, le texte contient un temps évoqué indéterminé et étendu, correspondant aux années d'emprisonnement du père de Bernardo :

BERNARDO Dame, famoso Rey, mi padre amado,
 basten **los años** que en prisión le tienes. (Acte II, v. 1139-1140)

À la fin de l'acte II, Bernardo précise que cela fait vingt ans que son père est prisonnier.

La prophétie de la victoire des Espagnols, que Bernardo et Bravonel découvrent sur les parois d'une grotte en s'approchant de Roncevaux, prédit la bataille qui se produira dans l'acte II :

ALFONSO [...] **en un instante** se verán cercados
 tiñendo con su sangre aquestos valles, [...] (Acte II, v. 1097-1098)

Par ailleurs, la journée de la victoire est annoncée :

BRAVONEL **Hoy** quedarás victoriosa
 de Francia, invencible España. (Acte II, v. 1262-1263)

Le reste des événements de l'acte II est placé dans le cadre d'une seule journée. Plusieurs *hoy*, prononcés par Charlemagne, répondent à celui de Bravonel. L'empereur se trouve à proximité de Roncevaux et s'apprête à combattre. Il pourra se rendre très vite à Pampelune. Nous pouvons citer cette expression du temps bref :

CARLOMAGNO Si aqueste campo rompéis,
 donde yo y todos le veis,
 para pasar a Pamplona,
 en la lis de mi corona
 un león de España pornéis.
ROLDÁN [...] Yo te aseguro que halles
 por el monte abiertas calles,
 y España **en breve distancia**
 llore la entrada de Francia
 por Pamplona y Roncesvalles. (Acte II, v. 1299-1313)

En outre, la durée du voyage de Paris à Roncevaux est totalement raccourcie dans cette réplique du vieillard Beltrán :

BELTRÁN Si a la esperiencia de un viejo,
famoso Carlos, le dan
licencia de dar consejo
al viejo de don Beltrán,
un tiempo de Francia espejo.
España, que a Roma ha sido
tan rebelde, que ha podido
su imperio arrojar de sí,
¿tan fácil es para ti,
de ayer a España venido? (Acte II, v. 1334-1343)

Le texte donne l'illusion que le départ de Charlemagne s'est déroulé la veille alors que son voyage a duré, à n'en pas douter, plusieurs jours. La présence d'un *ayer* et d'un *hoy* rappelle un temps *romanceril* et annonce un coup du sort prochain. En effet, durant cette journée, Charlemagne perdra, à Roncevaux, la bataille contre les Espagnols. La mort de Durandarte et de Roldán, à la fin de la *jornada*, illustre bien cette défaite.

Si le temps dramatique est imprécis, le temps évoqué ouvre l'horizon temporel de la *comedia*. Au moment où Bernardo s'endort, les allégories de la Castille et de León prédisent l'avenir de Bernardo et de León sous la forme d'un *romance*, repoussant ainsi les limites de la chronologie. On citera en partie cette prophétie, modalité récurrente dans les pièces à TL dès qu'il s'agit de caractériser un temps prémonitoire :

LEÓN Castilla, sosiega el llanto,
que **del venidero siglo**
nos revelan reyes tantos,
desde Alfonso, que heredó
a pesar de Mauregato,
a Selio, Aurelio y Fruela,
Favila, Alfonso y Pelayo.
Vendrán Ramiro y Ordoño,
y Alfonso llamado el Magno,
García, Ordoño y Fruela,
que negarán sus vasallos.
De dónde tendrás los jueces
Nuño Rasura y Laín Calvo,
de la casa de Mendoza
origen ilustre y claro.
Luego Alfonso, y don Ramiro,
con dos Ordoños y un Sancho,
Ramiro, Bermudo, Alfonso

y otro Bermudo y Fernando.
 Será en tiempo déste el Cid
 azote del africano.
 Otro Sancho y otro Alfonso,
 el Emperador llamado.
 Y Sancho, el que a Calatrava
 fundó, Enrique, y Hernán santo,
 y con otro sabio Alfonso,
 el famoso Sancho el Bravo.
 Don Pedro el Crüel, Enrique,
 y el Católico Fernando,
 que de su Isabel famosa,
 luna clara y fenis raro,
 del duque de Austria Filipo,
 dará a España el quinto Carlos,
 padre de Filipe heroico,
 rey de España soberano,
 y otro Filipo su hijo,
 que ha de ser del mundo espanto.
 Mira cómo puede ser
 que Francia impida los hados
 que tanto bien **pronostican**:
 ¡al arma, al arma, Bernardo!

(Acte II, v. 1496-1536)

Lope de Vega fait défiler une série de rois depuis Alphonse le Chaste, la période de l'action de la pièce, jusqu'à la fin du XVI^e siècle. L'accroissement de la temporalité dynastique est permise par l'accumulation des noms des souverains, seul procédé d'écriture régissant ce *romance*²²¹. C'est la première fois qu'une liste généalogique aussi longue apparaît dans une *comedia* du corpus depuis le début de notre thèse. Si cette longue tirade entre bien dans le cadre d'une propagande patriotique ou monarchiste, elle peut également avoir une fonction temporelle. Il restera à se demander si ce procédé du temps évoqué long peut être systématisé.

La durée de l'action entre les deux derniers actes est longue et imprécise. Les Francs rescapés de la bataille de Roncevaux se sont réfugiés dans la montagne de la Peña de Francia, au sud de Salamanque. Les Maures les ont assiégés et finiront par tous les tuer. La longue temporalité incluse dans la *distancia* est seulement évoquée dans le texte, dans une réplique

²²¹ Le *romance* évoque la figure de Philippe III alors que le souverain ne régnait pas encore lorsque Lope composa *El casamiento en la muerte*. En effet, selon Morley et Bruerton, la pièce a été composée après 1595, puisqu'une représentation eut lieu le 22 juin 1597. Les auteurs considèrent les vers 1531-1532 comme un ajout de l'*autor de comedias*.

du berger Marcelio qui commente la situation désastreuse dans laquelle se trouvent les Francs survivants :

MARCELIO Yo no sé de dó han traído
imágenes y campanas,
que al despertar **las mañanas**
su son me hiere el oído. (Acte III, v. 1860-1863)

Si le terme au pluriel *mañanas* suggère une dilatation du temps dramatique dans l'inter-acte correspondant au déplacement des Francs, depuis la région de Pampelune jusqu'aux environs de Salamanque, et au siège de l'armée maure, le terme *ayer* donne au lecteur-spectateur l'impression que peu de temps s'est écoulé depuis l'acte II :

MARCELIO **Ayer** solo a mi cabaña
un pobre francés llegó
que esta vida me contó
que pasan en la montaña. (Acte III, v. 1820-1823)

Cet *ayer*, propre au temps bref, sert à estomper l'impression de durée induite par le temps fréquentatif : la durée du séjour des Francs.

La durée totale de l'action dans l'acte III ne peut être calculée car les scènes ne sont pas liées entre elles par des termes temporels précis. La première partie de l'acte III se concentre sur la journée durant laquelle tous les rescapés, réfugiés à la Peña de Francia, vont être anéantis par les Maures. Dans le restant de la *jornada*, la scène se passe en Castille ; Alphonse célèbre la victoire contre les Francs. Les marqueurs du temps bref sont utilisés (le lendemain, *hasta mañana*, v. 2199 ; le dîner, *cena*, v. 2006) comme si le dramaturge instillait quelques points de repères dans un acte aux contours temporels extrêmement incertains. Par la suite, on apprend qu'Alphonse est parti à Oviedo. De plus, Bernardo del Carpio reçoit une lettre de son père, pleine de reproches à son égard car le comte de Saldaña attend désespérément une libération. Bernardo décide de se rendre à son tour dans les Asturies pour forcer le roi à sortir son père de prison. Sur son chemin, Bernardo croise le roi et le sauve en tuant l'ours qui s'apprêtait à le tuer. Alphonse lui promet cette fois d'accéder à sa demande. Mais lorsque Bernardo se rend au château où était retenu le comte de Saldaña, cela fait trois jours que son père est mort. En réalité, ces trois jours sont un artifice de plus, donnant au lecteur-spectateur une impression de brièveté dans un acte à temps long. La pièce se termine par une scène incroyable : le mariage d'un mort, le comte de Saldaña, et de doña Jimena, la mère de Bernardo, qui permet de donner enfin à Bernardo toute sa légitimité.

Dans *El casamiento en la muerte*, le dramaturge choisit de dissimuler la durée globale de l'action et, de façon générale, toute extension de la temporalité dramatique. C'est dans l'acte II que la longue marche de l'armée, depuis Paris jusqu'à Roncevaux est placée. Contrairement aux autres *comedias* de ce chapitre, où le TL est quantifié au moins une fois, *El casamiento en la muerte* ne rend pas manifeste le calcul du temps dramatique. Néanmoins, la seconde *distancia*, correspondant au siège de la Peña de Francia, joue bien son rôle de condensateur du TL. Dans les actes, la durée est indéterminée et on retrouve quelques points de repère du TB. Le temps évoqué, par le biais de la prophétie, est utilisé pour compenser l'absence de quantification de la chronologie dramatique. De toute évidence, les événements présentés dans la pièce s'étendent sur un TL. La traversée de la France, les différentes batailles, puis le siège de Salamanque sont autant de faits qui ont nécessité plusieurs mois.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El casamiento en la muerte</i> D ≈ imprécise plusieurs mois	TL (1 journée apparente)	TB Imprécise	TL Indéterminé (illusion de 2 jours successifs)	TL Imprécise plusieurs jours	TL Indéterminé (+ de 3 jours)

3-3. Le temps long et la tragédie : *El castigo sin venganza*

Dans sa dédicace au duc de Sessa, Lope précise que *El castigo sin venganza* (1631) est une tragédie²²². Il le mentionne également, à la fin de l'œuvre, lorsqu'il s'adresse à l'« illustre sénat ». Le dramaturge spécifie bien, dans son prologue, que sa tragédie est composée selon le style espagnol, s'éloignant ainsi de la rigidité gréco-latine²²³. Cette pièce comporte des actes à TB et des *distancias* « dilatées ».

Dans la première *jornada*, l'action s'organise autour de deux journées qui semblent successives. La scène liminaire de l'acte est nocturne. En effet, dès le début, une didascalie indique que le duc de Ferrare revêt la tenue du soir (« de noche »). Le duc a la réputation, dans sa ville, d'être un homme lascif. Il se promène dans les rues de Ferrare avec ses valets et

²²² « Desigual atrevimiento parece dedicar a Vuestra excelencia esta tragedia, [...] ». *El castigo sin venganza*, éd. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2005, p. 259.

²²³ « [...] 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 costumbres ». *El castigo sin venganza, op. cit.*, p. 261.

se rend chez Cintia. Mais la *dama* refuse de le recevoir car il est très tard ; les expressions « a tal hora » et « a estas horas » étant utilisées à cet effet. Cintia lui propose de revenir la voir le lendemain. L'utilité de cette scène est de présenter le duc de Ferrare comme un personnage concupiscent. D'ailleurs, Cintia le rappelle à son devoir en lui signifiant qu'il est déjà marié avec Casandra. L'intervention de Cintia permet d'introduire un temps évoqué assez proche : le fils du duc, le comte Federico, est parti chercher Casandra à Mantoue. Cette scène nocturne est précisément située dans le temps au moyen de l'heure. Le duc confie à son valet qu'il s'apprête à se coucher :

DUQUE	Más oyera; pero estoy sin gusto. Acostarme voy.	
RICARDO	¿A las diez?	(Acte I, v. 207-209)

L'annonce du coucher du duc a pour effet de subtiliser l'espace temporel de la nuit. De fait, la scène suivante ne met pas en évidence le passage de la nuit au jour. L'action se passe de jour, certainement le lendemain, en plein soleil. En chemin vers Mantoue, le comte Federico veut s'arrêter pour se reposer à l'ombre d'un arbre. Surpris par les cris de Casandra, le comte secourt la *dama* qui a failli se noyer alors qu'elle cherchait un endroit où faire une halte sur la rive d'un fleuve. Une nouvelle fois, l'heure est précisée dans l'acte I car Casandra annonce qu'elle voulait faire une sieste. Le terme *siesta* vient de *sexta*, la sixième heure de la journée, c'est-à-dire le moment où le soleil se trouve au zénith²²⁴. La scène se produit donc vers midi. Cette heure particulière apparaît comme le moment où le danger peut se manifester :

CASANDRA	No vengo sola, que fuera cosa imposible; no lejos el Marqués Gonzaga queda, a quien pedí me dejase, atravesando una senda, pasar sola en este río parte desta ardiente siesta , y por llegar a la orilla, que me pareció cubierta de más árboles y sombras, había más agua en ella; tanto, que pude correr, sin ser mar, fortuna adversa;
----------	--

²²⁴ Covarrubias écrit : « siesta: díxose de la hora sexta que es el mediodía ». *Tesoro de la lengua castellana* (Cf. Bibliographie).

mas no pudo ser **Fortuna**
pues **se pararon las ruedas**. (Acte I, v. 373-387)

La sieste est, semble-t-il, un moment potentiellement tragique. Casandra emploie l'image de la roue de la Fortune qui s'arrête. On peut considérer que la conjonction de l'heure et de cette image de la Fortune stoppée constitue un signe avant-coureur du tragique. Par ailleurs, cette rencontre fortuite permet au dramaturge d'éviter de montrer la totalité du voyage, qu'il a placé dans un passé proche. La distance entre Mantoue et Ferrare étant assez longue (plus de soixante-dix kilomètres), le dramaturge choisit de ne pas représenter ce déplacement. Un aller-retour entre ces deux villes nécessiterait, à l'évidence, un allongement du temps dramatique. On ignore l'endroit précis où se déroule la scène de la sieste. Il importe que l'arrivée de Casandra soit imminente comme le précise Cintia lorsqu'elle fait allusion au duc :

CINTIA No es posible que ande haciendo
locuras de noche ya;
cuando esperándola está
y su entrada **previniendo**; (Acte I, v. 113-116)

Le terme *previniendo* met l'accent sur une certaine rapidité du cours de l'action. Dans *El castigo sin venganza*, la longueur du voyage est maîtrisée de telle sorte que l'acte I comprenne une action brève.

Dans le restant de la première *jornada*, les faits sont concentrés dans la même journée. Ce moment est déterminant dans la pièce dans la mesure où il établit la reconnaissance entre Casandra et Federico. L'étreinte du comte et de la duchesse correspond à la renaissance de Federico et à son adoption par une nouvelle mère, Casandra :

CASANDRA Madre os seré **desde hoy**,
señor Conde Federico, [...] (v. 488-489)
FEDERICO **Hoy** quiero nacer de vos; (v. 511)

Casandra arrive au palais du duc à Ferrare, mais ne cache pas qu'elle est intéressée par son fils. Elle a entendu dire que le duc de Ferrare est luxurieux. En attendant l'arrivée de la duchesse, le duc converse avec sa nièce Aurora qui souhaite se marier avec Federico.

Le temps dramatique de la première *distancia* ne peut être évalué précisément. Au début de l'acte II, Casandra se plaint à Lucrecia du manque de prévenance de son mari. Il s'est écoulé plusieurs mois depuis le mariage du duc et de Casandra :

CASANDRA Sola una noche le vi
 en mis brazos **en un mes**,
 y **muchos** le vi **después**
 que no quiso verme a mí. (Acte II, v. 1034-1037)

Le dramaturge choisit d'étendre le TL en prenant pour référence le mois. Le TL est manifestement bien une multiplication du cycle mensuel. Après cette période, le duc de Ferrare a abandonné Casandra pendant de nombreux mois. Le terme *muchos* doit certainement désigner un nombre de mois supérieur à deux. Cette durée ne peut être supérieure au cadre de l'année. Le cas échéant, Lope aurait sans doute eu recours à une autre mesure du temps. Cet inter-acte contient le temps de la maladie, en particulier de la mélancolie du comte Federico, qui ne supporte pas que son père se soit marié avec Casandra.

L'action de l'acte II est brève puisqu'elle ne dure qu'une journée. À l'inverse de la première *jornada*, les contours temporels ne sont pas précisés. Dans cette *jornada*, Le duc annonce à son fils qu'il a reçu une lettre du pape, qui lui demande de se rendre à Rome au plus vite. Le duc confie la ville de Ferrare à Federico. Batín, le valet du comte, lui apprend qu'Aurora accepte les faveurs du marquis Carlos.

La durée de l'action de la seconde *distancia* est établie dans les paroles de Batín, après le dialogue entre le marquis et Aurora. Le valet rapporte à Federico que le duc de Ferrare est de retour après quatre mois d'absence :

BATÍN [...] eres el sol de sus ojos,
 y **cuatro meses** de eclipse
 le han tenido sin paciencia. (Acte III, v. 2153-2155)

Quelques vers plus loin, Aurora s'adresse à Federico et reprend la même donnée temporelle :

AURORA Parece que has despertado
 de **cuatro meses** dormido. (Acte II, v. 2167-2168)

Cette longue période de quatre mois semble correspondre à un temps de latence où Federico vit aveuglé par l'amour qu'il voue à sa marâtre. Il s'agit également du TL de l'absence, et par conséquent de l'attente :

DUQUE Hijo, el paterno amor, que nunca cesa
 de amar su propia sangre y semejanza,
 para venir facilitó la empresa;
 que ni cansancio ni trabajo alcanza

a quien de ver a sus queridas prendas
más hiciera en sufrir **larga esperanza**. (Acte III, v. 2295-2300)

Le duc met une nouvelle fois l'accent sur le TL de la séparation, possible obstacle à l'amour :

DUQUE Aunque siente el amor **los largos plazos**,
todo lo goza el venturoso día
que llega a merecer tan dulces lazos. (Acte III, v. 2334-2336)

Le duc reconnaît lui-même que le voyage à Rome lui a permis de changer. Sa longue période d'absence a opéré en lui un « trueque » :

DUQUE ¡Gracias a Dios que con **infame ausencia**
los enemigos del Pastor romano
respetan en mi espada su presencia!
ceñido de laurel besé su mano,
después que me miró Roma triunfante,
como si fuera el español Trajano.
Y así pienso **trocar** de aquí adelante
la inquietud en virtud, porque mi nombre
como le aplaude aquí después le cante;
que cuando llega a tal estado un hombre,
no es bien que ya que de valor mejora,
el vicio más que la virtud le nombre. (Acte III, v. 2316-2327)

On peut se demander si la durée de l'action de la première *distancia* n'est pas équivalente à celle de la seconde. L'expression « en un mes y muchos después » équivaudrait donc à une période de quatre mois. Ainsi, l'action de la tragédie pourrait s'étendre sur huit mois, étant donné que chaque *distancia* représente une temporalité aussi dilatée que la durée d'une saison. Il semble que ce besoin de temps et cette longue période sont utiles pour préparer le dénouement tragique. L'« ardiente siesta » du premier acte correspond à la saison chaude du *verano* ou de *l'estío*. En toute fin de *comedia*, dans la tirade du duc, un autre vers répond à cette « ardiente siesta » :

DUQUE [...] pero dar la muerte a un hijo,
¿qué corazón no desmaya?
Sólo de pensarlo, ¡ay triste!,
tiembla el cuerpo, espira el alma,
lloran los ojos, la sangre
muere en las venas **heladas**;
el pecho se desalienta,

el entendimiento falta,
 la memoria está corrida
 y la voluntad turbada;
 como arroyo que detiene
el hielo de noche larga. (Acte III, v. 2868-2879)

Ces vers font écho à la « ardiente siesta » de l'acte I, où le motif d'un temps tragiquement stoppé était déjà présent²²⁵. Même si l'expression « el hielo de noche larga » entre dans le cadre d'une comparaison, on peut se demander s'il n'illustre pas la saison de l'acte III, à savoir l'hiver.

Dans le dernier acte, le dramaturge ne représente qu'une seule journée, qui célèbre l'arrivée du duc de Ferrare dans son fief. À l'annonce du retour de son père, Federico décide d'épouser Aurora pour que le duc ne se rende pas compte de la trahison de son fils. L'arrivée du duc est imminente (« ¿tan brevemente? », v. 2249) et provoque l'angoisse de Casandra qui craint de ne plus pouvoir rencontrer Federico comme elle le faisait habituellement dans la seconde *distancia* :

CASANDRA Muriendo estoy de pesar
 de que ya no podré verte
como solía. (Acte III, v. 2257-2259)

Le duc de Ferrare arrive victorieux de Rome puisqu'il est parvenu à repousser les forces qui s'opposaient au pape. Il avoue qu'il a abandonné tous ses mauvais penchants. Il est reçu par Aurora et Carlos, et souhaite se reposer puisqu'il est tard :

DUQUE Con esto, amadas prendas, yo querría
 descansar del camino, y **porque es tarde**
 después celebraréis tanta alegría. (Acte III, v. 2337-2339)

Dès lors, l'action de *El castigo sin venganza* est essentiellement nocturne.

El castigo sin venganza déploie sa longue action sur au moins six mois. Il est fort probable qu'elle dure au moins huit mois. À l'inverse de *El casamiento en la muerte*, le dramaturge, dans cette tragédie, élucide le TL et le place dans les *distancias*. Le TL de l'absence a une incidence sur les personnages. Dans le premier inter-acte, c'est la maladie qui

²²⁵ Antonio Carreño fait référence, en note, à une étude critique mettant en lumière l'opposition entre le *verano* et l'*invierno* : « *ardiente siesta*: el viaje, la caída casual, el encuentro en un espacio ameno de los dos amantes (el "dolce chiare e fresche acque" petrarquista), su nacimiento, lo asocia Northrop Frye con el mito del verano : con el "romance"; la caída del héroe con el mito del otoño: la tragedia. *Vid. Anatomy of Criticism*, págs. 186-206; 223 ». *El castigo sin venganza*, *op. cit.*, p. 127.

permet de suggérer la longue maturation de plusieurs mois. Dans le second, le long voyage du duc à Rome fait de lui un autre personnage.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El castigo sin venganza</i> D ≈ + 6 mois	TB 2 jours (sans doute successifs)	TL plusieurs mois (au moins 2)	TB 1 jour	TL 4 mois	TB 1 jour

3-4. Le calendrier agraire des semailles et des moissons

3-4-1. De la *siembra* à la *siega*, la durée d'une gestation : *El sembrar en buena tierra*

El sembrar en buena tierra (1616) est considérée comme une pièce de cape et d'épée. L'action de cette *comedia* se déroule au long de neuf mois, donnée immanquablement liée au temps de la gestation. L'architecture temporelle de *El sembrar en buena tierra* ressemble à celle de *La dama boba* car, à l'intérieur de chaque acte, les péripéties tiennent en une journée et les *distancias* contiennent des périodes de maturation. Il ne semble pas nécessaire de détailler la structure interne de chaque *jornada* dans la mesure où les procédés d'écriture du TB sont mis à contribution : l'indication du moment de la journée, la *tarde* par exemple dans l'acte I, ou la délimitation par les heures des repas. L'action du deuxième acte commence peu avant la *comida* et se termine à la *merienda*. Quant au troisième acte, l'accent est mis sur le terme « hoy », répété plusieurs fois.

Les inter-actes de *El sembrar en buena tierra* comportent un TL ; le premier dure un mois et le dernier huit mois. Au début de la *comedia*, Florencio fait part au valet Galindo de l'état désastreux dans lequel se trouve son ami Félix. Le galant est criblé de dettes car il satisfait tous les caprices de Prudencia, *dama* dont il est éperdument amoureux. Afin de ne pas décevoir cette coquette, l'*indiano* espère recevoir l'argent que son père lui envoie du Pérou. La première *distancia* correspond donc au temps long de l'attente de l'*indiano*²²⁶ :

GALINDO **Esperando cada día**
que le viniese dinero,

²²⁶ L'édition utilisée est celle de William L. Fichter, 1944 (cf. Bibliographie).

vendió el pobre caballero,
Florencio, cuanto tenía.
Las Indias se han acabado;
ni aun carta habemos tenido; (Acte II, v. 981-986)

Florencio, de son côté, a fait preuve d'une générosité presque pieuse car, dans le mois qui s'est écoulé, il s'est dépossédé de ses biens les plus chers pour son ami :

FLORENCIO Yo le he dado **en sólo un mes**
hasta mis pobres cadenas
y cuanto he podido hurtar
a mis padres. (Acte II, v. 1000-1003)

À la fin de l'acte II, Félix reçoit une lettre du Pérou lui annonçant la mort de son père. L'*indiano* avait déjà envoyé un courrier, dans la première *distancia*, à son père, sollicitant une aide financière. Le retour de la correspondance est une modalité qui permet de matérialiser le long cours du temps dramatique.

El sembrar en buena tierra se différencie des autres *comedias de capa y espada* parce que les *mudanzas* ne sont pas aussi abondantes que dans *La dama boba* et *La discreta enamorada* par exemple. Les attaches amoureuses initiales de la pièce, incarnées par les deux couples Alonso/Celia, Félix/Prudencia, ne se défont qu'à la fin du deuxième acte. Les deux cousins (Celia/Alonso) sont fiancés par leurs pères respectifs et restent fidèles à cet engagement bien qu'ils ne s'aiment pas. Concernant l'autre couple d'amoureux, Prudencia ne voit que son intérêt en utilisant Félix comme l'objet de son caprice. Ce n'est qu'au deuxième acte qu'elle rompt les liens avec lui quand elle se dérobe à sa proposition de mariage. Il est à noter que l'ancrage de ces deux couples dans la *comedia* remonte à un passé lointain. L'union de Celia et d'Alonso est testamentaire et ne repose que sur la volonté de leurs parents. En outre, Félix précise qu'il fréquente Prudencia depuis deux ans : « Dos años que te he servido / quieren hoy su galardón, » (Acte III, v. 1957). Ces deux paires amoureuses introduisent un temps évoqué long. Même s'il se produit un changement dans le carré de personnages, Félix s'intéressant à Celia et Alonso à Prudencia, la *comedia* n'est pas construite sur le modèle de la *mudanza*. Contrairement à *La dama boba*, l'architecture temporelle de *El sembrar en buena tierra* ne repose pas sur plusieurs cycles. En revanche, la pièce semble bâtie sur une rupture qui se produit entre les deux derniers actes.

Dès l'annonce de la mort du père de Félix, Florencio se dévoue pour son ami et part au Pérou pour tenter de récupérer sa fortune. L'absence du voyageur est annoncée en fin de deuxième *jornada* :

FÉLIX	En llegando a Sevilla, mi Florencio, que me escribas muy largo, te suplico.
FLORENCIO	En partidas de amor habla el silencio; mejor con él al alma significo.
FÉLIX	¡A qué muerte tan larga me sentencio!
FLORENCIO	En ocho meses vuelvo a hacerte rico.
FÉLIX	¡Que te aparto de mí!
FLORENCIO	No me detengas.
FÉLIX	Pero es mejor, porque más presto vengas. (Acte II, v. 1751-1758)

Dans ces vers, notons que le prolongement du temps dramatique et sa précipitation, due à l'impatience de Félix, sont rapprochés. Le retour de Florencio est prévu dès la fin du deuxième acte. Lope introduit, conformément à ce qu'il énonce dans son *Arte nuevo*, le déplacement d'un personnage dès qu'il veut combler une béance temporelle. Par ailleurs, l'absence de Florencio équivaut à la maturation du fruit pendant huit mois. Cette image, incluse dans le titre quasi proverbial de la *comedia*, apporte à la pièce une dimension édifiante. En effet, le passage entre les deux derniers actes correspond au temps qui sépare les semailles des moissons. À la fin de l'acte II, Galindo fait référence à cette parabole évangélique :

GALINDO	Calla, Elena, que jamás perdió el fruto, a lo que pienso, el que siembra en buena tierra. (Acte II, v. 1913-1915)
---------	---

En outre, au troisième acte, Florencio apparaît comme un laboureur qui récolte le blé qu'il a semé :

FLORENCIO	Y para que Celia crea si en buena tierra sembraba , hoy seré su labrador y llevarásle una sarta de perlas, en vez de trigo , poco menos que avellanas, una cadena bien hecha de diamantes y esmeraldas, dos gargantillas famosas y dos pares de arracadas. (Acte III, v. 2509-2518)
-----------	--

Dans l'acte d'ouverture, Florencio narre à Félix un récit remontant à deux mille ans :

FLORENCIO Un cuento viejo y grosero
que **ha dos mil años**, que anda
me hace decir la ocasión, (Acte I, v. 821-823)

Après la narration, son ami trouve que Florencio lui raconte des « vieilleries » :

FÉLIX ¡Notables **vejeces** dices!
FLORENCIO No hay **cosa vieja**, si es dicha
a propósito. (v. 838-840)

Ces vers illustrent le rapprochement du TL et du TB. Ce cas de figure est magnifié par le temps subjectif de l'attente amoureuse :

FÉLIX **Mil años ha** que no os veo.
PRUDENCIA ¡Qué buena estuviera yo
si dijérades verdad!
FÉLIX Yo cuento la voluntad
siempre **por siglos**.
PRUDENCIA Yo no.
FÉLIX Un instante un hora es;
un hora, un día; y un día,
una semana; y porfia
amor que se cuente un mes.
Un mes es mayor que un año,
y a este paso... (Acte I, v. 140-150)

L'intégralité de l'action de *El sembrar en buena tierra* a la même durée qu'une grossesse. Cette pièce a l'avantage d'être précise et renseigne sur l'espace entre les semailles et les moissons (entre huit et neuf mois). Ainsi, les procédés du TL se prêtent particulièrement aux intrigues à valeur temporelle ajoutée – les pièces à exemplarité.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El sembrar en buena tierra</i> D = + 9 mois	TB 1 jour	TL 1 mois	TB 1 jour	TL 8 mois	TB 1 jour

3-4-2. La vengeance différée : *Los Benavides*

L'action de cette *comedia de infanzón*, écrite entre 1598 et 1602, se déroule au X^e siècle. Dans *Los Benavides*, la première *jornada* est structurée autour de deux journées qui ne se succèdent apparemment pas. L'acte I commence *in medias res*, à León : Mendo de Benavides vient de recevoir un soufflet de Payo de Vivar. Le motif de la querelle est le suivant. Mendo veut que l'infant Alfonso reste à León alors que l'*infanzón* Payo souhaite l'envoyer en Galice. Mendo essuie un affront irréparable, qui va conditionner l'œuvre²²⁷ :

MENDO	Pero advertid que el que escribe guarda el papel y escritura de que el tiempo la derribe, y que la pluma no dura, pues hasta cortarla vive. Mi cara será el papel, y así durará la suma de afrentas que has puesto en él; mas ¡ay de la infame pluma que espera el corte cruel!	(Acte I, p. 705)
-------	---	------------------

Dès le début de l'œuvre, Mendo indique que le déshonneur qu'il a subi va être déterminant pour la suite de l'œuvre, et va entraîner la vengeance dans les prochains actes.

Dans la scène inaugurale de la pièce, Payo renonce à emmener le jeune roi en Galice et fait venir de cette même contrée le comte Melén González et son épouse. La *comedia* laisse place à un temps de latence, où se loge l'attente de l'arrivée du comte. Le roi Bermudo venant de mourir, Mendo est très affecté et s'attarde à faire son deuil à León. Il n'est pas présent chez lui. Dans ce moment d'expectative, on trouve un épisode secondaire traitant des amours de Sancho et de Sol, deux jeunes gens qui ont été recueillis et élevés par Mendo et sa fille, doña Clara. Cela fait six ans qu'ils s'aiment ; ils veulent désormais se marier. Doña Clara doit demander l'avis de son père qui est occupé à León à cause de la mort du roi. Ainsi, elle décide de lui écrire une lettre. Sol fait allusion à cet écrit dans la réplique suivante :

SOL	Que sería tuya si Mendo quería, y esto con palabras graves; y que porque él se tardaba
-----	--

²²⁷ Les citations de *Los Benavides* sont extraites de l'édition Aguilar, p. 704-739, Madrid, 1990. (Cf. Bibliographie)

en la muerte de Bermudo,
le escribiría.

(Acte I, p. 707)

Le temps subjectif est dilaté à ce moment précis de l'œuvre. Pendant que doña Clara rédige sa lettre, le couple insiste sur un temps évoqué long et également sur l'impatience du désir :

SOL Ya le he dicho que tú irás.
SANCHO Pues ¿cómo no me la das
para que luego me parta?
SOL No ha escrito.
SANCHO ¡Oh! ¡**Gran dilación!**
di que, en vez de mis enojos,
agua daré de mis ojos
y papel del corazón.
SOL Ya estaba escribiendo, y creo
que por ventura cerrando.
SANCHO Lo que cierra, estoy pensando
que abre puerta a mi deseo.
y no puerta como quiera,
sino de prisión, adonde
ha seis años que se esconde
esperanza tan ligera.

(Acte I, p. 708)

Il n'est pas fortuit que l'âge de l'enfant Alfonso corresponde parfaitement au temps de l'attente amoureuse de Sol et de Sancho. Sans nul doute, Alfonso sert à incarner ce temps évoqué long. Dans le cas présent, le personnage de l'enfant est un instrument de mesure du temps. Un lien important s'établit entre Alfonso et Sol/Sancho comme si ces personnages étaient structurellement solidaires. Il ne faut pas oublier que Sancho est le fils illégitime de Bermudo, et donc le demi-frère d'Alfonso.

Mendo, on l'a vu, est terriblement affecté par l'affront qu'il vient de recevoir de Payo. C'est son visage qui porte les stigmates de la honte et de l'injure. Dans la première citation reproduite, sa face est comparée à du papier où est imprimée l'infamie. L'écriture résistante au passage du temps et de l'oubli, doit marquer visiblement et durablement cette offense. Dans un sonnet, le personnage réaffirme cette idée fixe :

MENDO **Reloj** has hecho ya mi triste cara;
que como en ella me pusieron mano,
por horas me señala mis afrentas.

(Acte I, p. 709)

La comparaison entre le visage et l'horloge indique un long processus de souvenir. La face de Mendo se définit comme étant le rappel lancinant de l'affront. Dans ce premier acte, Mendo et Alfonso sont curieusement le double « visage » du temps évoqué. Celui d'Alfonso vise un temps évoqué passé, mesure des amours impossibles entretenues entre Sol et Sancho, tandis que le visage de Mendo se dirige vers l'avenir. L'horloge, machine réglée et fonctionnelle, par définition, sert non seulement à indiquer l'heure qu'il est, mais elle peut aussi sonner à un instant fatidique. Mendo se souvient inlassablement de l'humiliation à chaque heure qui passe. Ce martèlement douloureux du temps de l'outrage rappelle une scène de *El bastardo Mudarra*²²⁸. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de rencontrer un *romance*, à la suite de ce sonnet, où le nom de Mudarra apparaît. Ce *romance* met au jour ce que le reste du texte a caché. Ce récit contient la révélation de doña Clara à son père, qui se lamente et accuse sa fille de ne pas lui avoir assuré de descendance. En réalité, ce *romance* est le lieu de l'*anagnorisis*, où Mendo apprend que Sol et Sancho sont frère et sœur, et qu'ils sont les enfants cachés du roi Bermudo et de doña Clara. La référence aux infants de Lara est explicite, et Sancho est présenté comme le nouveau Mudarra.

Avant le *romance*, lors du retour de Mendo à Benavides, le texte comporte une scène de semailles. Mendo sème littéralement ses cheveux blancs. Son écuyer est étonné et lui demande pourquoi il agit ainsi :

RAMIRO	¿Qué fruto esperas de sembrar tus canas?	
MENDO	Ramiro: cuando un hombre, cuando un viejo, cuando un hidalgo, como has visto, siembra sus canas por el suelo de esta suerte, regándole primero con sus lágrimas, bien es de sospechar que espera fruto .	(Acte I, p. 709)

²²⁸ Le vieux Nuño est devenu aveugle à force d'avoir tant pleuré la mort de ses sept enfants. Doña Lambra lui rappelle ce drame chaque matin et lui jette sept pierres pour raviver sa peine. La douleur subie par Mendo dans *Los Benavides* ou par Nuño dans *El bastardo Mudarra* est similaire :

NUÑO	Mas solamente quisiera que, como no vi, no oyera por no oír la tiranía con que Lambra cada día me acuerda mi pena fiera. Siete piedras penetrantes tira a esas ventanas antes que salga el sol, por memoria de aquella trágica historia, muerte de mis siete Infantes. (Acte III, p. 693, éd. Aguilar)
------	---

Cette scène de semailles préfigure la récolte du fruit. La *comedia* est construite selon le procédé de l'attente du mûrissement. En effet, l'acte I correspond à la *siembra*, le dernier – on le verra – à la *siega*. De fait, historiquement la mort du roi Bermudo II se produisit le 4 septembre 999 et le jeune Alfonso fut intronisé vers le milieu du mois d'octobre. Il s'écoula un mois dans l'attente d'un successeur. Lope est donc bien fidèle au temps historique en faisant référence à un temps évoqué long, période durant laquelle Mendo est resté à León pour Alfonso. Bien que le dramaturge ne précise pas que l'action a lieu en octobre, les semailles permettent de suggérer un cadre automnal.

L'architecture temporelle du premier acte est assez imprécise. La première scène du soufflet se déroule pendant la première journée. C'est à cet instant précis que Payo de Vivar fait partir des hommes en Galice pour qu'ils aillent chercher le comte Melén González. L'*infanzón* précise bien qu'il attend l'arrivée du comte : « [...] los condes aguardaremos. » (p. 706). Plus avant dans le texte, dans la première réplique de Melén González, on sait qu'il habite à Lugo²²⁹. Le premier acte contient vraisemblablement un aller-retour León/Lugo, plus de cinquante lieues, qui requiert quelques jours de voyage. Le texte passe sous silence l'information concernant le déplacement du comte galicien. Le dramaturge préférera insister sur le bref trajet de trois lieues entre León et Benavides. Le retour de Mendo à Benavides a lieu dans la même journée que l'aller-retour de Sancho, personnage qui fait office de courrier. La distance de trois lieues est associée à la fois au déplacement de Sancho et à celui de Mendo²³⁰. Ainsi, un effet de brièveté est conservé. Lope ne montre pas le passage entre deux journées ; bien au contraire, il le dissimule en donnant l'illusion que les faits se déroulent le même jour. L'arrivée de Sancho est simultanée de celle du comte galicien. La stratégie de Lope consiste à faire oublier, dans l'esprit du lecteur-spectateur, le voyage du comte en ne mettant l'accent que sur de courts trajets. L'analyse force à remettre à plat cet artifice : l'acte contient bien deux journées non successives. En dépit de l'absence de jalons chronologiques, la dilatation de l'espace produit l'amplification du temps dramatique.

229	CONDE	Jurado el niño Rey, nobles hidalgos, por Galicia, León y las Asturias, me quedaré con él, si es vuestro gusto, en la ciudad, o llevaré conmigo a Lugo, donde viva , o a Santiago,	(Acte I, p. 711)
230	SOL SANCHO SOL RAMIRO	¿Cuántas son las leguas? Tres Y tres de vuelta. [...] En tres leguas , tres mil suspiros y no decir palabra sola?	(Acte I, p. 708)

L'acte I a une dimension prospective assez marquée. Sancho est envoyé à la cour pour venger Mendo à la fin de la première *jornada*. Payo lui donne un rendez-vous pour l'affronter en duel :

PAYO Bien dices: pues ven aquí
 el miércoles a las dos. (Acte I, p. 714)

Le temps dramatique est mis en suspens jusqu'à une prochaine rencontre. Dans la première *jornada*, l'accent est mis sur la journée à travers la répétition du mot *hoy* et des expressions comme *venturoso día*. De plus, des fêtes sont prévues dans la soirée ; Laín, l'un des courtisans dit : « Tablados manda hacer **aquesta noche** » (p. 712).

À la fin de la première *jornada*, Mendo veut tester la bravoure de Sancho et feint de l'accuser d'avoir volé une chaîne. L'extension de la première *distancia* est imprécise, mais on peut affirmer qu'elle n'est pas longue car Sancho vient d'apprendre que Mendo voulait mettre à l'épreuve son courage en l'accusant de la sorte. Dans la deuxième *jornada*, le texte reste confus quant à la durée de cet inter-acte. Payo de Vivar se rebelle contre la volonté du comte d'emmener le jeune roi en Galice. Les anciens partisans de l'*infanzón* le rejettent à présent. Payo de Vivar est condamné à deux ans d'exil. Le comte l'interroge sous forme de questions rhétoriques :

CONDE ¿Qué tienes tú que ver con el Rey niño? [...]
 ¿No le llevabas tú, **no ha muchos días**,
 a la aspereza de tus montes altos
 y a la pobreza de tus cortas villas? (Acte II, p. 720)

Le comte fait allusion à la scène liminaire de l'œuvre, au moment où Payo de Vivar voulait emmener le petit Alfonso en Galice. Cet épisode n'est pas trop éloigné dans le temps dramatique, ce qui permet d'affirmer que le voyage du comte dans l'acte I a été assez bref. Quelques vers plus loin, Sancho arrive à León car il a la mission de tuer Payo de Vivar. Laín se fait passer pour l'*infanzón*. Une ambiguïté concernant la durée de la première *distancia* est présente dans sa réplique :

LAÍN Buen hombre, el que **el otro día**
 dijo que ofendido había
 a Mendo, era hermano mío,
 que por ir al desafío
 hablaba en figura mía.
 Yo soy Payo de Vivar;

dame el recado que traes,
 que quiero a Mendo buscar.
 ¿Qué es lo que miras? ¿No caes
 en que **ayer** te quise hablar?

SANCHO Bien me acuerdo yo que os vi;
 pero aquel que estaba aquí,
 ¿No es Vivar el que afrentó
 a Mendo?

LAÍN No, sino yo. (Acte II, p. 721)

La dernière rencontre de Laín et de Sancho remonte à la fin de la première *jornada*. L'expression « el otro día » crée un effet d'allongement dans une *distancia* brève et concurrence le terme *ayer*.

L'action de l'acte II évolue dans le cadre d'une seule journée. La modalité du voyage est toujours présente dans cet acte. En effet, deux allers-retours León/Benavides y sont placés : celui de Íñigo de Arista, qui part à Benavides pour demander des excuses à Mendo, et celui de Sancho. En réalité, à León, Sancho s'est trompé en tuant Laín à la place de Payo de Vivar. Cette erreur est stratégique puisqu'elle permet de différer la vengeance et de la projeter dans le dernier acte. En effet, le coupable, Vivar, doit être retrouvé et châtié.

De façon analogue à la première *jornada*, le *romance* de l'acte II provoque l'*anagnorisis*. Il sert à révéler le temps caché ou « tiempo encubierto » (p. 726), selon les termes de Sancho refermant cet acte. Sancho croit avoir réparé l'affront en tuant le faux Payo de Vivar. Il rentre à Benavides pour annoncer la nouvelle à Mendo. C'est dans ce contexte que le patriarche révèle à Sancho qu'il est le fils du roi Bermudo et de doña Clara, et également le frère de Sol. Cette vérité, annoncée brusquement, provoque la fuite du fils bâtard, qui part faire la guerre à la frontière contre les Maures. Il avoue à sa sœur, dans la dernière scène de l'acte II, qu'il veut s'en aller pour oublier leur amour impossible.

Le deuxième inter-acte correspond au temps long de l'errance. En effet, Sancho est parti de León vers Burgos. Au début de la troisième *jornada*, il arrive à la fin de son voyage sur les terres de Payo de Vivar et veut séduire Elena, qui s'avère être la sœur de l'*infanzón*.

Le souverain décide d'organiser un duel entre Payo de Vivar et Mendo. Si au bout de dix jours, Payo ne se présente pas, il sera tenu pour traître. Le comte Melén González conseille au roi d'appliquer la loi :

CONDE [...] mande echar por las plazas Vuestra Alteza
 un bando en que conceda desafio
 a Mendo contra Payo, y juntamente
 se fijarán carteles por las calles;
 si no viniere **dentro de diez días**,
 darásle por traidor y por infame,
 y a Mendo por lo que es, que es de los nobles
 que ha dejado la sangre de los godos; (Acte III, p. 731)

C'est Fernán Jiménez qui est chargé de se mettre en route, par la poste, pour aller avertir Payo de Vivar et apporter la lettre du roi.

L'acte III se passe en été, plus particulièrement, à la fin du mois de juin. Le message, porté par Fernán Jiménez au château de Payo, est précisément daté : « a 24 de junio, año de 979 » comme on peut le lire dans la lettre :

PAYO « Habiéndose tratado ante mí del agravio que habéis hecho a Mendo de Benavides, le he concedido campo y desafio contra vos, cuyo plazo será **dentro de seis días** de la fecha de esta; acudiréis a León con vuestras armas, donde os espera, o daréis caballero que por vos salga; donde no, os doy por traidor, y a él por honrado. En León, a **24 de junio, año de 979**, Alfonso Quinto »

Le temps évoqué de dix jours dont il était question, au préalable, passe à six jours. Aucune preuve textuelle ne permet de clarifier ce changement de chiffre²³¹. Le délai de dix jours n'était qu'un conseil du comte au roi. Ce raccourcissement par rapport au conseil du comte et aux *Partidas* permet de réintroduire le chiffre six. Les deux données ne sont donc pas incohérentes.

Même si Alfonso V accorde à l'*infanzón* six jours pour se rendre au duel de León, Payo souhaite partir dans la journée. Sa sœur, Elena, lui conseille de s'en aller sur-le-champ : « No pase / de hoy tu partida ». Ces quelques jours ne sont que des temporalités évoquées car l'action est contenue dans une seule journée. Pour des raisons de vraisemblance, le temps dramatique est épargné à l'intérieur de l'acte. Le texte le relève à l'acte II, par exemple, lorsque Sol dit à son frère de partir à León au plus vite : « no gastes tiempo, camina » (p.719).

Dans le troisième acte, comme dans les précédents, l'accent est mis sur le motif du voyage : il ne s'agit pas de longs déplacements de telle sorte qu'un cadre temporel bref est maintenu. En outre, l'introduction de trajets à l'intérieur de cet acte permet aux personnages

²³¹ Silvia Iriso Ariz, dans l'édition Milenio (cf. Bibliographie), met l'accent sur cette ambivalence : « La forma de proceder descrita por el Conde coincide con la preceptiva según las Partidas, aunque no exactamente, pues se habla de diez días aquí, y de seis en la carta de desafio. » (p. 1007).

de se rencontrer, ce qui participe du dénouement : le roi va être sauvé par Sancho, et Mendo poignarde Payo de Vivar.

La dernière journée se passe en été, pendant la moisson. Une strophe chantée par des musiciens annonce clairement le caractère mortifère de la « siega », car la Faucheuse symbolise bien la mort :

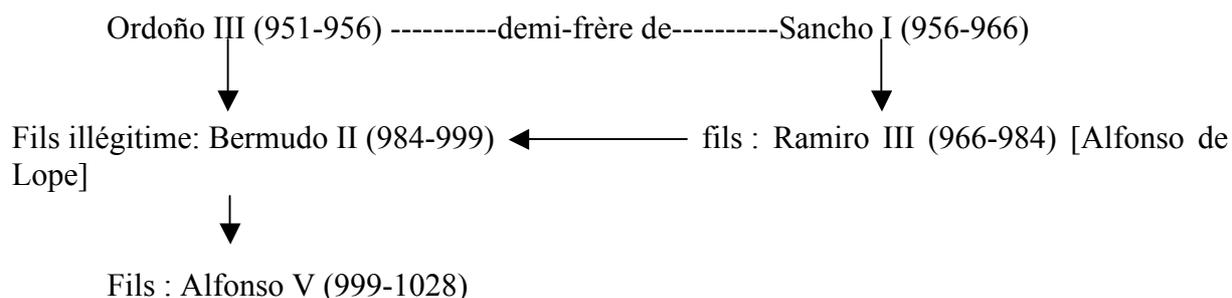
¡Oh, cuán bien segado habéis,
la segaderuela!
Segad paso, no os cortéis,
que la hoz es nueva.
Mira cómo va segando
de vuestros años el trigo;
tras vos, el tiempo enemigo
va los manojos atando.
Y ya que segar queréis,
la segaderuela,
segad paso, etc.

Dès le début de l'acte III, Sancho précise bien que c'est l'époque du fauchage des blés : « pues es tiempo de la siega » (p. 729). C'est l'arrivée de la saison où le blé semé a mûri. On se souvient que Mendo avait métaphoriquement semé ses cheveux blancs. Grâce à Sancho, il parvient à se venger lui-même en tuant Payo de Vivar.

Un élément très surprenant de l'œuvre mérite de retenir l'attention. On peut considérer que les données temporelles fournies par le texte sont de plus en plus précises depuis le début. En effet, le rendez-vous est donné un mercredi à deux heures, élément aussi bien précis que flou car on ignore de quel mercredi il s'agit. En revanche, à la fin de la pièce, la lettre en prose du roi Alfonso est signée du 24 juin 979. Mais à cette époque, Alfonso V n'était pas né. De fait, le jeune roi prend le pouvoir en 999, exactement vingt ans après, alors qu'il n'a que cinq ans selon l'Histoire, et six ans selon le texte de Lope. Cet échange de dates est curieux et ne semble pas être le fait d'une erreur du dramaturge²³². Il est vrai que, dans le texte, rien ne paraît justifier, à première vue, cette date incongrue. Nous pouvons reconstituer la généalogie de Alfonso V pour tenter de clarifier ce cas de figure²³³ :

²³² Silvia Iriso Ariz croit qu'il s'agit d'une erreur du dramaturge : « Alfonso V era hijo de Bermudo II de León y de Elvira de León, hermana de Sancho García, conde de Castilla. Lope se equivoca al fechar los hechos, pues las fuentes coinciden en fijar en el año 999 la muerte del rey Bermudo. A finales de ese mismo, Alfonso fue coronado. », (p. 844).

²³³ Les dates du règne sont mises entre parenthèses. Pour l'arbre généalogique, cf. Marie-Claude Gerbet, *L'Espagne au Moyen Âge, V^e – XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 88.



L'action de *Los Benavides* est placée par Lope à l'époque de Ramiro III. C'est comme si Alfonso prenait la place du cousin de son père Bermudo. Pour le moment, la seule explication que nous envisageons tient au fait que Ramiro III est également monté sur le trône très jeune, à l'âge de cinq ans. De plus, son entreprise de reconquête contre les Maures a échoué à la fin de son règne, entraînant de nombreuses révoltes au sein de son propre camp. Il semble y avoir un échange entre les deux époques et les deux monarques.

Dans le texte dramatique, les vieillards et les enfants sont liés comme si les âges étaient réversibles. De fait, Sancho le précise à sa sœur dans la deuxième *jornada* :

SANCHO No hay cosa que más me asombre.
y así, he venido a creer
que si los viejos muy viejos
a la edad suelen volver
de los niños, cuando **espejos**
de los padres suelen ser,
y darles un bofetón
no es en aquella ocasión
afrenta, que, a mi consejo,
no es afrenta darle a un **viejo**,
pues casi **muchachos son**. (Acte III, p. 718)

Dans la troisième *jornada*, le comte souligne la dualité interne d'Alfonso :

MENDO El Rey es niño,
vos sois su padre, vos reináis ahora:
dadme licencia, conde.

CONDE Ya el Rey sale,
niño en la edad y viejo en el ingenio;
yo le hablaré de vos, y porque es justo
que no viváis donde tengáis disgusto. (Acte III, p. 731)

Le motif du *puer senilis* fait d’Alfonso un personnage hybride, incarnant à la fois la jeunesse et la vieillesse. Ramiro est mort à dix-huit ans sans succession, bien qu’il se soit marié avec une certaine Sancha. Ce personnage ne convient donc pas dans le cadre d’une temporalité dynastique, qui nécessite la perpétuation du lignage. L’œuvre comporte bien cette dimension prospective à travers la prophétie d’un devin, au début de l’acte II, restituée par Fernán, l’un des courtisans du roi :

FERNÁN [...] un sabio dicen que le ha dicho al conde
que será doña Elvira, por lo menos
reina en León, y que tendrá dos hijos:
Bermudo el uno, el otro doña Sancha,
de quien vendrán los Reyes de Castilla,
hasta un Fernando que su **línea** acabe. (Acte II, p. 719)

Il semble que le texte transcende poétiquement la mort de Ramiro en le remplaçant par Alfonso, qui sera à même de se placer dans la continuité d’une ligne dynastique conduisant, cinq siècles plus tard, aux Rois Catholiques.

L’œuvre est caractérisée, comme on vient de le voir, par l’extension d’une temporalité évoquée très étendue. Le choix d’Alfonso à la place de Ramiro permet d’assurer le prolongement d’une dimension lignagère, qui caractérise la poétique du temps lopesque. Lope subvertit l’infertilité du temps induite par Ramiro en insérant l’action dans une poétique de la renaissance et du cycle naturel (semailles / moisson). Ainsi, *Los Benavides* a le même patron temporel que *El sembrar en buena tierra*. Lope n’évalue pas en mois la durée totale de l’action. Mais si, historiquement, l’intrigue commence au mois d’octobre et se termine, dans le texte de Lope, au mois de juin, elle s’étend sur neuf mois :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los Benavides</i> D ≈ 9 mois	TL 2 jours non successifs <i>la siembra</i>	TB Imprécise	TB 1 jour	TL Imprécise (plusieurs mois)	TB 1 jour (24 juin 979) <i>la siega</i>

3-5. Les calendriers chrétien et hébraïque : *El niño inocente de la Guardia*

El niño inocente de la Guardia (1598-1608, probablement 1603) est souvent décrite comme une pièce antisémite. Fernando Baños Vallejo consacre, dans le prologue de l'édition Milenio de la pièce, une réflexion à ce sujet. Nous n'évoquerons pas, dans les pages qui suivent, cette dimension idéologique de l'œuvre.

La temporalité de la pièce s'organise autour des calendriers chrétien et judaïque, puisque l'action de l'acte II se passe durant l'Assomption, au mois d'août, alors qu'elle se termine, dans la dernière *jornada*, pendant la Pâque juive, certainement au mois d'avril²³⁴.

L'acte I contient un TL de plusieurs jours voire plusieurs semaines. L'examen de la temporalité dramatique ne permet pas d'établir une durée fixe. Dans la première scène, Isabelle la Catholique a une vision de saint Dominique, qui lui recommande d'expulser les juifs hors de l'Espagne. La prophétie du saint apporte au cadre temporel déjà long un temps évoqué étendu, se poursuivant jusqu'au moment de l'écriture de la pièce, puisque Philippe III est nommé. L'expulsion doit être effective le plus vite possible comme le précise saint Dominique²³⁵ :

DOMINGO Haced un edito **luego**,
que en **breve término** salgan (Acte I, v. 170-171)

Dans la suite de l'acte, on assiste à la réaction de colère des hébreux qui souhaitent se venger :

BENITO **Desde aquel triste y infelice día**,
para morir, Hernando, me prevengo;
no quiero vida ya, después que he visto
este juicio o tribunal de Cristo. (Acte I, v. 302-305)

L'accélération de l'action prescrite par le saint est concurrencée par la dilatation entraînée par le démonstratif *aquel*.

Les hébreux décident d'envoyer l'un des leurs, Benito, en France afin qu'il rapporte un poison qu'un rabbin lui aura confié. Ce long déplacement depuis La Guardia, village de la province de Tolède, jusqu'en France, va être inséré à l'intérieur de l'acte I. En attendant

²³⁴ La Pâque juive commence le 14 du mois nisan, dans le calendrier hébraïque, ce qui correspond, selon les années, à la fin du mois de mars ou au début du mois d'avril dans le calendrier grégorien.

²³⁵ Nous citerons l'édition du groupe PROLOPE, (cf. Bibliographie).

l'arrivée de Benito en France, on assiste à la poursuite de la conversation entre les juifs. Hernando de Quintanar, un autre juif de retour à La Guardia après un séjour à Tolède, annonce les mesures prises par les Rois Catholiques, et relate tous les bouleversements induits par cette nouvelle résolution : le déplacement des familles, la vente de leurs biens, autant d'éléments qui suggèrent l'accroissement du temps dramatique. En réalité, le court trajet de Tolède à La Guardia est utilisé afin d'occulter l'extension du voyage vers la France. Peu après, on rencontre pour la première fois le personnage qui sera la victime des juifs : Juanico, accompagné de son père Pasamontes. Cette scène permet d'introduire les marqueurs de la journée : *esta mañana* (v. 559), *almorzar* (v. 556), *desde esta tarde* (v. 625).

Dans la conversation entre Benito et le rabbin, l'accent n'est pas mis sur la distance venant d'être parcourue. Dans la deuxième partie de l'acte I, l'action se déroule intégralement en France et s'étend sur deux jours consécutifs comme le prouve le terme *mañana* (v. 793).

Au vu de toutes ces observations, on remarque que le dramaturge, dans la première moitié de l'acte I, met en vis-à-vis deux journées non successives, puis deux jours consécutifs dans la seconde partie. Si l'on met en relation les faits dramatiques avec les événements historiques, on observe que Lope opère un renversement de la chronologie. En effet, le décret d'expulsion des juifs a été mis en place en 1492, alors que le procès des hébreux de la Guardia, selon les sources historiques, a eu lieu en 1490/1491. Au début de la *comedia*, Lope de Vega fait indéniablement fi de ces dates. Fernando Baños Vallejo remarque à plusieurs reprises certaines incohérences historiques. Ce bouleversement de l'ordre temporel des événements tient sans doute au caractère édifiant de la pièce, qui la rapproche des grandes œuvres hagiographiques dont on analysera les particularités ultérieurement, au cours du sixième chapitre. Lope subvertit l'ordre pour mettre l'accent sur la dramatisation du martyr chrétien de Juanico qui commence à l'Assomption (acte II) et se termine à la Pâque juive (acte III).

Une information essentielle, dans l'économie globale de la pièce, indique que l'action de l'acte I doit se dérouler pendant la saison chaude :

PASAMONTES	Pues que no estais bien allí, Juan, por ser lejos de casa, y os ofende el sol, que abrasa, agora estaréis aquí, que también para el invierno será más comodidad,
------------	---

respeto de vuestra edad,
que sois delicado y tierno. (Acte I, v. 547-554)

L'hiver, annoncé par Pasamontes, sera placé dans la seconde *distancia*, puisque – on va le voir – l'action de l'acte II se déroule pendant l'Assomption. Le premier inter-acte comporte également un TL indéterminé dans la mesure où il contient le retour de Benito de la France jusqu'à La Guardia.

Dans l'acte II, pendant la fête de l'Assomption, les juifs décident de capturer un enfant et de le séquestrer en attendant la Pâque où ils prévoient de le tuer :

HERNANDO Vos, Francisco, habéis de ser
del niño depositario,
porque ha de ser necesario
su pasión entretener
hasta que la Pascua llegue
del Cordero, y legal cena,
que es la **luna catorcena**.

FRANCISCO Si queréis que se me entregue,
en mi casa le tendré
hasta que el tiempo sea visto
en que dieron muerte a Cristo
nuestros padres. (Acte II, v. 1496-1507)

Ces vers préparent la longue dilatation du deuxième inter-acte. Juan, l'enfant de la Guardia, est appelé Cristóbal par les juifs, le nom du saint qui porta Jésus enfant. Ils vont garder Juan jusqu'au temps christique de la passion. La *luna catorcena* correspond au 14 du premier mois (nisan) du calendrier hébraïque, c'est-à-dire la veille de la Pâque célébrant la sortie d'Égypte. Lope prend la précaution de définir cette expression à travers les mots d'une aveugle pieuse s'adressant à Pasamontes :

CIEGA La **decimacuart**a luna
del primer mes celebraban
los hebreos la gran fiesta
que se llamaba la **Pascua**,
por memoria de aquel día
en que pasaron las aguas
y salieron de cautivos
de Egipto y de penas tantas. (Acte II, v. 1398-1405)

Le désespoir de la mère de Juan est si grand qu'elle est devenue aveugle²³⁶. Un médecin fait état de ce drame à Isabelle la Catholique :

MÉDICO **Estos días** me ha causado
una enferma admiración,
porque, sin otra ocasión,
de llorar mucho ha cegado. (Acte II, v. 1688-1691)

Les termes *estos días* mettent en évidence une succession de jours.

On trouve, à deux reprises, l'apparition d'un troisième jour consolateur. D'abord dans les paroles du père de Juan :

PASAMONTES Ya espero,
porque consolarme quiero,
hasta ver tercero día. (Acte II, v. 1395-1397)

Francisco critique sa victime en ces termes :

FRANCISCO Yo sé las mañas que tiene,
porque os dirá, si porfia,
que este templo hará caer,
y que le puede volver
a hacer **dentro el tercer día.** (Acte II, v. 1859-1863)

Tous ces délais sont des temporalités christiques prévoyant la résurrection. On les retrouvera notamment au troisième acte.

De structure temporelle imprécise, l'acte II s'étend sur quelques jours et possède un point de départ fixe : le jour de l'Assomption.

La seconde *distancia* est encadrée par l'Assomption et le 14 du mois nisan. En effet, dès le premier vers de la troisième *jornada*, le temps de l'exécution est annoncé :

HERNANDO Ya que llegó **la luna catorcena**
y está determinado que se imiten
en Cristóbal de Cristo los tormentos,
conviene que tracéis, hebreos nobles,
cómo será la ejecución al vivo. (Acte III, v. 1952-1956)

Il s'est donc écoulé huit mois, entre l'Assomption et la Pâque quartodécimaine, c'est-à-dire entre le 15 août et le 14 nisan correspondant au mois d'avril.

²³⁶ Précisons que la mère de Juan n'est pas le même personnage que la *ciega*.

L'acte III, comme l'acte I, s'apparente aux *jornadas* des *comedias de santos* où les allégories jouent un rôle significatif. Peu d'éléments caractérisent le temps dramatique de la dernière *jornada*. Les hébreux veulent imiter le jour de la passion du Christ. À défaut d'indications temporelles, il semble que l'action se déroule pendant une seule journée :

BENITO Vengan los instrumentos y la entrada
a imitación del **día tan alegre**
que entró en Jerusalén Cristo triunfando. (Acte III, v. 1998-2000)

La référence temporelle à la destruction et à la reconstruction du temple au troisième jour, déjà introduite au deuxième acte, est réutilisée dans la dernière *jornada*. Le dramaturge met l'accent sur le chiffre trois à plusieurs reprises. L'allégorie de l'Entendement octroie à l'enfant l'âge du Christ (trente-trois ans). Par ailleurs, Juan déclare n'avoir senti que trois coups de fouet alors que les juifs prétendent lui en avoir donné cinq mille.

Le dernier acte, à caractère quasi-hagiographique, contient une journée indéfinie, sans contours temporels précis, contrairement aux actes étudiés jusqu'ici. Il sera nécessaire de s'interroger sur cette particularité de la temporalité dramatique lors de l'examen des vies de saints.

Dans *El niño inocente de La Guardia*, Lope de Vega met à contribution les calendriers chrétien et hébraïque pour dater la période du martyre. Il situe le premier acte, bien avant l'hiver, certainement au début de l'été puisqu'il fait très chaud, et place la passion de l'enfant innocent (acte III) durant la Pâque juive. La durée totale des faits dramatiques est supérieure à huit mois mais inférieure à un an. Dans cette structure globalement indéterminée, les seuls éléments temporels renseignent sur le temps du calendrier. L'écart entre les deux fêtes (chrétienne et juive) correspond à un TL, placé dans la seconde *distancia*. Le voyage est mobilisé au service de l'accroissement de la temporalité dans le premier inter-acte (le retour de Benito). Le long déplacement à l'intérieur de l'acte n'est pas chiffré, mais il témoigne d'un prolongement du temps dramatique. La période du martyre, insérée entre l'Assomption et la Pâque, donne toute la signification édifiante de la pièce. Le TL contribue à magnifier l'horreur et fait de Juanico un personnage christique, façonné par de terribles et longues épreuves. La captivité de l'enfant s'apparente à une seconde gestation, avant sa mort et sa renaissance, une hibernation porteuse de résurrection.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El niño inocente de la Guardia</i> D \approx + 8 mois, - 1 an	TL Plusieurs jours	TL Imprécise	TL Indéterminé Jour de l'Assomption (<i>día de la Asunción</i>)	TL 8 mois	TB 1 jour le 14 ^{ème} jour lunaire (Pâque juive)

3-6. Le calendrier liturgique au service du temps dramatique : *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*

Cette pièce de circonstances a été composée en 1604, la même année que la conquête de l'île de Longo par le marquis de Santa Cruz. Lope de Vega représente l'expédition militaire dans le troisième acte avec une fidélité aux sources remarquée par don Marcelino Menéndez Pelayo, qui considère, comme il l'avait fait pour *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, le travail de Lope comme du « journalisme dramatique »²³⁷.

La pièce est très inégale quant à la répartition du temps dramatique dans les actes. Il y a un contraste entre le premier acte, peu précis, et la dernière *jornada* très renseignée temporellement. L'acte I possède peu d'indications, hormis quelques *hoy* mettant l'accent sur la journée. La première *distancia* est totalement imprécise. Un voyage est en préparation à la fin du premier acte, celui du Turc Selín. L'inter-acte semble caractérisé par une certaine dilatation temporelle, l'attente amoureuse d'un personnage. Doña Leonor s'adresse en ces termes à son galant don Pedro :

LEONOR ¿Qué bien **tras largo esperar**
se iguala al bien de llegar,
de cuantos el amor tiene?
y más, que tengo trazado
que esta noche entres a verme. (Acte II, p. 230)

²³⁷ « Quien lea el tercer acto de la comedia de Lope, reconocerá intacta esta relación u otra análoga, sin que falte ni un nombre propio ni un pormenor geográfico. El diario de la conquista de Longo podría restablecerse entero con los versos de nuestro poeta, que en ésta y en otras obras análogas ensayó cierto género de periodismo dramático. ». BAE, XXVIII, *Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, éd. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1970, p. 20.

À la différence de la première *jornada*, l'action s'étend, dans chacun des deux actes suivants, sur deux jours successifs. Les moments-charnières, et en particulier l'arrivée de l'aube, très précisément décrite, sont clairement perceptibles dans les deux derniers actes.

Vers la fin de la deuxième *jornada*, un devin a prédit que l'entreprise guerrière du marquis doit se dérouler dans moins d'un mois :

FÁTIMA	Pues sabe que me ha dicho una atalaya que llegara ²³⁸ un Bazán a esta ribera antes de un mes.	
ARADÍN	¿De qué lo sabe ?	
FÁTIMA		Sabe
	lo que en la tierra y el infierno cabe.	
ARADÍN	¿Sabe de geomancia?	
FÁTIMA	Yo te digo que sabe cómo en Nápoles se apresta, y que de Malta ha de traer consigo cruzada gente, a nuestro mal dispuesta.	(Acte II, p. 237)

La longue durée n'est pas introduite dans le dernier inter-acte, qui est imprécis mais bref. En effet, au début du troisième acte le marquis est toujours à Naples et s'apprête à prendre le large :

MARQUÉS	Hoy tengo resolución, señor, de alargarme al mar.	(Acte III, p. 239)
---------	--	--------------------

Si la seconde *distancia* fait office d'« accélérateur » (*se apresta*), le dernier acte comprend le temps long (*alargarme*). Dès le début de la troisième *jornada*, la longue temporalité est annoncée. Le marquis quitte Naples le jour de la célébration de la Sainte-Croix, le 3 mai, et remporte la victoire contre les Turcs le jour de l'Esprit Saint (« Día de Pascua del Espíritu Santo »), qui est célébré le 23 mai. Lope suit fidèlement la date de la chronique. Le délai de moins d'un mois est dissimulé par la mise en relief de la successivité des deux journées, ce qui provoque, par un procédé d'illusion, une assimilation du TB et du TL. Le calendrier liturgique dans la *comedia* est une nouvelle fois sollicité, en particulier le jour où est célébrée l'Invention de la Sainte-Croix, qui sert de marqueur temporel – on l'a vu – dans *El caballero de Olmedo*, *El acero de Madrid* et *El testigo contra sí*.

²³⁸ Le futur llegará semblerait plus adéquat.

En dépit de l'absence de précision temporelle, l'acte I possède un élément du temps évoqué : la lettre du Grand Turc datée du 18 juillet : « 18 de la Luna de Julio y deste año, etc. ». En introduisant le terme « Luna », Lope donne l'impression qu'il s'agit du calendrier musulman. L'extension « etc. » est significative dans la mesure où le dramaturge ne tient pas à mentionner l'année. La durée globale de l'intrigue de la *comedia* ne peut être établie que par l'apparition de juillet dans l'acte I et du mois de mai dans l'acte III, ce qui équivaut à dix mois. On ne peut pas savoir exactement si l'action de la première *jornada* se déroule en juillet ; mais elle est nécessairement postérieure à cette date. De plus, la réception de la lettre devait être assez rapide. Dans l'acte I, Lope ne précise pas le cours du temps dramatique et insère toute cette longue temporalité dans une seule journée.

Les deux extrémités de l'œuvre sont liées dans la temporalité dramatique. En effet, l'hiver est suggéré par le Turc Cariadeno au début de la pièce :

CARIADENO ¡Bien, por Alá! Buen capitán envía
 el Gran Señor ; bien entra, bien gobierna
 las islas, cuya costa y mar temía,
 si el de Toledo en Nápoles **invierna**. (Acte I, p. 215)

Au dernier acte, c'est du *verano*, le printemps tardif, qu'il est question. Tout porte à croire que l'action de la pièce s'étend sur moins d'un an, probablement dix mois.

Dans *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz*, la datation de l'action, par le calendrier liturgique, permet l'évaluation relativement précise du TL de l'intégralité de l'action de la *comedia*. Le long déplacement par la mer et l'expédition guerrière qui s'ensuit sont les indicateurs du TL dans la pièce.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La nueva victoria del marqués de Santa Cruz</i> D ≈ 10 mois	TL (1 jour apparent) Après le 18 juillet	TL Imprécise	TB 2 jours successifs	TB Imprécise	TL <i>Día de Santa Cruz ; Día de Pascua del Espíritu Santo</i> 3 mai / 23 mai (Illusion de 2 jours successifs)

presque littéralement, la *Crónica* de Rades²⁴⁰. S'il est vrai que Lope retranscrit textuellement quelques passages de la chronique, il se garde bien de reprendre, dans le *romance*, l'indication temporelle de l'historien « muchos días », faisant allusion à la durée du siège de Ciudad Real. En revanche, dans le dialogue entre les deux paysannes, Laurencia et Pascuala, faisant immédiatement suite au départ du grand-maître pour Ciudad Real, on note deux précisions temporelles du temps évoqué. D'une part, la période d'un mois durant laquelle le commandeur a courtisé et tenté de conquérir Laurencia ; d'autre part, la durée de six jours. En effet, peu après le départ du commandeur à Ciudad Real, la jeune villageoise précise bien que cela fait un mois qu'elle est harcelée par Fernán Gómez :

LAURENCIA Pues en vano es lo que ves,
 porque **ha que me sigue un mes**,
 y todo, Pascuala, en vano. (Acte I, v. 198-200)

De plus, les serviteurs de don Fernando, Ortuño et Flores, que Laurencia qualifie d'entremetteurs, l'ont informée des intentions de leur maître il y a environ six jours :

PASCUALA ¿Dónde te hablaron?
 LAURENCIA Allí
 en el arroyo, y **habrá**
 seis días. (Acte I, v. 210-212)

Le dialogue entre Laurencia et Flores et Ortuño n'a pas été représenté. On ignore le moment précis où il a eu lieu. Le jour du départ pour Ciudad Real ou quelques jours avant ? On ne peut l'affirmer au regard des indices textuels. En revanche, on sait que Flores est parti à Ciudad Real avec le commandeur pendant toute la durée de l'expédition puisqu'il précise qu'il a été témoin des faits et les relate dans un *romance*. Le dramaturge fait contenir la guerre dans un laps de temps égal ou inférieur à environ six jours. Il importe que cette guerre soit « encadrée » par la scène des préparatifs et celle du retour. Cette période de près de six jours est comprise dans le mois. Nous avons affaire à deux temps évoqués : l'un bref, l'autre long.

²⁴⁰ Juan María Marín fournit en note les extraits de la *Crónica* de Rades : « Lope de Vega sigue con fidelidad la *Crónica* de Rades que le sirve de fuente de información sobre los sucesos de Ciudad Real, hasta el punto de limitarse a repetir textualmente las palabras del historiador, como los versos 502-503 y 510-512: “Los de Ciudad Real se pusieron en defensa por no salir de la Corona real, y sobre esto hubo guerra entre el Maestre y ellos, en la cual de ambas partes murieron muchos hombres. Finalmente el Maestre tomó la ciudad por fuerza de armas.” Y añade más abajo: “Tuvo el Maestre la ciudad **muchos días**, y hizo cortar la cabeza a muchos hombres de ella porque habían dicho algunas palabras injuriosas contra él; y a otros de la gente plebeya hizo azotar con mordazas en las lenguas.” ». *Fuenteovejuna*, op. cit., p. 106-107.

Pour signifier une certaine maturation, le dramaturge utilise le temps fréquentatif. En effet, Laurencia passe en revue tous les marqueurs typiques, associés aux repas, d'une journée de *villano* : *de madrugada* (v. 218), *al mediodía* (v. 225), *un passatarde* (v. 233), *cena* (v. 234). Le temps fréquentatif s'accommode de l'imprécision et permet de suggérer une certaine dilatation du temps.

Il existe dans l'acte I de *Fuenteovejuna* une forte tension entre le TB et le TL. Si le texte fait tenir la *jornada* militaire – ce terme, utilisé dans le *romance* de Flores, semble avoir une nature temporelle – dans un laps de temps bref de quelques jours seulement, il comporte aussi des marques d'un allongement.

Bien que le *romance* de Flores ne contienne pas d'éléments temporels quantitatifs, les faits narrés induisent un TL. La préparation d'une si grande armée (2000 fantassins, 300 cavaliers) a nécessité beaucoup de temps. De même, la résistance des habitants de Ciudad Real montre que la bataille a duré longtemps. Le vers de Flores, « Entróla, bien resistida » (v. 505), renvoie implicitement aux « muchos días » de la *Crónica*. Deux qualificatifs de la guerre, « saco » et « cerco », résument bien la temporalité à deux vitesses mise en place dans l'acte I. Flores fait allusion au grand-maître et utilise le terme « saco » :

FLORES	Al comendador y a todos ha hecho tantas mercedes, que el saco de la ciudad el de su hazienda parece.	(Acte I, v. 521-524)
--------	--	----------------------

Plus avant, un *regidor* de Ciudad Real rend compte de la situation aux Rois Catholiques :

REGIDOR	El famoso don Rodrigo Téllez Girón, cuyo esfuerço es en valor extremado, aunque es en la edad tan tierno, Maestre de Calatrava, él, ensanchar pretendiendo el honor de la Encomienda, nos puso apretado cerco . Con valor nos prevenimos, a su fuerça resistiendo, tanto, que arroyos corrían de la sangre de los muertos.	(Acte I, v. 667-678)
---------	--	----------------------

La guerre de Ciudad Real est caractérisée par une double dynamique : « saco / cerco ». La mise à sac de la ville induit la précipitation de l'action alors que le siège suggère une certaine extension.

Suite au récit de la bataille, le texte comporte une chanson célébrant la victoire de Fernán Gómez. Le commandeur essaie de séduire une nouvelle fois Laurencia et tente infructueusement de l'enfermer chez lui. La scène suivante montre la réaction des Rois Catholiques face à la prise de Ciudad Real. Tous ces événements s'étendent sur une période indéterminée. Le dramaturge ne précise pas le laps de temps séparant chaque épisode et emploie à nouveau le procédé de l'ellipse temporelle. Il n'en reste pas moins que le cours des événements est accéléré, les Rois Catholiques ne voulant pas perdre de temps pour ne pas donner au roi de Portugal l'occasion de s'approcher de Ciudad Real. Ils convoquent donc deux compagnies, dirigées par le grand-maître de Saint-Jacques et le comte de Cabra, afin de reprendre la ville.

La scène finale de l'acte I, à Fuenteovejuna, n'est pas reliée aux autres scènes dans le temps dramatique. Le commandeur, ayant essuyé plusieurs affronts, tente d'abuser de Laurencia. Fernán Gómez fait allusion aux multiples tentatives de séduction avortées :

COMENDADOR	<p>Aquessos desdeñes toscos afrentan, bella Laurencia, las gracias que el poderoso cielo te dio, de tal suerte que vienes a ser un monstruo. Mas si otras vezes pudiste huir mi ruego amoroso, agora no quiere el campo, amigo secreto y solo; que tú sola no has de ser tan soberbia, que tu rostro huyas al señor que tienes, teniéndome a mí en tan poco.</p>	(Acte I, v. 786-798)
------------	--	----------------------

L'expression « otras vezes » fait référence aux entreprises vaines qui se sont échelonnées depuis que le commandeur harcèle Laurencia. La tentative de séquestration de Laurencia, lors du retour du commandeur à Fuenteovejuna, est bien évidemment incluse dans ce « otras vezes ». Ainsi, la scène finale et celle de la célébration de la victoire, où le viol est évité de peu, sont distantes dans le temps dramatique. Fernán Gómez est à bout de patience. La

Rois Catholiques²⁴⁴. Le temps dramatique progresse dans le premier inter-acte. D'où l'apparition de l'expression « el tiempo crece », qui peut avoir deux sens : l'un climatique, l'autre purement chronologique. Le premier inter-acte reste imprécis, mais son action s'étend sur de nombreux mois, probablement de mai à décembre. Cette *distancia* est essentielle dans l'architecture temporelle de l'œuvre puisqu'elle permet l'écoulement du temps, et met en évidence le passage à une autre saison.

Dans le deuxième acte, il est question à deux reprises de la progression de Rodrigo Manrique (grand-maître de Saint-Jacques) vers Ciudad Real, puis du siège de la ville :

REGIDOR **Ya** [a] los Católicos Reyes,
que este nombre les dan ya,
presto España les dará,
la obediencia de sus leyes.
Ya sobre Ciudad Real,
contra el Girón que la tiene,
Santiago a caballo **viene**
por capitán general. (Acte II, v. 1325-1332)

Le grand-maître de Saint-Jacques est comparé au saint qui, à cheval, combat l'ennemi. La réminiscence de cette légende tenace instaure un arrière-fond historico-légendaire à l'action. Le temps dramatique se prolonge à l'intérieur de la deuxième *jornada* au cours d'un nombre indéterminé de jours. Plus avant, le grand-maître de Calatrava et le commandeur font état de la victoire des Rois Catholiques :

MAESTRE ¿Qué puedo hazer, si la fortuna ciega
a quien **hoy** levantó, **mañana** humilla? (Acte II, v. 1457-1458)

²⁴⁴ Joseph PÉREZ, dans un article consacré au contexte historique de la révolte de Fuente Obejuna, rappelle brièvement les événements : « À la mort d'Henri IV, Isabelle s'est proclamée reine de Castille, en décembre 1474. Elle se heurte tout de suite à de très fortes résistances, notamment en Galice et au sud du Tage, en Estrémadure et en Andalousie. Le chef de l'opposition n'est autre que le marquis de Villena, don Diego López Pacheco qui dispose d'un fief immense à Murcie et à Tolède ; il a dans son camp ses parents et ses alliés : l'archevêque de Tolède, Carrillo ; le jeune grand-maître de Calatrava, Rodrigo Téllez Girón ; le marquis de Cadix, etc. En outre, Pacheco a la garde de la princesse Jeanne – la Beltraneja –, rivale d'Isabelle pour la succession au trône, appuyée par le roi de Portugal, Alphonse, qui l'épouse en mai 1475. La conjonction de ces deux oppositions – celle de l'intérieur et celle du Portugal qui envahit la Castille en mai – met en danger le trône d'Isabelle. La situation ne commence à se dégager qu'entre mars et juin 1476, précisément au moment où se produisent les événements de Fuente Obejuna. En mars, les Rois Catholiques battent les Portugais près de Toro ; en avril, les Cortès du Madrigal autorisent la création de la Santa Hermandad qui représente pour la couronne une puissance militaire et financière décisive. Le 20 avril 1476 – c'est-à-dire deux jours avant le soulèvement de Fuente Obejuna –, les Rois Catholiques donnent l'assurance aux villes qu'elles seront incorporées au patrimoine royal. ». PEREZ, J, « Fuenteovejuna, la légende et l'histoire », *La violence en Espagne et en Amérique (XV^e – XIX^e siècles)*, Jean-Paul Duviols et Annie Molinié-Bertrand, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, collection Ibérica, 1997, p. 142-153.

L'acte III, comme les précédents, ne possède pas un cadre temporel précis. Si, au début de la *jornada*, la nuit de l'agression semble rapprochée, à la fin de l'acte elle est éloignée dans le temps :

FRONDOSO	Tanto, que aquesta çagala que el cielo me ha concedido, en que tan dichoso he sido que nadie en dicha me iguala, cuando conmigo casó, aquella noche primera, mejor que si suya fuera, a su casa la llevó; y a no saberse guardar ella, que en virtud florece, ya manifiesto parece lo que pudiera passar.	(Acte III, v. 2402-2413)
----------	---	--------------------------

La dernière *jornada* comporte également un TL. Plusieurs événements vont s'y dérouler. Laurencia va diriger une armée d'amazones, qui tueront le commandeur. Flores, blessé, retrouve les Rois Catholiques, dans un lieu indéterminé. L'éditeur, Juan María Marín, précise qu'il s'agit de la salle du palais des Rois Catholiques, mais cette indication ne semble pas être de Lope. Le roi et la reine envoient un juge à Fuenteovejuna pour qu'il instruisse un procès. Plus avant dans l'acte III, le texte indique par deux fois que Ferdinand et Isabelle sont en route vers le Portugal et qu'ils ont dû s'arrêter de force à Fuenteovejuna. Dans son *romance*, Flores précise qu'il a attendu la nuit pour rejoindre les Rois Catholiques, seule indication du temps dramatique dans l'acte III :

FLORES	Y assí estuve todo el día hasta que la noche viene, y salir pude escondido para que cuenta te diesse.	(Acte III, v. 2004-2007)
--------	--	--------------------------

Comme Tolède et Fuenteovejuna sont éloignées géographiquement d'environ 400 km, Flores n'a pu parcourir une distance si longue en si peu de temps. Les Rois Catholiques doivent donc se trouver non loin du village. Esteban, l'*alcalde*, en donne l'information :

ESTEBAN	Los Reyes han de querer averiguar este caso, y más tan cerca del passo y jornada que han de hazer.	(Acte III, v. 2085-2088)
---------	--	--------------------------

Peu après la conversation entre Flores et les Rois Catholiques, l'action se déplace à Fuentovejuna. La mort du Commandeur inaugure une nouvelle temporalité :

FRONDOSO Ya comiença a **amanecer**,
 con este sol, **nuestro día**. (Acte III, v. 2076-2077)

La durée du procès des paysans, ordonné par Ferdinand d'Aragn et Isabelle de Castille, n'est pas élucidée. Le juge rapporte aux Rois Catholiques qu'il a fait torturer trois cents villageois. Ce nombre important suggère une dilatation possible de l'action.

Les coups de fouets de Mengo servent de point de repère, comme dans l'acte précédent. Le *gracioso* déclare qu'il croit que les hématomes des coups de fouets sont encore visibles :

MENGO Tocaron mis atabales
 tres hombres con tal porfia,
 que **aun pienso que todavía**
 me duran los cardenales. (Acte III, v. 2426-2429)

La distance ironique du texte, « que aun pienso que », est bien sûr comique ; mais elle témoigne presque d'un langage métathéâtral en filigrane, mettant à nu l'artifice temporel utilisé. Il semble invraisemblable que le personnage ait encore des marques alors que les coups de fouets ont été assenés depuis longtemps, au début de l'acte II. Cependant, un tel châtimeut laisse des traces pendant une longue période. C'est ainsi que l'on peut comprendre les vers de Mengo. Si le désordre physique de Laurencia au début de l'acte III servait le TB de la seconde *distancia*, les bleus de Mengo sont des marqueurs du TL dans la pièce.

Covarrubias précise que la révolte de Fuenteovejuna se déroula en avril 1476²⁴⁵. Lope semble respecter le temps historique. La progression du temps dramatique, observée dans l'acte II, se poursuit dans la dernière *jornada*. Dès le début de l'acte II, on apprend que la Castille s'est rendue à Isabelle la Catholique²⁴⁶. Il est évident que l'action a résolument basculé dans l'année 1476. La révolte de Fuenteovejuna ayant eu lieu en avril 1476, l'action de la pièce doit se déployer sur un peu moins d'un an, de mai 1475 à avril 1476.

²⁴⁵ « Los de Fuente Ovejuna, una noche del mes de abril [de mil y quatrocientos y setenta y seis] [...] », COVARRUBIAS, S. *Tesoro de la lengua castellana* (Cf. Bibliographie).

²⁴⁶ « C'est tout près de là, à Peleagonzalo, que se livre une grande bataille, le **1 mars 1476**. [...] Le jour même de la victoire, Ferdinand fait dire à Isabelle : « Dites-vous bien que cette nuit Notre Seigneur vous a donné toute la Castille. ». PÉREZ, J, *Isabelle et Ferdinand, Rois Catholiques d'Espagne*, Fayard, 1988, p. 106.

Conclusions

À l'issue de la reconstitution de la chronologie dramatique dans chaque *comedia*, on peut réunir ci-dessous tous les tableaux synoptiques afin d'avoir une vue ensemble :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Don Juan de Castro, Primera parte</i> D ≈ + 1 mois	TL Indéterminé plusieurs jours	TL <i>30 días ?</i>	TB 2 jours	TB 1 nuit	TB 1 jour
<i>El perro del hortelano</i> D ≈ + 1 mois	TB 1 nuit + 1 jour	TL <i>casi un mes</i>	TB 1 jour	TL imprécise plusieurs jours	TB 1 jour
<i>La dama boba</i> D ≈ 2 mois	TB 1 jour	TL 1 mois (<i>un mes</i>)	TB 1 jour	TL presque 1 mois	TB 1 jour (+ de deux heures = une matinée)
<i>La viuda valenciana</i> D = + 2 mois	TB 1 jour	TB quelques heures	TL <i>Un mes y más</i> (1 nuit et 1 jour représentés)	TL Près d'un mois	TL 2 jours
<i>Los Tellos de Meneses, primera parte</i> D ≈ + 2 mois	TB 2 jours successifs	TL 2 mois	TB 1 jour	TB Imprécise	TB 1 jour
<i>El villano en su rincón</i> D ≈ + 2 mois	TL Indéterminé (illusion de 2 jours successifs)	TB Imprécise	TB 1 soirée	TL Imprécise	TB 1 jour

<i>La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba</i> D ≈ 3 mois	TL 2 journées (impression de successivité)	TL imprécise	TB 2 jours successifs	TB Imprécise	TL 1 jour
<i>El acero de Madrid</i> D ≈ + 4 mois	TB 2 jours successifs (3 mai et 4 mai de midi à midi)	TL Imprécise Quelques jours	TB 2 jours successifs (au mois de mai)	TL <i>Cuatro meses</i>	TB 1 jour
<i>El testigo contra sí</i> D ≈ + 6 mois	TB 1 jour (<i>día de la Cruz de Mayo</i>)	TL 6 mois	TL 6 jours	TB Quelques jours	TB 1 jour
<i>El casamiento en la muerte</i> D ≈ imprécise plusieurs mois	TL (1 journée apparente)	TB Imprécise	TL Indéterminé (illusion de 2 jours successifs)	TL Imprécise plusieurs jours	TL Indéterminé (+ de 3 jours)
<i>El castigo sin venganza</i> D ≈ + 6 mois	TB 2 jours (sans doute successifs)	TL plusieurs mois (au moins 2)	TB 1 jour	TL 4 mois	TB 1 jour
<i>El sembrar en buena tierra</i> D = + 9 mois	TB 1 jour	TL 1 mois	TB 1 jour	TL 8 mois	TB 1 jour
<i>Los Benavides</i> D ≈ 9 mois	TL 2 jours non successifs <i>la siembra</i>	TB Imprécise	TB 1 jour	TL Imprécise (plusieurs mois)	TB 1 jour (24 juin 979) <i>la siega</i>
<i>El niño inocente de la Guardia</i> D ≈ + 8 mois, - 1 an	TL Plusieurs jours	TL Imprécise	TL Indéterminé Jour de l'Assomption (<i>día de la Asunción</i>)	TL 8 mois	TB 1 jour le 14 ^{ème} jour lunaire (Pâque juive)

<i>La nueva victoria del marqués de Santa Cruz</i> D ≈ 10 mois	TL (1 jour apparent) Après le 18 juillet	TL Imprécise	TB 2 jours successifs	TB Imprécise	TL <i>Día de Santa Cruz ; Día de Pascua del Espiritu Santo</i> 3 mai / 23 mai (Illusion de 2 jours successifs)
<i>Fuenteovejuna</i> D ≈ 11 mois	TL indéterminé	TL Imprécise	TL plusieurs jours	TB Imprécise	TL (illusion de 2 jours successifs)

On peut systématiser toutes les informations relevées au fil des études monographiques en recourant à quelques données statistiques. On remarque que les actes sont majoritairement brefs (75%) alors que 25% (13 actes sur 51) sont longs. Ce rapport montre que Lope de Vega préserve généralement un cadre temporel bref à l'intérieur de l'acte. Il utilise l'espace de la *distancia* pour loger le TL. Cette observation n'est pas surprenante dans la mesure où l'on a mis en évidence, dans les chapitres précédents, cette fonction particulière de l'inter-acte. Il est à noter qu'on rencontre parfois des *distancias* imprécises, qui peuvent être néanmoins considérées, en fonction du contexte de la pièce, comme des inter-actes « accélérateurs ».

Dans la majorité des actes (75%), Lope de Vega reproduit les procédés du TB : une, deux jusqu'à trois journées successives. En ce qui concerne les actes à TL, la durée de l'action est soit explicite, soit implicite. Dans les deux situations, le dramaturge raccourcit illusoirement le TL à l'intérieur de l'acte, en faisant croire au lecteur-spectateur que l'action se déroule en une seule journée, en deux journées successives ou en quelques jours. Il lui arrive également de placer deux caps temporels, deux moments-clés de l'acte non consécutifs.

Pour la plupart des *comedias*, le dépassement de la séquence mensuelle est clairement indiqué dans le texte. Lope multiplie le mois pour toutes les pièces dont l'action s'organise dans le cadre d'une saison. Lorsqu'on excède le cadre saisonnier, le dramaturge a recours à l'alternance entre deux saisons, entre les semailles et les moissons par exemple. Il se base principalement sur les calendriers agricoles ou religieux (chrétien, hébraïque, musulman) s'inscrivant dans des cycles connus et réguliers.

Il arrive également qu'on trouve une date partielle (le jour ou le mois seulement) ou complète qui, une fois mise en relation avec d'autres éléments temporels de l'action, permet de calculer la temporalité dramatique.

Certaines pièces possèdent une architecture temporelle relativement imprécise. C'est le cas de *El casamiento en la muerte* ou de *Fuenteovejuna*. À l'inverse des *comedias* imprécises, analysées dans les chapitres précédents, même si le cours du temps dramatique n'est pas évaluable avec précision, quelques indices suggèrent le TL, par exemple les voyages dans *El casamiento en la muerte* ou les sièges héroïques, militaires et amoureux dans *Fuenteovejuna*.

Plusieurs procédés d'écriture du temps long peuvent être dégagés à l'issue de l'analyse de ces *comedias*. Dans les interstices longs, les inter-actes, Lope de Vega insère un processus. Il peut s'agir de la maladie, physique ou mentale, du mûrissement du fruit. Dans un acte à TL, les longs déplacements à l'intérieur de l'Espagne ou à l'étranger sont également des outils du TL.

Il s'établit une synergie entre le TL et le TB, car les deux dimensions temporelles entrent en jeu dans un processus de compensation mutuelle. Les éléments de la temporalité paradoxale, que l'on a déjà remarqués auparavant, se retrouvent dans ces pièces à TL.

Les *comedias* de ce chapitre ont une action ne dépassant jamais douze mois. Nous nous intéresserons, dans le cinquième chapitre, aux actions qui se prolongent sur une ou plusieurs années, afin de cerner les procédés de multiplication de cette nouvelle donne temporelle.

Chapitre 5

**L'année en tant qu'unité de mesure :
chiffrage et camouflage du temps long**

Introduction

Nous énumérons ci-dessous les *comedias* qui seront analysées dans ce chapitre :

- 1) *La fuerza lastimosa*, 1595-1603
- 2) *El testimonio vengado*, 1596-1603
- 3) *El otomano famoso*, 1598-1599
- 4) *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*, 1598-1603 (prob.1599)
- 5) *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, 1596-1603 (prob. 1598-1603)
- 6) *La resistencia honrada y condesa Matilde*, 1596-1603 (prob.1599-1603)
- 7) *El caballero de Illescas*, 1602
- 8) *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, 1599-1606 (prob.1604-06)
- 9) *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias*, 1604-1606
- 10) *Los Ramírez de Arellano*, 1597-1608 (prob. 1604-08)
- 11) *Don Juan de Castro II*, 1607-08 (prob. 1608)
- 12) *La buena guarda*, 16 avril 1610
- 13) *El Brasil restituido*, 1625

Dans ce chapitre, nous conserverons la même méthode d'investigation. Ainsi, les analyses cursives des *comedias* suivront le fil conducteur de la durée croissante de l'intrigue. L'objectif est de dégager les procédés d'écriture du TL dans des actions se déployant sur plusieurs années, de 1 à 10 ans. Le chapitre précédent a fait apparaître les modalités d'écriture des intrigues se déroulant au cours de plusieurs mois. On verra que certains procédés sont remis à contribution dans les actions longues. Contrairement à ce qui a été observé dans le premier chapitre, les actes à TL seront ici majoritaires ; c'est pourquoi on analysera en détail l'aménagement du TL à l'intérieur de l'acte. Il restera également à élucider les procédés du TL dans la *distancia*.

1. Le dépassement de l'année : le temps de l'anagnorisis et des conquêtes guerrières

1-1. Une intrigue comprise entre deux siegas : *El caballero de Illescas*

El caballero de Illescas (1602) fera l'objet d'une analyse détaillée dans le chapitre 7 à des fins théoriques. On retiendra de cette *comedia* les liens parfaits de symétrie existant entre les actes et les *distancias*. En effet, les *jornadas*, toutes longues et indéterminées, ont l'apparence d'une journée unique très détaillée. Quant aux inter-actes, ils contiennent de longs voyages. Le TL est difficilement perceptible, car il n'est pas mis en valeur. Seul un élément, très ténu, renseigne partiellement sur la durée totale de l'action. Il s'agit de l'indication du calendrier agricole : la moisson. C'est à cette époque précise de l'année, en plein été, que se déroule le premier acte comme en témoignent les termes « parva » et « eras » (v. 25-26). Dans l'acte III, Pedro Tomás, le père de Juan Tomás, se souvient que son fils l'a quitté pendant la moisson :

PADRE **Por este tiempo** me acuerdo
que aquel traidor mal nacido
se fue de Illescas perdido,
si la memoria no pierdo. (Acte III, v. 408-411)

L'action du dernier acte se déroule également pendant le fauchage des blés comme le précise Pedro Tomás : « Id a segar con la gente » (v. 476). La *comedia* est « encadrée » par deux *siegas*, au milieu desquelles a lieu un long séjour à l'étranger, en Italie, d'une durée indéterminée. Le texte n'indique pas le temps qui s'est écoulé entre ces deux moissons. Ces jalons temporels servent à introduire dans la *comedia* la durée de l'année. Le texte reste imprécis quant à la durée de l'action globale de la *comedia*, et seules ces deux *siegas* prouvent qu'elle s'étend sur au moins une année. Le TL permet au chevalier d'Illescas de recouvrer sa véritable identité, cachée depuis sa naissance, car Juan Tomás vit depuis l'enfance comme un *villano* alors qu'il est le fils d'un noble napolitain.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El caballero de Illescas</i> D = au moins 1 an	TL (1 jour représenté) Moisson	TL Imprécise	TL (1 jour représenté)	TL Imprécise	TL (1 jour représenté) Moisson

García charge l'un des valets de partir à la recherche du roi pour l'en informer. Le coucher du soleil est clairement précisé :

DON GARCIA	Pues mientras yo subo, ponte a caballo; que ya Febo se encubre en nuestro horizonte.
CRIADO	Con todo, a dormir me atrevo desa otra parte del monte.

(Acte I, p. 407)

La scène suivante se déroule dans la montagne ; le comte Fortún s'est rendu au village de Belisardo, paysan ayant recueilli le jeune Ramiro, enfant illégitime du roi. Le dîner permet de dater la scène, ce qui prouve qu'elle est consécutive à l'épisode du *criado*. On retrouve l'expression « que es tarde » (p. 408) dans une réplique du comte. Pour l'instant, une seule journée est en cours. La scène finale de l'acte I montre que le retour du roi s'est certainement déroulé très rapidement. Le passage entre deux journées n'est pas mis en évidence. Par conséquent, tous les faits de l'acte I semblent concentrés dans une seule journée. L'arrivée du comte Fortún se produit de façon simultanée au retour du roi. Le texte précise que le comte était à Miralba, toponyme que nous ne parvenons pas à identifier et qui est associé, par la suite, à un château, « castillo de Miralba »²⁴⁸ :

CONDE	Al alboroto he llegado; que de Miralba venia, de donde Señor, traía a vuestra alteza un recado.
-------	---

(Acte I, p. 409)

Le roi fait emprisonner la reine au château de Miralba et promet de la faire brûler dans un délai d'un an et un jour si le témoignage de ses fils n'est pas contesté :

REY	Basta, hijos; basta así. Yo os doy campo, según fuero, por si hubiere caballero o por la Reina o por mí, aunque si tales hermanos afirman esta verdad, sería temeridad probar con ellos las manos. Mas si dentro de año y día nadie entrare en estacada,
-----	---

²⁴⁸ Le village de Belisardo se trouve dans les alentours du château de Miralba. En effet, à l'acte II, on sait que le palais est visible depuis l'*aldea*.

será la Reina quemada
hasta ser ceniza fría. (Acte I, p. 409)

Le comte Fortún, lors de sa visite chez Belisardo, fait part au *villano* de la décision du roi. Ce dernier souhaite que son fils illégitime vive à la cour. Au début de l'acte II, Ramiro est devenu un courtisan. Il a adopté les codes du palais et s'est donc transformé. La reine doña Mayor, dont Ramiro est amoureux, met en avant ce changement :

REINA ¡Oh Ramiro! En hora buena
 vengas tan gran **cortesano**. [...]
 Cuando a este castillo vine,
 Ramiro, más tosco estabas. (Acte II, p. 410)

En outre, elle révèle la durée de l'action de la première *distancia* :

REINA No me llaméis, Belisardo,
 Reina; que el secreto importa,
 y con ventura tan corta,
 ¿qué reino y corona aguardo?
 Mas llamadme esclava, os ruego;
 porque **ya se acerca el año**
 en que esta reina de engaño
 morirá por otro en fuego. (Acte II, p. 410)

La *distancia* contient presque un an, le jour de l'exécution de la reine semble donc imminent. Cette longue durée est annoncée de façon suggestive, dans la première *jornada*, à l'occasion du dialogue entre don García et Juana, par une référence astrologique :

DON GARCÍA ¡Oh amor, a pedir me obligas
 los caballos a Faetón!
 Mi bien, ser el sol quisiera,
 porque en su **eclíptica de oro**,
 delante del sol que adoro,
 hurtando su luz, corriera.
 Pero haré lo que mandáis.
 Estad a punto al balcón. (Acte I, p. 406)

L'écliptique dorée fait allusion au parcours du soleil pendant un an²⁴⁹. On verra ultérieurement que Lope de Vega a recours à cette image céleste dans d'autres *comedias* dont l'action se développe sur plus d'un an, conformément à sa poétique des cycles du soleil.

Les faits de l'acte II se déroulent au printemps et s'étendent sur un seul jour. La nuit est mentionnée par une paysanne :

CELIA En este monte hay diez o doce aldeas,
 entre las cuales, en lo más subido
 deste repecho, apenas sale el alba,
 cuando se ve el castillo de Miralba.
 Deste es un labrador alcalde agora,
 tan grosero y tan pobre, que es mi padre.
 Pasad en él **la noche hasta la aurora**,
 si no hay remedio que mejor os cuadre. (Acte II, p. 412)

Ramiro, à la fin de l'acte II, s'émancipe de son père adoptif, Belisardo, et décide de se rendre au palais. Au début de la dernière *jornada*, il précise qu'il a marché toute la nuit durant :

RAMIRO Como he venido a pie **la noche toda**,
 gran sueño me atormenta: dormir quiero (Acte III, p. 413)

Il s'est donc écoulé un TB, dans la seconde *distancia*, équivalant à une nuit.

La structure temporelle de l'acte III est bien différente des deux *jornadas* précédentes dans la mesure où la durée de l'action n'est pas précisée. Durant le rêve de Ramiro, au début de l'acte III, deux allégories de la Castille et de l'Aragon entrent en scène et introduisent un temps évoqué long, c'est-à-dire une temporalité dynastique, qui remonte jusqu'au dernier roi wisigoth. Par la suite, Ramiro parvient à se rendre au palais et révèle au roi le faux témoignage de ses fils. C'est durant cette scène, où se produit l'*anagnorisis*, que Ramiro défie les frères comploteurs. Le monarque décide de différer cette confrontation : « y dilátese tiempo al desafío » (p. 418). La durée de l'action de l'acte III est imprécise et l'acte se compose de deux journées non successives.

Le comte Fortún, personnage-voyageur, se rend à Miralba pour chercher la Reine. Dans un *romance*, il lui raconte les faits survenus depuis l'arrivée de Ramiro à la Cour :

²⁴⁹ Le *Diccionario de la lengua española* donne la définition suivante : « Círculo formado por la intersección del plano de la órbita terrestre con la esfera celeste, y que aparentemente recorre el Sol durante el año ». (cf. Bibliographie)

CONDE Entró Ramiro en la corte
un lunes por la mañana;
 y en el palacio una siesta,
 cuando el Rey durmiendo estaba, [...] (Acte III, p. 418-419)
aplazóse el desafío,

Le texte ne propose pas de durée précise entre la journée initiale de l'arrivée de Ramiro à la Cour (le début de l'acte III) et le dénouement. Dans le *romance*, l'article indéfini, dont on a déjà rappelé l'utilisation, provoque un effet d'éloignement dans le temps dramatique entre la première journée de l'acte III et la fin de la *comedia*.

La *comedia* représente la transformation de Ramiro, personnage d'ascendance royale qui vivait à l'écart de la cour du roi depuis sa naissance. La première *distancia* est caractérisée par l'ascension sociale de Ramiro et le passage du statut de paysan à celui de courtisan. Le TL est précisément évalué dans cet inter-acte à près d'un an. Cette longue période est nécessaire à la révélation de la vérité, à la longue quête de Ramiro vers la connaissance de sa véritable identité. Comme l'acte III est imprécis et long, les faits dramatiques doivent englober une année.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El testimonio vengado</i> D ≈ 1 an	TB 1 jour	TL Presque 1 an	TB 1 jour	TB Une nuit	TL 2 jours non successifs (<i>un lunes, hoy</i>)

1-3. Une conquête de plus d'un an : *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias*

Cette *comedia* historique, composée entre 1604 et 1606, met en scène la conquête de l'île de Ténérife par les Espagnols qui se déroula pendant plus d'un an, entre 1494 et 1496. Dans cette pièce, Lope de Vega représente, dans le premier acte, l'arrivée des Espagnols aux Canaries, leur échec dans la deuxième *jornada*, puis la prise de Ténérife, dans l'acte III. Deux expéditions préalables avaient été entreprises par les Castellans en vain. La troisième conquête, représentée dans l'acte II, se soldera par une défaite supplémentaire des Espagnols. C'est à l'issue de la quatrième tentative qu'ils sortiront victorieux.

Dans l'architecture temporelle de la pièce, seuls l'acte II et la seconde *distancia* contiennent un TB. La scène initiale de la *comedia* montre la préparation du débarquement des Espagnols sur l'île de Ténérife. L'épisode suivant a lieu chez le roi des îles Canaries, Bencomo. Ce dernier consulte un devin pour savoir si les Espagnols vont envahir une nouvelle fois son royaume. Le souverain charge le capitaine Siley d'emmener l'infante Dácil loin des Castellans, près d'une lagune. Dès leur arrivée sur l'île, les Espagnols confient à Castillo, un soldat, la mission de partir en reconnaissance chez les Guanches. L'acte I s'organise en fonction du voyage de Castillo. Le soldat rencontre l'infante au bord de ce point d'eau, et affirme que cela fait trois jours qu'il est en chemin²⁵⁰ :

CASTILLO	A mi fortuna agradezco, y de mayores venturas lo tengo por buen agüero, que seas la primer cosa que en estas montañas veo. Tres días ha que camino por lagunas y por cerros, para hallar a quién llevar a los amigos que deajo en las naves que nos traen. ¿Entiéndesme?	(Acte I, v. 664-664)
----------	---	----------------------

L'Espagnol la fait prisonnière. L'infante défait alors son collier pour permettre à ses gardes de la retrouver en suivant les perles. Finalement, le capitaine Siley surprend le soldat aux côtés de l'infante. Dácil s'est éprise de Castillo, lui accorde son pardon et lui permet de rejoindre les siens. En gage d'amour, elle lui donne un ruban. Par la suite, l'action se déplace dans le camp des Espagnols, convaincus que Castillo est mort. En effet, le cheval du soldat est retourné au camp tout seul, ce qui présage une mort certaine de Castillo. Le soldat réapparaît peu après, et précise qu'il s'est perdu pendant des jours :

CASTILLO	Yo os lo agradezco, señores, mas mucho os anticipasteis; que no tengo gana agora de morirme ni enterrarme. Días estuve perdido en esas lagunas grandes, hasta que en una topé
----------	---

²⁵⁰ On citera l'édition d'Eyda M. Merediz, *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias*, 2003. (Cf. Bibliographie)

una presa razonable,
 porque era del rey Bencomo
 la hija, la infanta Dácil,
 que se bañaba en sus aguas
la siesta de aquella tarde. (Acte I, v. 897-908)

Cette citation établit clairement que le voyage de Castillo a nécessité plusieurs jours. Le délai de trois jours participe de l'illusion de TB dans un acte dont l'action dépasse largement cette durée. De plus, la rencontre de Dácil est située dans un passé assez éloigné comme le montre le démonstratif *aquella*. Ainsi, la durée de l'action de l'acte I est indéterminée, mais supérieure à trois jours ; par conséquent, nous avons affaire à un acte à TL²⁵¹.

La première *distancia* ne dure qu'une seule nuit, comme le prouve, au début du deuxième acte, la répétition de *desde ayer* (v. 1119) ou *de anoche* (v. 1291). Un des Guanches avait été envoyé en émissaire à la fin de la première *jornada* chez les Espagnols. Il est de retour dans son camp, au début de l'acte II, et précise qu'il est resté peu de temps :

MANIL Aunque al español traté,
 poco tiempo y de camino,
 a su valor peregrino
 aficionado quedé. (Acte II, v. 1139-1142)

Au début de l'acte II, Bencomo prévoit des fêtes pour célébrer le début des hostilités contre les Espagnols. Trois journées sont annoncées :

BENCOMO Esta notable fiereza
 notable pena le da.
 Ya se imagina **cautiva**,
 y así, soy de parecer,
 porque contento y placer
 de su venida reciba,
 que contra los españoles
 hagáis fiestas, bailes, juegos,
 convites y grandes fuegos.
 SILEY Si ellos **duraren tres soles**
 sin que se alarguen al mar,
 tenme por hombre imprudente. (Acte II, v. 1121-1132)

²⁵¹ Rappelons qu'un acte est dit « long » dans la présente thèse dès que son action dépasse trois jours consécutifs.

Ce délai d'un an est repris par deux fois dans la suite du texte. Le personnage de l'enfant permet d'incarner le TL de la *distancia* sur scène : le temps de la gestation. Comme il s'est écoulé plus d'un an, il s'agit d'un nourrisson de quelques mois. Cette femme, découverte dans la grotte, est la Vierge de la Chandelle (Nuestra Señora de la Candela). La seconde *distancia* rétablit le TL de l'Histoire dans la *comedia*. De plus, dans l'inter-acte, Castillo, qui est resté à Ténérife, s'est habitué aux us et coutumes des Guanches. Cette *distancia* contient donc un processus d'acculturation. Les Guanches, eux aussi, au terme des trois invasions espagnoles, se sont approprié des éléments de la culture espagnole notamment la langue et les vêtements.

Même si le prolongement de la temporalité dramatique est incontestable dans la *distancia*, le texte introduit, de façon parodique à l'acte précédent, le délai de trois jours. Manil croit que les Espagnols sont de retour et qu'ils ont laissé, il y a peu de temps, cette femme qui vient d'accoucher :

MANIL	Mal conoces españolas : un cierto licor bebí de sus naves, y dormí mientras salieron tres soles. Sin duda que se han dejado esta mujer, que ha parido en esta cueva.	(Acte III, v. 2059-2065)
-------	---	--------------------------

Ce temps évoqué de trois jours est une compensation du TL de l'inter-acte. Même si cette temporalité ne correspond pas à la *distancia*, elle permet de mettre en corrélation le TB et le TL, comme dans l'acte I. D'ailleurs, dans chaque acte, le délai de trois jours est présent, ce qui crée une certaine harmonie des chiffres dans la pièce.

À l'inverse des précédentes *jornadas*, l'acte III est caractérisé par une dimension édifiante et une temporalité longue et indéterminée. Cette *jornada* se compose de deux caps temporels essentiels : la première journée de la découverte de Notre Dame de la Chandelle, puis le dernier jour correspondant à la victoire des Espagnols. Entre les deux, une quantité indéterminée de jours est introduite dans le texte. Lors de la rencontre avec la Vierge, Manil promet d'apporter quotidiennement de la nourriture :

MANIL	Señora de la Candela, que no sé nombre que os llame, sino es que os llamáis María, nombre que españoles saben, dadle la mano, y creed
-------	---

que **cada mañana y tarde**
 vendremos los dos aquí
 para que jamás os falte
 el necesario sustento,
 leche, miel y dulces dátiles. (Acte III, v. 2227-2236)

Plus avant dans la *jornada*, le dialogue du couple de Guanches montre que le temps s'est écoulé depuis la première rencontre :

MANIL Voy a llevar de comer,
como suelo, a la Señora
 de la Candela, Firán.[...]
 (Acte III, v. 2463-2465)

FIRÁN Lleva, Manil, la ración;
 que el pájaro llevarás
 al bello Niño **otro día**.
 (Acte III, v. 2475-2477)

Dans l'acte III, entre les deux journées-clés, le dramaturge insère un temps fréquentatif, par définition non-mesurable, au service du TL.

Le système temporel de *Los guanches de Tenerife* est similaire à celui de *El testimonio vengado* en ce que le TL des deux extrémités de la *comedia* est indéterminé. C'est la *distancia* qui permet de renseigner la longue durée et qui joue le rôle de condensateur du TL. Le chiffrage de l'inter-acte fait apparaître un dépassement significatif du cadre de l'année. Cette durée est propice à l'émergence du motif de la Nativité.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los guanches de Tenerife</i> D ≈ + 1 an	TL Plus de 3 jours	TB 1 nuit	TB 1 jour	TL Plus d'un an <i>Un año y más</i>	TL Plusieurs jours (2 journées non successives)

1-4. Le triptyque des conquêtes transatlantiques

1-4-1. *El Brasil restituido*

Nous ferons l'analyse de cette *comedia* dans le cadre théorique, au chapitre 7. Pour l'heure, nous ne présenterons que le tableau synoptique de la pièce. Le temps dramatique est évalué à l'intérieur de l'acte I à cinq mois. Des procédés spécifiques, que l'on mettra en

évidence ultérieurement visent à « raccourcir » ce TL du premier acte. Par ailleurs, le calendrier liturgique permet de mettre en valeur la longue durée dans le second inter-acte. On verra également que le calendrier astral joue un rôle prépondérant dans l'introduction de la longue durée et de l'année. Les traversées transatlantiques participent de l'allongement de la temporalité dramatique.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El Brasil restituido</i> D ≈ + 1 an	TL + 5 mois	TL Imprécise	TL Semaine Sainte <i>Semana mayor</i> <i>Abril</i>	TL Imprécise	TL Quelques jours avant la Saint Philippe et la Saint Jacques

1-4-2. La récurrence d'événements au service du TL : *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza*

Cette *comedia* historique, composée entre 1598 et 1603 (probablement en 1599), met en scène la conquête de l'Araucanie, région du Chili résistant aux Espagnols, par don García Hurtado de Mendoza en 1557, sous le règne de Charles Quint. La structure temporelle de la pièce est relativement imprécise, sauf dans l'acte II où l'action s'étend sur deux jours successifs, la deuxième journée célébrant la Saint André. En dépit de l'indétermination des *distancias*, des indices temporels permettent de reconstituer l'évolution du TL dans la pièce. Les deux extrémités de l'œuvre possèdent une architecture similaire. En effet, l'action s'organise autour de deux journées éloignées dans le temps ; les actes I et III contiennent donc un TL.

La *comedia* s'ouvre par des *octavas reales* qui, conformément à la fonction que le dramaturge leur a assignée, se prêtent à la narration et permettent de rappeler le contexte historique. À la mort du conquistador espagnol, Pedro de Valdivia, deux généraux espagnols, Aguirre et Villagrán, s'affrontent pour devenir gouverneur du Chili. La région est instable car les Araucans sont très hostiles à la domination espagnole. Le vice-roi du Pérou a décidé d'envoyer son jeune fils don García Hurtado de Mendoza afin qu'il prenne le contrôle de cette terre rebelle. Dans la première journée de la pièce, on assiste à une fête célébrant le départ de

don García. Le texte ne mentionne pas directement le lieu où l'action se déroule. Néanmoins, des éléments démontrent qu'elle évolue au Chili²⁵² :

GARCÍA	Dar a lo menos querría de mi intento desengaños; y para principio dél, traedme aquí a Villagrán, y venga Aguirre con él, pues presos los dos están, y está aprestado el bajel; que al Perú se han de partir, y desde allí, luego a España.	(Acte I, p. 757)
--------	--	------------------

L'adverbe de lieu *allí* montre un certain éloignement de don García par rapport au Pérou. Le personnage se trouve donc au Chili. Il s'agit du début de l'expédition menée par le capitaine espagnol. Quelques vers plus loin, il dévoile plus précisément son projet dans une réponse à don Felipe de Mendoza, gentilhomme espagnol :

FELIPE	¿Harás luego tu jornada ?	
GARCÍA	A la ciudad despoblada de la Concepción iré, adonde esperar podré la demás gente embarcada; que espero en Dios, y el valor que en la sangre de Mendoza me dio el Marqués mi señor, que la libertad que goza Chile, rebelde y traidor, se reduzca a Carlos Quinto y a Felipe su heredero, en término tan sucinto , aunque le pese al mar fiero, por quien se juzga distinto, que todo el polo se espante de que esta rebelde gente venga a humildad semejante.	(Acte I, p. 758)

Comme on ignore l'endroit où se trouve don García au début de la pièce, on ne peut évaluer la distance que le capitaine devra parcourir jusqu'à la ville de Concepción. L'Histoire précise qu'il était parti depuis La Serena, beaucoup plus au nord, et avait navigué vers le sud pour

²⁵² Le texte de la Biblioteca Castro sera cité. (Cf. bibliographie)

el español don García,
 aunque la mar alteré
con tempestad que formé,
 que al cielo temor ponía,
ya llegó a la Concepción;
tomó puerto en Talcaguano,
pasó a Tierra Firme. En vano
 intento su perdición;
 que en Penco ha **formado un fuerte**,
 donde defenderse piensa
 de vuestra araucana ofensa,
 a quien promete la muerte. [...]» (Acte I, p. 766-767)

Bien que le temps dramatique ne soit pas évalué, les conditions de navigation difficiles, ayant probablement retardé les navires, et les différentes opérations menées – le débarquement à Talcaguano, le regroupement à Penco et la formation d'un camp fortifié – témoignent du déroulement d'une longue période, équivalant à plusieurs jours ou semaines. Ce compte-rendu de Pillán rappelle le style d'écriture du *romance*, même si nous avons affaire ici à des *redondillas*. En effet, le démon indien condense les événements dans une narration où se succèdent plusieurs prétérits. Une autre modalité du TL dans l'acte est l'attente. Rengo, un Araucan, recommande au capitaine d'être patient :

RENGO Oye, que a todos obligan.
 Ten **paciencia**, pues yo voy,
 que también pudiera solo
 hacer temblar este polo,
 pues todos sabéis quién soy. (Acte I, p. 767)

Par ailleurs, dès la réapparition sur scène de don García, des vers font écho au verbe *esperar* que le capitaine avait prononcé au début de la *comedia* avant son expédition :

FELIPE El fuerte está bastantemente fuerte;
 bien podrás defenderte **en cuanto** lleguen²⁵³,
 señor, los que navegan en tu ayuda.
 GARCÍA **Mientras** la gente acuda, don Felipe,
 que temo se anticipe la contraria,
 fue cosa necesaria a la defensa.
 FELIPE Ya sin alguna ofensa, aficionados,

²⁵³ La Biblioteca Castro emploie l'indicatif « llegan » ; mais le subjonctif semble plus logique.

de todos los estados indios bajan,
que las campañas cuajan para verte; (Acte I, p. 768)

Comme il l'avait précisé préalablement, don García attend des renforts. La progression du TL est suggérée par l'avancée des Araucans, qui se rassemblent tous pour lutter contre les Espagnols. La formation de la grande armée araucane, composée de vingt mille hommes, nécessite un temps particulièrement long.

Un dernier indice temporel de l'acte I introduit le TL. Don García a confié la garde du camp fortifié à Rebolledo qui doit rester éveillé. Voici la réflexion du capitaine lorsqu'il découvre le garde endormi :

GARCÍA El cuidado
de un capitán desvelado,
a quien ni el **invierno frío**
ni el **verano ardiente** obliga
a descanso, me ha traído
a ver si mi vela ha sido
firme y cuidadosa amiga.
¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto?
Durmióse, durmiendo está;
vela que se ha muerto ya,
volver a encenderla presto.
Mas quiero tener la espada,
considerando que ha sido
grande el trabajo sufrido
de nuestra larga jornada. (Acte I, p. 780)

Le terme *jornada* apparaît pour la deuxième fois dans l'œuvre. Il fait allusion, à l'évidence, au long parcours, mais également à l'épreuve endurée par don García lorsqu'il dut faire face à une tempête. Le début de sa réplique met en vis-à-vis l'*invierno*, un temps évoqué, et le *verano*. Sous l'acception *jornada*, il n'est pas exclu que soit suggérée une confession métathéâtrale : la *jornada*, pour ne pas dire l'acte, est manifestement à TL.

L'acte I se referme sur une nouvelle journée : le premier affrontement entre Espagnols et Araucans. Les *distancias* de la *comedia* sont toutes deux imprécises. Le laps de temps séparant les deux premiers actes n'est donc pas mentionné. C'est un *romance*, placé au début de la deuxième *jornada*, qui permet de faire la jonction temporelle entre les deux actes, révélant ainsi le déroulement des faits. Le récit reprend le cours des événements à partir de la fin de l'acte I, lorsque les Espagnols étaient attaqués. Don García a réussi à repousser les

Araucans à Penco. Par la suite, il a mené une autre expédition, plus au sud, dans la région du fleuve Bío-Bío, contre Galvarino, résistant araucan.

La progression du TL est également perceptible dans un *romance* prononcé par Caupolicán. Les raisons de la venue de don García Hurtado de Mendoza sont rappelées dans cette narration dont la fonction de récapitulation permet au public, qui ignorait les détails de ces événements très éloignés de l'Espagne, de suivre le fil conducteur de l'œuvre. En outre, ce récit met en évidence la fréquence des batailles qui ont eu lieu comme l'avait annoncé Pillán au début de la pièce :

CAUPOLICÁN	Proseguir la guerra es cosa de gran duda, imaginando el valor deste mancebo y sus principios extraños, las batallas que ha vencido, los ardides, los reparos que a nuestras ofensas hace, venciendo, hiriendo, matando.	(Acte II, p. 794)
------------	--	-------------------

Ces pluriels montrent l'accroissement chronologique de l'action.

Nous ne nous attarderons pas sur l'architecture temporelle de l'acte II, qui suit les procédés du TB, avec une nuit intermédiaire. L'action s'étend sur deux jours successifs. Dans la deuxième journée, une bataille est représentée. Un indice temporel du calendrier liturgique permet de situer précisément l'action de l'acte II :

GARCÍA	Pues es mañana, ¡Oh nobles caballeros!, de aquel apóstol soberano el día, que muriendo en la cruz con tanto gusto, le dijo mil requiebros, como a esposa; aquel que siendo Lino para el cielo, quiso pasar martirios como lino, hasta morir aspado; la grandeza del día, por mil causas nos obliga a celebrar su fiesta; y no es pequeña que el Marqués, mi señor, Andrés se llame.	(Acte II, p. 803)
--------	--	-------------------

Il est clairement précisé que la deuxième journée de l'acte II correspond au jour de la Saint André, c'est-à-dire au 30 novembre. Il s'est donc écoulé plusieurs mois entre les deux premiers actes, car l'action de la première *jornada* se terminait en été.

Dans le premier acte, outre la répétition du nombre de batailles, la fondation des villes était l'outil suggérant la maturation temporelle. Caupolicán, à la fin du deuxième acte, s'adresse à l'esprit d'un arbre, personnifié par Lautaro, qui exhorte l'Araucan à continuer la guerre et lui révèle l'avancée de don García. Le capitaine espagnol s'apprête à fonder une nouvelle ville qu'il baptisera du nom de son père, Cañete. Les paroles de Caupolicán font écho à la prophétie de Pillán : « ¡Ciudad funda! » (p. 815).

Dans le dernier acte, le temps long est dissimulé. En effet, le dramaturge fait croire qu'il y a une proximité dans l'espace entre la région de Concepción et celle où se trouvait la maison de Valdivia (dans la ville d'Osorno), alors que ces deux lieux sont très éloignés l'un de l'autre :

GARCÍA	Pues id en tanto que llego, a este cerro convecino , donde ruinas están de la casa de Valdivia que presto ciudad verán.	(Acte III, p. 821)
--------	---	--------------------

Plus tard, on apprend que don García va fonder une ville à laquelle il donnera le nom de son grand-père : Osorno. Or, géographiquement, Concepción et Osorno sont éloignés d'environ 400 kilomètres. Conjointement à l'effet de brièveté nécessaire à la vraisemblance de l'action dans l'acte, la construction de forteresses et la poursuite de la fondation des villes sont des indicateurs du prolongement du temps dramatique. On peut citer la réplique d'un Araucan qui suggère la percée des Espagnols :

TUCAPEL	De la guerra pertinaz que Rengo vituperaba, estoy de suerte cansado, viendo, General, las glorias del español, que en victorias tan prósperas le han honrado; y de ver que en nuestro suelo funde fuertes y ciudades , que le tendrán mil edades , pienso, del airado suelo.	(Acte III, p. 824)
---------	--	--------------------

Les Araucans veulent profiter de l'absence de don García pour attaquer les Espagnols ; tentative vaine, puisque le capitaine Avendaño les surprendra et fera prisonnier leur chef Caupolicán. Ce dernier sera exécuté dans la dernière journée de la *comedia*.

L'acte III comporte un marqueur temporel historique. En effet, les Espagnols ont reçu un courrier annonçant l'intronisation de Philippe II. De fait, Charles Quint transmet à Philippe II sa couronne, peu avant sa mort, en septembre 1558. L'action de *Arauco domado* se situe entre les règnes de ces deux souverains.

À la fin de la *comedia*, don García précise, dans des vers faisant écho à la prophétie de Pillán, qu'il a fondé neuf villes :

GARCÍA	Invictísimo Felipe nuevamente coronado por rey de España y del mundo que a vuestros abuelos santos halló Colón, y después tantos españoles brazos, a costa de sangre suya os dieron y conquistaron: veis aquí nueve banderas, nueve batallas de Arauco , que en vuestro nombre he vencido, pacificando su Estado. Nueve ciudades también os doy, ofrezco y consagro, y todo aquesto, señor, en término de dos años.	(Acte III, p. 848)
--------	---	--------------------

L'architecture de la pièce est très cohérente puisque la durée de la conquête, apparaissant au début de la *comedia*, est confirmée dans les derniers vers de l'œuvre.

Si l'acte I se déroule pendant le *verano*, le dernier acte évolue dans le cadre de la *primavera* :

CAUPOLICÁN	Sentaos, pues el verde suelo nos da alfombras de colores, donde compiten las flores con las estrellas del cielo. Toma, Fresia, este lugar.
TUCAPEL	Ponte a mi lado, Gualeva. Será primavera nueva del campo que has de mirar, porque los ojos apenas pondrás en cuanto divisas

sin salir mil manutisas,
clavellinas y azucenas. (Acte III, p. 833)

Rappelons que la *primavera* fait partie du *verano*. Le fait que les deux extrémités de la pièce comportent une action se déroulant pendant le *verano*, légitime l'idée d'un cycle annuel. En l'occurrence, deux années séparent l'acte I et la dernière *jornada*.

La pièce est imprégnée par l'idée de continuité et de renouvellement. Un temps évoqué long est introduit par le soldat Rebolledo :

REBOLLEDO Toma
veintitrés generaciones
la **prosapia** de Mendoza.
No hay **linaje** en toda España,
Tucapel, de quien conozca
tan notable **antigüedad**.
De padres a hijos se nombran,
sin interrumpir la línea,
tan excelentes personas
y de tanta calidad,
que fuera nombrarlas todas
contar estrellas al cielo,
y a la mar arenas y ondas. (Acte III, p. 822)

Ce temps lignager caractérise la *comedia* ; les vingt-trois générations renvoient à une période très ancienne, car les origines de don García de Mendoza remontent au Moyen-Âge. Le temps dynastique est perpétué de père en fils. La pièce illustre cette modalité puisque Charles Quint cède son pouvoir à son fils Philippe II. Cette information est rappelée dans les derniers vers de la pièce. L'action de *Arauco domado* est comprise dans cette dynamique de perpétuation du lignage.

La longue durée de l'action est exposée au début de la pièce dans la réplique de Pillán, puis confirmée par don García à la fin de l'œuvre. La conquête a duré deux ans, période durant laquelle don García a fondé neuf villes. La récurrence des batailles, la fondation de villes, la construction de forteresses sont autant de processus suggérant l'allongement de la temporalité et complétant les marqueurs de la chronologie dramatique, diffus dans le premier acte et précis dans le deuxième.

On peut comparer *Arauco domado* à *El villano en su rincón* car les deux pièces représentent la longue résistance au pouvoir royal. *Arauco domado* est une version guerrière

de *El villano en su rincón* ; il s'agit du TL de la résistance militaire. Dans les deux pièces, le souverain est victorieux. Du point de vue de la durée de l'action, la pièce « transatlantique » exige une amplification spatio-temporelle du motif de la résistance.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Arauco domado</i> D = 2 ans	TL 2 journées non successives <i>verano</i>	TL Imprécise Plusieurs mois	TB 2 journées successives (deuxième jour : Saint André, 30 novembre)	TL Imprécise	TL 2 journées non successives <i>primavera</i>

1-4-3. La fin de la Reconquête et la découverte du Nouveau Monde : *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*

El nuevo mundo (1596-1603, probablement 1598-1603) représente deux événements majeurs de l'histoire d'Espagne : la fin de la Reconquête (la chute du dernier roi maure) et la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb. L'architecture temporelle ne peut être établie suivant l'ordre chronologique des péripéties. C'est seulement à la fin de la *comedia* qu'une durée précise est fournie par le dramaturge. Dans l'acte I, la temporalité dramatique est indéterminée et longue. Plusieurs événements sont placés les uns après les autres dans la *jornada* sans aucun marqueur chronologique précis. Dès le début de la pièce, Christophe Colomb envoie son frère Bartolomé en Angleterre pour qu'il tente de convaincre le roi Henri VII de l'utilité de la conquête des Indes. Colomb, quant à lui, ne parvenant pas à convenir d'un accord avec le souverain portugais, décide de partir en Castille pour solliciter l'aide des Rois Catholiques²⁵⁴ :

BARTOLOMÉ	Luego al punto a Ingalaterra , si gustas, me partiré.	
COLÓN	Yo a Castilla , porque es tierra en quien más amor cobré. En Sanlúcar o en el Puerto me hallarás entretenido, si el Rey no acepta el concierto.	(Acte I, p. 928)

²⁵⁴ Nous faisons référence à l'édition Turner de la Biblioteca Castro, *Comedias, VIII*. (Cf. Bibliographie)

Ces très longs déplacements, la traversée de la mer dans le cas du voyage en Angleterre, impliquent une dilatation temporelle. La seule mention de ce point géographique très éloigné de l'Espagne suffit à suggérer le TL dans l'acte I.

La scène suivante montre le Roi Boabdil qui sent la fin de son règne approcher :

MAHOMED Tengo sólo el albaicín,
y con tan pocos amigos,
que ya sólo son testigos
de mi acelerado fin.
Bien que hasta ahora no llega
ni a vencellos ni a cansallos,
porque cinco mil caballos
andan corriendo la vega,
de los cuales **cada día**
recibe infinitos daños.

DALIFA Guarde Alá tus pocos años,
y aumente tu monarquía;
que él se cansará **este invierno**
del cerco y de la esperanza,
pues que la mayor que alcanza
le ha dado el término eterno.
Aquí me quiero sentar,
aunque perdonen **las flores.**

(Acte I, p. 931)

De jour en jour, l'armée du Rey Chico est affaiblie, ce qui traduit une progression du temps dramatique. Dalifa, une dame maure qui accompagne Boabdil, fait explicitement référence au siège de Grenade, qui ne se prolongera pas en hiver car, selon elle, les Espagnols se laisseront de tenir la ville assiégée. À vrai dire, cette évocation de l'hiver annonce la fin de la domination maure à Grenade, car le royaume est reconquis au mois de janvier 1492. Le dramaturge mettra en scène, à la fin de l'acte I, la reddition de ce dernier roi maure. De plus, la présence de fleurs indique que l'action du début de l'acte I se déroule pendant la belle saison. Historiquement, le siège commença au printemps 1491.

La scène suivante montre les négociations entre Colomb et la couronne de Castille. Par la suite, le Maure Zelín veut trahir Boabdil et livrer les clés de la ville la nuit suivante. L'apparition de cette période induit une deuxième journée. En réalité, comme on l'a déjà remarqué, le cadre de deux jours apparemment successifs est suggéré dans un acte contenant un TL.

Lope ne met pas l'accent sur la durée des déplacements, le frère de Colomb est de retour en Espagne sans qu'aucun élément temporel ne soit mentionné. L'aller-retour suffit, à lui seul, à donner la mesure du TL. La durée elliptique de ce voyage permet également de créer un effet de condensation temporelle dans cette longue *jornada*.

Les motifs du TL dans l'acte I sont le siège de Grenade et les hostilités qui s'ensuivent. Le début de cette entreprise a lieu un mardi, jour du dieu de la guerre, comme on peut le remarquer dans les paroles de Zelín adressées à Boabdil :

ZELÍN Mira que ya tu Granada
 abre las puertas y calles,
 y es señal que están maduras
 cuando las granadas se abren.
 Jurado Fernando tiene
 que no ha de llegar el **martes**
 sin ponerla por **principio**
 en sus manteles reales. (Acte I, p. 932)

Dans la dernière scène de la première *jornada*, le Rey Chico se rend aux Rois Catholiques. On trouve à nouveau le terme *principio*, qui marque le début du voyage de Colomb :

DON FERNANDO Álzate,
 Colón amigo, y dime de qué suerte
 hemos de dar **principio** a tu viaje. (Acte I, p. 949)

La Reconquête étant terminée, les Rois Catholiques doivent trouver les fonds nécessaires pour financer l'expédition de Christophe Colomb. La reine prononce également le terme *principio*. Les dernières paroles de don Fernando dans l'acte I mettent l'action en suspens : « El fin espero » (p. 951). Le siège de Grenade s'étend du printemps 1491 jusqu'au mois de janvier 1492. De plus, le premier voyage de Colomb se déroulera huit mois après la reddition de Boabdil, c'est-à-dire au mois d'août. Dans ce premier acte, Lope aménage cette durée historique de plus d'un an en la rendant invisible par le procédé de l'ellipse temporelle ; mais il fournit, au moyen d'allusions, des indicateurs du TL.

Le temps dramatique dans le premier inter-acte n'est pas précisé. Au début de la deuxième *jornada*, on assiste à une mutinerie de l'équipage du capitaine, qui veut le jeter par-dessus bord. Les marins, ne voyant pas la terre ferme se profiler, croient que Colomb les a dupés. À défaut de précisions sur la durée de l'action dans la *distancia*, des références à une

temporalité évoquée biblique mettent l'accent sur le TL. Le moine Buyl essaie de convaincre les mutins Pinzón et Arana :

PINZÓN	Andad, padre, que a morir nos ha el villano traído. Si esto fuera inspiración, Dios le enseñara la tierra, cual hizo a Moisés y a Aarón después de tan larga guerra, pues fue de Dios promisión.	
FRAY BUYL	Antes los que la dudaron, de ella después no gozaron.	
ARANA	Pues luego, ¿Habemos de andar cuarenta años por el mar?	(Acte II, p. 954)

Après cette longue durée de quarante ans, le texte revient à un temps dramatique beaucoup moins long. En effet, Colomb promet à ses hommes qu'ils verront la terre ferme au bout d'environ trois jours :

COLÓN	Si dentro de unos tres días no mostrare tierra nueva, que me matéis.	
TERRAZAS	¿Aún porñas?	
BARTOLOMÉ	No es el término o la prueba tan larga; esperar podrías.	
FRAY BUYL	Por Dios os ruego, españoles, que tres días esperéis ver celajes y arreboles de otro horizonte.	(Acte II, p. 956)

Comme Bartolomé le précise clairement, le délai d'attente ne sera pas long. Contrairement au TL indéterminé de la *distancia* correspondant à la traversée, le dramaturge construit le deuxième acte sur les bases d'un temps moins étendu d'au moins trois jours. De fait, cette période est effective puisque Colomb débarquera sur la terre tellement désirée :

COLÓN	¡Mil besos la quiero dar! Por el largo desear, después de tan larga guerra, se llame la Deseada .	(Acte II, p. 969)
-------	---	-------------------

Ces vers décrivent le TL de l'attente. L'expression « después de tan larga guerra », énoncée par Pinzón, est reprise par le capitaine. Le terme *guerra* renvoie à la guerre de Grenade, à la traversée de Colomb, mais également aux divers voyages que Colón ou son frère ont dû accomplir afin de convaincre les souverains de l'intérêt de leur expédition.

L'intrigue de l'acte II s'étend sur au moins trois jours, mais seules deux journées sont représentées. Un indice temporel montre que l'action évolue pendant la saison froide. Deux indigènes conversent au sujet d'un arbre et de la fructification :

TECUÉ	Árbol seco , así te veas con fruto, si le deseas, y más que mirra en olor, que admitas este buen celo.	
AUTÉ	Planta del sol soberano, así llegues el verano con tu verde punta al cielo, que no vuelvas a tronar.	(Acte II, p. 978)

Le *verano* est invoqué, ce qui montre que l'action se déroule en automne ou en hiver. Notons que le voyage de Colomb a débuté en août 1492 et qu'il a débarqué dans les Indes au mois d'octobre.

La seconde *distancia* est indéterminée et caractérisée par un long processus : la quête de l'or. Le TL est annoncé à la fin de l'acte II :

TERRAZAS	Que bien busquemos el oro, que eso es largo , aunque es decente.	(Acte II, p. 982)
----------	--	-------------------

Le dernier acte offre une structure temporelle à TB de deux jours successifs. Dans la dernière journée de la pièce, Colomb avertit les Rois Catholiques de la découverte du Nouveau Monde. Il rend compte expressément de la durée de son expédition :

COLÓN	Aquí, Católicos Reyes, para que veáis quién soy, en ocho meses os doy otro mundo a quien deis leyes.	(Acte III, p. 1009)
-------	--	---------------------

Cette période est répétée trois fois, ce qui marque l'insistance sur le TL :

CAPITÁN	Ésta sí que fue conquista en ocho meses no más.	(Acte III, p. 1011)
---------	---	---------------------

Comme les deux derniers actes ont une action brève, le TL de huit mois est placé dans les deux *distancias*, qui sont imprécises jusqu'à la fin de la *comedia*.

La durée de la pièce s'étend sur plus d'un an, presque deux ans. Le TL n'est pas quantifié dans l'acte I, mais il est suggéré par des procédés : le siège militaire, le long voyage. La pièce met l'accent sur la durée totale de l'expédition de huit mois, temps historique avéré puisque le premier voyage de Colomb débuta en août 1492 et son retour se produisit en mars 1493. Nous ne pouvons pas faire figurer ces huit mois dans le tableau synoptique de la *comedia* bien qu'il s'agisse de la seule précision temporelle du temps dramatique long.

Le dramaturge représente, dans l'acte I, la reconquête de Grenade. Le premier voyage de Colomb peut être considéré comme une poursuite de cette entreprise de récupération. Lors de sa reddition, Boadbil confronte le temps évoqué et la temporalité dramatique, lorsqu'il s'adresse à Ferdinand d'Aragon :

MAHOMED ¡Oh cuánto te quiere Alá!
 ¡Cuánto de tu parte está!
 Pues el trágico castigo
 de España por don Rodrigo
 en ti **se restaura ya**. (Acte I, p. 947)

La reprise du dernier bastion musulman correspond à une victoire sur le temps. Il s'agit de réparer les longs siècles de domination maure depuis don Rodrigo, autrement dit de récupérer le temps perdu. C'est également l'aboutissement du processus de la Reconquête. Dans la *comedia*, la victoire de Grenade déclenche le premier voyage, qui se place dans le sillage de cette dynamique de restauration.

Dans le tableau ci-dessous, la seule durée précise, les huit mois, apparaissent sous le titre de la pièce. Comme on l'a précisé, cette temporalité se répartit dans les deux *distancias*.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El nuevo mundo</i> D= + 8 mois (durée + 1 an, presque 2 ans)	TL indéterminé	TL Imprécise	TL Au moins 3 jours (2 journées représentées)	TL imprécise	TB 2 jours successifs

2. L'extension du temps long ou la multiplication de l'année

2-1. Le TL affiché/dissimulé : *La resistencia honrada y condesa Matilde*

Classée dans la catégorie des *comedias novelescas* par don Marcelino Menéndez Pelayo, *La resistencia honrada y condesa Matilde* (1596-1603, probablement 1599-1603) possède un arrière-fond historique, car l'action met en scène la conquête de Bayonne par les Français, événement marquant la fin de la guerre de Cent Ans. L'architecture temporelle de la *comedia* est assez précise. Dans chacun des deux premiers actes, l'action dure un seul jour délimité par les marqueurs du TB. Le TL est disposé dans les *distancias* mais également dans la dernière *jornada*.

Dans le premier acte, le roi de France, Luis, prévoit de s'emparer de la ville de Bayonne, qui appartient au monarque anglais, Eduardo, avant le mois de janvier. Voici la réponse qu'il adresse à l'un des ambassadeurs anglais²⁵⁵ :

REY LUIS	¡Parte! ¡Que por la cruz de aquesta espada que yo cobre a Bayona antes que venga por enero otra vez la escarcha helada! que aunque esta barba tanta nieve tenga, tengo de fuego el corazón bizarro.	(Acte I, v. 232-236)
----------	--	----------------------

Le roi de France ordonne la formation d'une armée pour contrer les Anglais dès que les noces du comte Jesualdo et de Matilde, comtesse de Belflor, auront eu lieu. De fait, elles vont être représentées dans le premier acte. Le dauphin Enrique, concupiscent, a déshonoré Floris. Il est intéressé désormais par la comtesse Matilde. Travestie en page, Floris se rend aux festivités. Enrique, ne la reconnaissant pas, après une altercation, la menace de son épée. Le roi Luis surprend son fils et, pour le punir, l'enferme dans une tour. L'attitude du dauphin trouble Luis, qui doute de la capacité de son fils à gouverner. Après des excuses faites au roi, Enrique

²⁵⁵ Nous citerons l'édition Milenio du groupe PROLOPE (Cf. Bibliographie). Miguel M. García-Bermejo Giner, l'éditeur de la pièce, précise que Lope n'est pas fidèle aux noms des souverains qui ont participé aux événements : « La falta de exactitud de Lope en detalles importantes del hecho histórico comienza por el nombre del rey francés (Carlos VII y no un *Enrique*) que conquistó Bayona al monarca inglés (Enrique VI, no *Eduardo* –v. 214–) y sigue con el de los protagonistas directos de la acción (Bayona fue tomada por Jean Dunois y no el *marqués Diatristán* –v. 2850– el 20 de agosto, no el 7 de *enero* –vv. 3350-3351–; Carlos VII murió en 1465, 14 años después de tomar Bayona y tuvo como sucesor a Luis XI, que nunca se casó con una viuda *condesa de Belflor*, etc.) ». L'éditeur ignore les sources historiques dont Lope s'est inspiré. Ainsi, nous ne pouvons vérifier l'origine de ces noms de rois dans le texte lopesque. Le contexte historique n'est qu'un support permettant de mettre en valeur le sens de l'œuvre : la résistance d'un vassal contre l'abus du souverain.

est libéré. Floris prétexte qu'elle entretient un rapport avec Jesualdo. Le roi la fait emprisonner pour quelques jours :

REY LUIS Pues alto, cuanto se trate desta suerte,
que esta dama en prisión esté **unos días**
y el Príncipe **a la guerra** parta luego
por mi persona, donde esté a la orden
de Mosiur de Borbón. [...]

(Acte I, v. 1090-1094)

Seule une succession de jours est prévue à la fin de la première *jornada*. L'éloignement d'Enrique, depuis la cour du roi à Paris jusqu'au front de Bayonne induit un TL. De plus, l'emprisonnement contribue à matérialiser le processus de l'attente à l'inter-acte. Dès l'ouverture de l'acte II, dans des *octavas reales*, le lecteur-spectateur apprend que Luis est mort et qu'Enrique lui a succédé. Le laps de temps entre les deux premiers actes correspond à l'ascension du nouveau roi. Les Français craignent les changements suscités par la prise de pouvoir d'Enrique. Dans ce récit inaugural, il est également question des fêtes qui ont eu lieu en l'honneur du successeur de Luis. Le jeune monarque s'apprête à poursuivre les hostilités contre les Anglais à Bayonne. Dans la scène suivante, l'action du premier inter-acte est évaluée à deux ans. Floris, se faisant passer pour une pèlerine, fait lire, par l'intermédiaire de l'amiral Borbón, un billet où cette durée est mentionnée :

ALMIRANTE La peregrina de uno dice que, habiéndolo sido en todas sus
estaciones y estados **de dos años a esta parte**, agora que le ha
mudado su dueño, vive olvidada y desconocida. Suplica a
Vuestra Majestad le haga limosna de sí mismo, que en ello
recebirá lo que solía ser tuyo. (p. 146)

Enrique reconnaît finalement Floris, qui se plaint d'avoir été délaissée pendant deux ans. Le premier inter-acte contient un temps de latence : le TL de la patience amoureuse. Cette extension de la temporalité est suggérée dans les derniers vers de l'acte I :

ENRIQUE (¡Ay, Floris, ten **paciencia!**
FLORIS Y tú **memoria,**
que ésta por ti no es cárcel, sino gloria.)

(Acte I, v. 1101-1102)

L'intrigue de l'acte II a lieu la veille de la Saint Denis comme l'affirme le Roi : « ¿No sabéis que es de **San Dionís la víspera** ? » (Acte II, v. 1879), ce qui correspond au 8 octobre²⁵⁶.

²⁵⁶ L'éditeur précise en note : « San Dionisio de París, patrono de los reyes de Francia, fue martirizado por ser el primer cristianizador y obispo de esta ciudad. Su festividad se celebra el 9 de octubre, véase Butler [1956:

Dans le deuxième acte, le roi veut s'attirer les faveurs de Matilde ; il décide donc d'éloigner son époux, le comte Jesualdo, à la guerre en espérant que celui-ci meure au combat. Le laps de temps entre les deux derniers actes n'est pas renseigné. Dans l'acte II, le comte a été envoyé à Bayonne pour guerroyer contre les Anglais. Au début de la troisième *jornada*, on sait que le roi s'est attardé à Paris, car il a essayé de courtiser la comtesse Matilde. De plus, le comte a également beaucoup tardé comme le précisent deux nobles personnages français :

ALMIRANTE	El Rey se tarda .	
TIBALTE	En extremo .	
ALMIRANTE	Alguna sospecha tomo.	
TIBALTE	Cosa que se entienda.	
ALMIRANTE	¿Cómo?	
TIBALTE	Al Conde y sus deudos temo.	
ALMIRANTE	Pues tanto se ha detenido , señal es que ha negociado.	
TIBALTE	Y pues el tiempo ha ganado, no habrá la ocasión perdido.	(Acte III, v. 2272-2279)

Les adverbess *tanto* et *en extremo* insistent sur l'allongement de la temporalité dans la *distancia*. Les personnages pensent que le Roi s'est attardé car il a séduit Matilde :

TIBALTE	En fin, que aquesta tardanza es que la goza en secreto?	(Acte III, v. 2293-2294)
---------	---	--------------------------

Le comte Jesualdo reçoit une lettre de son épouse. Ce courrier rappelle la longue distance séparant Bayonne et Paris. Comme prévu, le Roi fait en sorte que le comte Jesualdo soit tué au combat. Peu après, il emporte sa dépouille à Belflor. Il faut attendre les derniers vers de la *comedia* pour qu'un indice temporel essentiel soit donné. Il s'agit d'une lettre envoyée au roi de la part du marquis de Diatristán, qui dirigeait le déroulement de la guerre :

REY	« En partiendo tu persona Deste campo y su jornada, cuatro asaltos di a Bayona, injustamente usurpada del inglés a tu corona. A partido se me dan
-----	---

IV, 67-68], aunque Sellner [1993: 352-353] la sitúa el 3 del mismo mes, siguiendo el calendario previo al Concilio Vaticano II. Las celebraciones pueden cambiar de fecha, no obstante, en las distintas diócesis, según los editores de Butler [...] ». *Op. cit.*, p. 820.

y con sus armas se van;
 esta tarde entrarla espero.
 Deste tu campo y de **enero**
siete, el marqués Diatristán. » (Acte III, v. 3343-3351)

La fréquence des batailles suggère le déroulement du temps dramatique depuis le départ du roi de Bayonne vers Paris au milieu de l'acte III. La date précise doit être mise en relation avec l'information du calendrier liturgique de l'acte II. Entre la fin de la deuxième *jornada* et les derniers vers de la pièce, l'action se situe entre la veille de la Saint Denis (le 8 octobre) et quelques jours après le 7 janvier. Lope ne choisit pas le 7 janvier par hasard, car il cerne par là-même la durée de trois mois. Ce TL est compensé par un effet de rapidité produit par le courrier. En effet, il faut quelques jours, probablement trois, pour qu'un courrier parcoure la distance entre Bayonne et Paris.

Dès son retour, Enrique veut prendre la comtesse pour épouse. Comme Enrique a tenté d'abuser de Matilde et a fait assassiner son mari, la *dama* lui impose d'attendre un an afin que cette longue période puisse réparer les affronts du souverain envers son vassal :

REY	¡Yo te quiero por mujer!
MATILDE	Tampoco, que es muy temprano.
ALMIRANTE	Ese es negocio inhumano, reina de Francia has de ser.
MATILDE	Como el Rey me espere un año y en él no me haga daño, eso mi fe le promete.
REY	Condesa, esperaré siete , y otros siete si hay engaño. Digo, mi bien, que seré en el tierno amor, Jacob, un David en Bersabé, una paciencia de Job.

(Acte III, v. 3229-3241)

Le délai d'un an correspond à la période de veuvage de Matilde. En guise de contrepois au TL de la résistance de Matilde tout au long de la pièce, cette évocation de l'année est un temps expiatoire et réparateur, le roi Enrique devant faire l'expérience de la patience et de l'abnégation. De fait, tous les personnages bibliques mentionnés introduisent le motif de l'attente, en particulier Jacob, qui dut attendre Rachel pendant quatorze ans.

Dans cette *comedia* d'atmosphère historique, Lope de Vega met en évidence le déroulement du TL dans les *distancias*. Le dramaturge affiche la durée de deux ans dans la

première *distancia*. En revanche, à partir du second inter-acte, les indices temporels se rapportant à un prolongement de l'action sont dissimulés. Le recours à la date et au calendrier liturgique permet de légitimer un dépassement significatif des deux années. Si la reconstitution du temps dramatique met en évidence la période de trois mois, le texte produit un effet d'immédiateté par l'entremise du voyage par la poste. En outre, ces indications tellement précises ne peuvent être repérées que par un lecteur ou un spectateur particulièrement attentifs. Il est fort probable que le public se laisse emporter par le rythme de l'action et qu'il ne prête guère attention aux détails du calendrier (Saint Denis, 7 janvier). Dans la suite de nos analyses, il sera utile de s'interroger sur la fonction de ce camouflage du TL et sur le rôle du voyage structurant l'acte. Par ailleurs, dans cette *comedia*, le dramaturge met en œuvre une logique temporelle compensatoire. En effet, les deux années pendant lesquelles Enrique a fait attendre celle qui l'aimait (Floris) doivent être réparées, ce qui permet de mettre en synergie le temps de l'action et la temporalité évoquée.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La resistencia honrada y condesa Matilde</i> D = + 2 ans	TB 1 jour (<i>tarde + noche</i>)	TL 2 ans	TB 1 jour <i>Vispera de San Dionís</i>	TL Imprécise	TL Indéterminé <i>7 de enero</i>

2-2. Les longues expéditions, une durée « muette » : *Don Juan de Castro, segunda parte*

Afin de comprendre les événements de la deuxième partie de *Don Juan de Castro* (1607-1608, probablement 1608), il est nécessaire de rappeler brièvement la fin du premier épisode. Le roi d'Irlande a fait emprisonner Don Juan de Castro pour que celui-ci n'épouse pas Clarinda, la fille du roi d'Angleterre. Rugero de Moncada, son demi-frère qui lui ressemble trait pour trait, s'est fait passer pour don Juan et se marie avec Clarinda. Tout le monde pense qu'il est le vrai don Juan. Entre les deux *comedias*, il s'est écoulé un mois, période durant laquelle les deux époux n'ont pas consommé le mariage. Le couple de *graciosos* parodie comiquement la relation de leurs maîtres²⁵⁷ :

ROBERTO ¿No nos hablamos yo y vos?
FLORIANA No nos han dejado cosa

²⁵⁷ Nous faisons référence à l'édition Turner de la Biblioteca Castro (cf. Bibliographie).

que sentir ni hablar los dos.
ROBERTO ¿No os parece que es muy justo
que sientan este disgusto
dos desposados **de un mes**? (Acte I, p. 95)

Le roi d'Angleterre, Eduardo, veut faire la guerre au roi d'Irlande. Il demande au faux don Juan (Rugero) de partir avec son armée. En Irlande, la sœur du roi irlandais s'éprend du captif, le vrai don Juan. Un messenger annonce, dans le premier *romance* de la pièce, l'arrivée de l'armée anglaise sur les côtes irlandaises. Cette expédition maritime induit un TL indéterminé. L'absence de la durée du voyage permet au dramaturge de camoufler le TL. La mobilisation de quinze mille hommes, le déplacement en bateau depuis l'Angleterre jusqu'en Irlande, puis la progression à pied vers la cour du roi (« viene marchando a la sorda », p. 113) sont les éléments montrant l'extension de l'action.

La sœur du roi d'Irlande rencontre Rugero à la fin de l'acte I et lui annonce que son frère est disposé à remettre don Juan en liberté à condition que les hostilités cessent. Rugero est d'accord et les messagers du roi d'Irlande partent transmettre la nouvelle. Entre-temps, l'Espagnol veut écrire une lettre à son demi-frère don Juan. La première *distancia* correspond au temps de l'expédition du courrier, c'est-à-dire un TB.

Dans l'acte II, le même procédé temporel est utilisé : le déplacement en bateau. La *jornada* se compose de deux jours qui ne se succèdent pas. Dans la première journée, Rugero de Moncada libère son demi-frère don Juan et remporte la victoire contre les Irlandais. Après un TL indéterminé, les Anglais rejoignent Londres. Rugero révèle à don Juan les faits survenus depuis son emprisonnement, éléments faisant référence au troisième acte de la Première Partie des aventures de *Don Juan de Castro*. Don Juan blesse Rugero car il croit qu'il a consommé le mariage avec Clarinda. En réalité, don Juan apprend que la virginité de son épouse a été préservée. Une autre indication donne à voir le déroulement de l'action. Avant le retour de don Juan et de Rugero en Angleterre, Eduardo a eu des nouvelles d'Irlande :

EDUARDO ¿Qué César, Clarinda mía,
tan presto fuera y venciera?
nuevas de Irlanda he tenido,
que don Juan su puerto ha entrado,
y que tiene al rey **cercado**. (Acte II, p. 144)

La transmission du courrier entre la cour d'Irlande et celle d'Angleterre doit prendre plusieurs jours. Mais la longue durée de ces déplacements est totalement passée sous silence. Seuls quelques éléments diffus suggèrent l'accroissement du temps dramatique, en particulier le siège du roi d'Irlande.

À l'inverse de la *distancia* précédente, le deuxième inter-acte contient une temporalité dilatée et chiffrée. Au début de la dernière *jornada*, le prince de Galice n'a pas reçu de nouvelles de ses enfants depuis trois ans :

PRÍNCIPE En este triste suceso,
 caballeros de Galicia,
 llega el mal a tanto exceso,
 que parece que es justicia
 perder la vida o el seso.
 Cuando del conde don Juan
 nuevas ni aun señas me dan,
 y Rugero de Moncada
 sigue la misma jornada,
 donde **ha tres años** que están;
 cuando **después de tres años**
 que la fama nunca cesa
 de darme nuevas de engaños,
 se me muere la Princesa,
 ¿Quién sufrirá tantos daños?

(Acte III, p. 158)

Ces trois ans d'absence sont bien placés dans l'inter-acte puisque, jusqu'ici, l'action n'évolue que sur quelques mois (plus d'un mois pour la Première Partie, un mois plus tard pour la Deuxième). Cette longue période correspond à l'absence de don Juan et de Rugero, et à l'attente désespérée de l'infante qui, rappelons-le, aime don Juan.

L'acte III comporte un *romance*, prononcé par le courrier Páez, qui révèle les faits qui se sont produits aux nobles galiciens durant cette béance temporelle. Les blessures de Rugero, infligées par don Juan, ont guéri, et ce dernier a eu deux enfants avec Clarinda :

PÁEZ Sanó de **ciertas heridas**
 Rugero...No es bien que sepas
 quién se las dio ni la causa;
 basta que el remedio entiendas.
 Llegaron los dos a Londres;
 el Conde gozó a su prenda,
 que te han dado **en estos años**

dos nietos cuya belleza
con los hijos de Latona
competirá sin soberbia;
que **Enrique** es sol, siendo luna
la bellísima **Lucela**. (Acte III, p. 161)

Les deux enfants rendent visible l'écoulement des trois années. Plus avant, Enrique et Lucela apparaissent sur scène et prononceront en chœur une seule parole, adressée à leur grand-père Eduardo : « abuelo » (p. 169). Les enfants assurent la poursuite du lignage, ce qui donne à l'action une temporalité prospective.

Un autre élément contribue à l'idée d'allongement entre les deux actes. Rugero a contracté une maladie, une sorte de peste, qui l'a totalement aliéné. Cela fait déjà longtemps qu'il en est atteint comme on peut le remarquer dans la réplique de Clarinda adressée à don Juan :

CLARINDA **No** siendo la **enfermedad**
de Rugero **ahora nueva**,
ni en vos, mi señor, la prueba
de tanto amor y amistad,
puesto que sea otro vos
y más que a vos le queráis,
¿de qué nuevamente estáis? (Acte III, p. 163)

L'état de Rugero rend son demi-frère mélancolique ; la maladie, physique ou psychologique, est un procédé du TL.

L'acte III est bien différent dans la mesure où il ne comporte pas de longs voyages. En rêvant, don Juan a des révélations funestes. En effet, il doit égorger ses enfants et donner leur sang à boire à Rugero afin de le guérir. Cette scène sera effective ; mais les enfants ressuscitent miraculeusement. En apprenant que don Juan a été capable de les tuer, Eduardo veut qu'il quitte le royaume. Tout au long de l'acte III, on s'attend à ce que Don Juan retourne en Espagne. Le TL n'est qu'une perspective de l'acte III. Don Juan ne partira pas puisque le roi lui accorde son pardon. L'acte III ne contient pas de marqueurs chronologiques du TB. Le déroulement de la temporalité est insaisissable, et on ne retrouve pas non plus de procédés du TL. Seule une vague journée caractérise les faits.

Dans son ensemble, la pièce repose sur une architecture temporelle imprécise. C'est la deuxième *distancia* qui permet d'introduire la durée de trois ans. Dans les deux premiers

actes, l'expédition militaire en navire est un indicateur du TL. Ces longs déplacements, à durée elliptique, permettent à Lope d'éviter le chiffrage du TL dans l'acte. Dans la deuxième *distancia*, le dramaturge réunit plusieurs procédés du TL : l'apparition de deux enfants, la maladie psychique et l'absence.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Don Juan de Castro, segunda parte</i> $D \approx + 3$ ans	TL Indéterminé	TB Imprecise	TL Indéterminé (2 journées non successives)	TL 3 ans (2 naissances entre-temps)	TB Indéterminé

2-3. Le temps long de la pénitence : *La buena guarda*

La buena guarda (16 avril 1610) s'appuie sur une légende pieuse. Lope de Vega précise, dans la dédicace au *Veinticuatro* de Séville don Juan de Arguijo, qu'il s'est inspiré d'un livre de dévotion²⁵⁸. La pièce est construite harmonieusement en fonction des procédés de l'allongement temporel, et tous ses actes contiennent un TL indéterminé.

Dans la première *jornada*, l'action commence pendant les fêtes du Carnaval comme le précise le sacristain Carrizo :

CARRIZO ¡Lindas Doncellas!
 ¿Piensan que, porque es **agora**
 carnestolendas, no hay más? (Acte I, v. 195-197)

Félix, le majordome du monastère aime l'abbesse, doña Clara, la sœur d'Elena et la fille de don Pedro. Durant le Carnaval, période où par définition les mœurs sont débridées, Félix déclare son amour à Clara, qui le repousse âprement. Il s'agit de la première tentative de séduction.

Dans la scène suivante, où il est question du mariage d'Elena et de Carlos, le sacristain Carrizo déclare qu'il jeûne :

CARRIZO Su hermana y nuestra abadesa,
 que Dios guarde, acá le envía

²⁵⁸ « Habiendo leído este prodigioso caso en un libro de devoción de una señora destes reinos, me mandó que escribiese una comedia, dilatándole con lo verosímil a sus tres actos; [...] ». (p. 463) Nous citons le texte de l'édition Aguilar. Pour la numérotation des vers, nous ferons également référence à l'édition critique de María del Carmen Artigas, UMI dissertation services, 1999.

esta fruta; y a fe mía
que de no poder me pesa
probarla, porque **hoy ayuno**. (Acte I, v. 595-599)

Aussi l'action a-t-elle basculé dans la longue période du Carême, qui dure quarante jours à partir du mercredi des Cendres. Carrizo révèle que le jeûne et les privations ont une répercussion physique sur doña Clara, ce qui prouve que le Carême a déjà commencé depuis un certain temps :

CARRIZO Muy buena está mi señora;
aunque **con ayunos tales,**
disciplinas y abstinencias
y espantosas penitencias,
salen al rostro **señales**
de lo que en el cuerpo pasa. (Acte I, v. 614-619)

L'accumulation de pluriels, correspondant aux sacrifices de la pénitence, témoigne du déroulement du TL. De plus, doña Clara porte sur son visage les signes de cette période d'abstinence.

Avant de retrouver pour la deuxième fois l'abbesse, Félix déclare, dans un long monologue, qu'il est affligé de ne pas recevoir les faveurs de doña Clara. L'insomnie régulière et le jeûne configurent un temps fréquentatif :

FELIX Pensé que descansara
cuando vi la **paciencia**
con que sufrió el camino
que abrió mi desatino
contra su honestidad y su inocencia.
¡Que de nuevo me alteres!
Más es un ángel que cien mil mujeres.
¡Oh cielo riguroso!
Ya no como ni duermo,
perdido estoy de **llanto y de tristeza;**
parezco, sin reposo,
un **abrasado enfermo**
que no hay donde descanse la cabeza. (Acte I, v. 679-691)

Selon Félix, doña Clara résiste à la passion du majordome. La maladie d'amour de Félix sert le TL dans l'acte I.

que de temor me olvidases.

Muchas diligencias hice;

pero no fueron bastantes

a contrastar la memoria

de lo que allí me contaste;

que mientras más resistía,

más sentía desatarme

las venas en vivo fuego,

si hay fuego que tanto abrase;

que se imprimieron en mí

las lágrimas que lloraste,

de suerte, que se mezclaron

en el alma con mi sangre.

Alterado el corazón,

daba golpes desiguales,

como que puerta pedía

para salir o matarme.

No he comido ni dormido, [...]

(Acte I, v. 915-943)

En réalité, Doña Clara souffre exactement des mêmes symptômes que Félix. Le jeûne religieux est profané. Les personnages refusent de s'alimenter à cause de leur mélancolie et non au service de Dieu. L'acte I marque l'échec de la résistance aux attaches charnelles du monde. Dans ce *romance*, l'abbesse révèle toutes les initiatives pour résister contre sa passion amoureuse, l'abstinence étant une longue lutte des deux amoureux tout au long de l'acte I.

Un indice temporel très ténu se cache dans le terme *monumento* au début de l'acte I. Don Félix annonce au sacristain que l'abbesse lui a ordonné de réparer et de peindre l'autel. Le terme *monumento* désigne un autel hissé spécialement pour le Jeudi Saint, journée avant Pâques qui commémore la Cène²⁵⁹. Ce mot connote très fortement la période de la Semaine Sainte et, par extension, la fin du Carême. Carrizo sous-entend que les jours du Carnaval ne peuvent être associés au *monumento* :

CARRIZO

Mas esto de monumento

en Carnestolendas, siento

que **no es tiempo**.

(Acte I, v. 294-296)

²⁵⁹ Covaburrubias en donne une définition éclairante : « Monumento: Vulgarmente se toma por el túmulo o aparato que se haze en toda la Yglesia Católica **el Jueves y Viernes Santo**, donde puesta una arca en forma de sepulcro, se encierra el Santísimo Sacramento en memoria del sepulcro en que estuvo aquellos tres días el cuerpo de Nuestro Redentor Jesu Christo. », p. 813 (cf. Bibliographie).

C'est à la fin de l'acte I qu'il est question de la Semaine Sainte dans une réplique de doña Clara :

DOÑA CLARA	Félix, ya estás perdonado, porque el verte arrepentido y llorando, me ha obligago. El tiempo es santo: repara en que Dios murió por tí. Haz penitencia y declara tus culpas. [...]	(Acte I, v. 768-774)
------------	---	----------------------

L'action de la fin de l'acte I se déroule peu avant Pâques, c'est-à-dire vers la fin du Carême.

Le temps dramatique de la première *jornada* comprend toute la période du Carême. Bien que Lope n'évalue pas son extension en jours, il s'agit d'un marqueur temporel car le public du Siècle d'Or savait que le jeûne durait quarante jours. L'action est donc comprise entre le Carnaval et la Semaine Sainte. L'acte I se compose de trois temps forts correspondant aux rencontres de Félix et de doña Clara. On indiquera, dans le tableau synoptique de la pièce, qu'il se compose de trois journées non successives.

Doña Clara, à la fin de l'acte I, demande à don Félix de venir la chercher le lendemain soir pour qu'elle quitte le monastère. Au début du deuxième acte, on assiste au départ du couple à minuit. L'action de la première *distancia* a donc duré un jour.

La structure temporelle de l'acte II s'appuie sur les procédés du TB jusqu'à la fin de la *jornada*. Félix, comme prévu, va chercher doña Clara à minuit. Les deux amants s'enfuient du monastère de Ciudad Rodrigo vers une autre ville d'Espagne. Ils font allusion à plusieurs villes, mais ils hésitent à se rendre à Valence ou à Séville. Toujours est-il que l'allusion à ces points éloignés de Ciudad Rodrigo annonce un long voyage. Plus avant dans le texte, le couple se trouve dans un pré. Ces deux scènes ne sont pas reliées dans le temps dramatique. C'est bien plus loin dans la pièce, dans le *romance* de Clara du milieu de l'acte III, qu'il est précisé que l'action se déroule l'après-midi près du fleuve Tormes, au Sud de Salamanque²⁶⁰. Le voyage du couple est déjà bien avancé, car Ciudad Rodrigo et Salamanque sont distants de près de 90 kilomètres. Dans les derniers vers de la *comedia*, on apprendra que Félix a conduit

260	DOÑA CLARA	Cielo santo, declaradme si es este pastor aquel que vi en el Tormes, la tarde que en mi regazo dormía Félix al pie de unos sauces.	(Acte III, v. 2425-2429)
-----	------------	--	--------------------------

doña Clara jusqu'à Tolède²⁶¹. Par ailleurs, la présence de fleurs indique bien que l'on est au printemps. Comme la *distancia* comprend une action brève, les événements se déroulent toujours au moment de Pâques.

Il est question une nouvelle fois du *monumento*. Un ange, prenant l'apparence de l'abbesse qui vient de partir, apprend, par une sœur tourière, que Carrizo n'a pas été payé pour avoir repeint l'autel :

PORTERA Que hables al hombre, te ruego,
que el monumento pintó.
ÁNGEL Pues ¿cómo no le han pagado? (Acte II, v. 1787-1789)

Le dramaturge ne passe pas sous silence cet outil temporel qu'il a introduit subrepticement au début du premier acte. La restauration et la construction sont des procédés du TL.

Ce dialogue entre l'ange et la sœur permet d'indiquer ce qui s'est déroulé depuis le départ de Félix et de doña Clara. Il est question de réalités domestiques : la réparation du monastère. Plus avant, Félix raconte, dans un *romance*, que doña Clara portait, une nuit, un scapulaire avec l'image de son premier époux : le Christ. Il se souvient également que, lors d'une messe, un autre jour, un crucifix s'est miraculeusement retourné :

FÉLIX Dormí mal **aquella noche**,
imaginando la espada
de Cristo sobre mi cuello,
del adulterio en venganza.
Fuíme a la iglesia **otro día**,
que aun no era bien de mañana,
y quitándole el sombrero
a un crucifijo que estaba
sobre los arcos del claustro,
le vi volver las espaldas,
de suerte que los dos clavos
que tenía por las palmas,
quedaron por lo de encima
las dos cabezas sacadas. (Acte II, v. 1849-1862)

L'antériorité des faits, introduite par ce *romance*, prouve que l'acte II contient un TL. À l'inverse du premier acte, cette *jornada* ne comporte pas les marques d'une temporalité

²⁶¹

CARRIZO Mas ¿si fue alguna fantasma
la que llevaste a **Toledo**? (Acte III, v. 2884-2885)

FÉLIX ¿Qué regalo **en tantos años**
 por nuestros cuerpos pasó?
 Harto trabajo nos dio
 el tiempo en reinos extraños;
 que si se ofreciera a Dios,
 de satisfacción sirviera,
 aunque pequeña, y corriera
 por la cuenta de los dos. (Acte III, v. 2021-2036)

Le texte précise explicitement que le TL a façonné les personnages, leur imposant les souffrances corporelles et spirituelles du repentir. Pour Doña Clara, la seconde *distancia* correspond également à un temps expiatoire. L'abbesse, après avoir résisté aux nombreuses tentations du démon, rencontre le berger qu'elle avait vu au deuxième acte :

DOÑA CLARA Paréceme que **otra vez**
 te he visto yo en otros valles,
 porque es tanta tu hermosura,
 que **años y trabajos tales**
 no han borrado en mi memoria
 esas más que humanas partes. (Acte III, v. 2432-2437)

Doña Clara est allée à pied de Tolède à Ciudad Rodrigo²⁶³. Ce trajet contribue à la dilatation temporelle de l'acte III. Comme prévu, Félix et Carrizo arrivent également à Ciudad Rodrigo. L'acte III contient donc deux longs itinéraires : Catalogne/Ciudad Rodrigo, Tolède/Ciudad Rodrigo. Il s'étend donc sur un nombre indéterminé de jours. L'idée de dilatation est renforcée par le processus de fabrication de l'ostensoir. L'ange demande à un orfèvre si le travail a été accompli : « La custodia...¿está acabada? ». Comme le *monumento* dans l'acte I, le processus d'élaboration de l'objet précieux est un procédé du TL. De plus, la *custodia* est utilisée pendant les processions ; il n'est pas impossible que l'action se déroule à Pâques comme à la fin de l'acte I.

Le second inter-acte livre le sens général de la pièce. Le TL de la transgression des deux premiers actes est compensé par une temporalité rédemptrice très étendue de trois années, qui a métamorphosé les personnages pécheurs. Comme l'abbesse l'avait demandé à la Vierge, le bon fonctionnement du monastère a été conservé grâce à l'Ange de la Garde, qui a pris l'apparence de doña Clara. L'ange fait un résumé de cet événement :

²⁶³ DOÑA CLARA Pues no solamente entré
 en este traje **a pie**
 y sola en Ciudad Rodrigo, [...] (Acte III, v. 2648-2650)

ÁNGEL No digas
 a nadie lo que ha pasado,
 sino en confesión. Yo he estado
 sufriendo tantas fatigas
 como me ha dado el servir
 el gobierno **tantos años**:
 recupera aquellos daños
 de tu pasado vivir
 con debida penitencia,
 porque te vuelva tu Esposo
 a su pecho generoso,
después desta larga ausencia. (Acte III, v. 2719-2730)

La *comedia* met en scène la parabole du bon berger ; la longue période d'errance doit être dépassée. Dieu est prêt à accorder le temps nécessaire au pécheur afin qu'il se repente. Il va sans dire que l'absence ici est un indicateur du TL.

De nombreux marqueurs du TL, que l'on a déjà mis en évidence, entrent en ligne de compte dans *La buena guarda*. Le calendrier liturgique définit le cadre temporel de l'acte I. Le chiffrage du TL est employé à propos de la seconde *distancia*. Les voyages au très long cours, en Italie (avec traversée de la Méditerranée) ou d'un bout à l'autre de l'Espagne, produisent une dilatation du temps dramatique. À défaut de précisions chronologiques, le dramaturge a recours à la maladie, physique ou psychologique. Il existe un nouvel indicateur d'allongement temporel : la restauration ou la fabrication d'un objet de valeur.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La buena guarda</i> D ≈ + 3 ans	TL Du Carnaval à la Semaine Sainte = Carême 3 journées non successives	TB 1 jour	TL indéterminé	TL 3 ans	TL indéterminé

2-4. *La fuerza lastimosa* : une durée problématique ?

Cette *comedia palatina* (1595-1603) est harmonieusement construite selon les procédés du TB. En effet, l'action s'étend sur deux jours successifs dans les deux extrémités de l'œuvre, la nuit étant intercalée entre les deux journées composant chaque acte. La première nuit de la *comedia* détermine l'évolution temporelle de l'intrigue. Le TL est inséré dans les

distancias et aussi dans la deuxième *jornada*. Nous tenterons de clarifier l'évaluation de cette longue période qui semble problématique.

Rappelons brièvement les faits afin de faciliter l'examen du TL. Le Duc Otavio veut évincer son rival, le comte Enrique, en le privant de l'infante Dionisia. Pour ce faire, il incite le roi d'Irlande, père de la *dama*, à emprisonner le comte dans la soirée sans en révéler la raison, mais il le prie d'attendre le lendemain matin pour la connaître. Otavio profite de la situation pour usurper l'identité d'Enrique, ce qui lui permet de s'introduire dans la chambre de l'infante. Au préalable, le roi a ordonné au marquis Fabio d'arrêter le comte. Entre-temps, le duc se fait passer pour Enrique et abuse de l'infante. Le lendemain, le roi reçoit une lettre du duc lui précisant qu'il a fait emprisonner Enrique pour préserver le souverain d'une attaque de soldats étrangers. Il prie le monarque de libérer le comte. L'ultime scène de l'acte I confronte Dionisia et Enrique. Ce dernier nie avoir passé la nuit avec l'infante. Furieuse, elle pense que son galant la trahit. En fait, le comte a compris que l'infante s'est donnée à un autre homme que lui, et il décide de s'en aller en Espagne avec ses serviteurs.

Dans la première *distancia*, est incluse la longue mélancolie de Dionisia, qui ne supporte pas d'avoir été abandonnée par le comte. Le secrétaire du roi, Clenardo, mentionne qu'il s'agit d'une période de quatre ans²⁶⁴ :

CLENARDO **Cuatro años ha** que falta;
 mucho es durarle el amor. (Acte II, p. 345)

Le texte reprend cette durée quelques vers plus loin dans une réplique de la suivante de Dionisia :

CELINDA **Cuatro años ausente** ha estado,
 que dél ninguno sabía.
 Daba el Rey por ocasión
 de su **ausencia** aquel agravio,
 cuando por el duque Otavio
 le tuvo un hora en prisión;
 y al cabo de aquestos años
 vuelve con una mujer y tres hijos,
 para hacer más insufribles sus daños. (Acte II, p. 346)

Ce délai compris entre les deux premiers actes correspond à l'absence du comte. Cette temporalité étendue est incarnée par les enfants, en particulier, l'aîné don Juan :

²⁶⁴ Nous citons l'édition Turner de la Biblioteca Castro (cf. Bibliographie).

ENRIQUE Señor,
 es mi hijo.

 REY ¿Es el mayor?

ENRIQUE **Por él lo dice su edad;**
 que **el año de mi partida,**
 y el mismo que me casé,
 nació **al fin dél.**

(Acte II, p. 349)

Le texte précise clairement que le comte est de retour en Irlande avec sa femme et leurs trois enfants au bout de quatre années.

Dans l'acte II, la durée de l'action n'est pas clairement établie. Dans la première scène, Dionisia rencontre Enrique, Isabela, sa femme, et leurs trois enfants. Ne supportant pas de voir le comte marié, l'infante exige que tout le monde sorte. Seule avec son père, elle lui confie, dans une lettre, qu'elle a été abusée par le comte. Le roi s'entretient avec Enrique et lui demande son avis au sujet d'une histoire que le souverain invente. Il prétexte que la fille du roi d'Albanie a été déshonorée par un vassal, qui a pris la fuite vers un autre royaume pour épouser une autre femme. Le comte suggère au roi de tuer la femme de ce sujet et de le marier avec l'infante. Le monarque montre à Enrique la lettre que sa fille vient d'écrire et lui ordonne d'ôter la vie à Isabela. Il l'informe qu'il le mariera avec Dionisia dans la soirée. La scène initiale et l'épisode où le comte annonce à son épouse qu'il doit la tuer, sont éloignés dans le temps dramatique. Isabela attend le retour de son mari. Il est très tard et Enrique n'est pas venu déjeuner (*comer*). Il apparaît qu'Isabela a passé la nuit seule :

BELARDO Solo estaba y solo fue.
 No tengas pena, señora.

ISABELA En mi vida, como ahora,
 de **su ausencia** la tomé.
 Esta noche no he dormido,
 con mil sueños desvelada.
 Una tórtola casada
 soñé que estaba en su nido,
 y que un fiero cazador
 tomó una flecha a su aljaba
 del nido. ¡Ay Dios, qué dolor!
 Levantéme, y dando abrazos
 a mi Laurencia, sin ver
 la ocasión que pudo haber,
 cayóseme de los brazos.
 Hice vestir a don Juan,

y propuse de ir a misa,
y por más que me doy prisa,
no parece el capellán.
Ahora el Conde no viene,
que nunca suele faltar. (Acte II, p. 360-361)

La durée précise du séjour d'Enrique à la cour n'est pas mentionnée. En réalité, il est question d'une temporalité subjective, car l'absence du comte est dramatisée par Isabela. L'absence est bien un procédé contribuant à l'extension du temps dramatique.

Le marquis Fabio, noble de la cour d'Irlande et ami d'Enrique, raconte dans un *romance* ce qui s'est passé dans la fameuse nuit de l'acte I, et il annonce à Isabela la décision macabre du roi. L'Espagnole accepte avec résignation son sort. Avant de mourir, Isabela veut voir ses enfants une dernière fois. Elle confie à l'aîné, don Juan, ses deux sœurs Laurencia et Lisarda. Elle souhaite que ses enfants partent en Espagne chez son père, le comte de Barcelone. Comme Enrique n'a pas assez de courage pour exécuter sa femme, Fabio lui conseille de la laisser voguer sur une barque jusqu'à ce qu'elle se noie. Pendant ce temps, le roi d'Irlande se sent coupable d'avoir fait exécuter une innocente. Finalement, Isabela ne mourra pas. Elle va accoster, non loin de la cour, sur les terres d'Otávio, qui la sauve des eaux et accepte de la cacher :

ISABELA Sólo te quiero obligar
 con decir que soy mujer.
 La corte del rey de Irlanda,
 ¿Está lejos?

OTAVIO **Cerca está.**

ISABELA ¿Tú piensas volver allá?

OTAVIO Cualquiera cosa me manda
 que ir a la corte no sea,
 donde **en seis años** no entré. (Acte II, p. 376-377)

Isabela est restée dans la barque pendant une période indéterminée, près du rivage. Comme les terres du Duc sont proches de la cour d'Irlande, la *dama* n'a pas dû rester très longtemps en mer. Dans l'acte II, la temporalité dramatique ne peut être mesurée. Seule la temporalité subjective de l'attente amoureuse, due à l'absence, témoigne d'un allongement du temps dramatique. Les six années correspondent à la période pendant laquelle le duc s'est absenté de la cour.

Les données de six ans et de quatre ans peuvent paraître, à première vue, contradictoires dans la mesure où les faits représentés n'ont pas pu se dérouler pendant deux années entre le début et la fin de l'acte II²⁶⁵. La durée de six années envahit l'acte III puisqu'elle apparaît cinq fois. Dans la pièce, une autre information appartenant au temps évoqué est mentionnée dans ce dernier acte :

OCTAVIO Enrique, Isabela hermosa,
fue competidor conmigo;
dos años fue mi enemigo
en competencia amorosa;
y aunque entonces es verdad
que está en su punto el rigor,
luego que acaba el amor,
acaba el enemistad. (Acte III, p. 388)

À première vue, ces deux années n'appartiennent pas à la chronologie dramatique. Il s'agit d'un temps passé, bien antérieur aux faits dramatiques, durant lequel Otavio était le rival d'Enrique. Dans la pièce, les durées chiffrées en années sont *dos años*, *cuatro años* et *seis años*. Le dramaturge utilise, comme dans *La discreta enamorada*, des multiples de deux. C'est en comparant ces durées que l'on peut détecter la stratégie d'écriture de Lope concernant la cohabitation des deux durées de quatre et de six ans. Il semble que Lope a intégré dans le temps dramatique de quatre ans les deux ans du temps évoqué. Il a certainement supprimé la frontière entre ces deux niveaux temporels bien distincts. On ne peut affirmer que cette suppression soit délibérée. Le personnage d'Otavio est intrinsèquement lié à la durée de six ans, qu'il introduit dès l'acte II. Il semble que ce chiffre de six ans soit une temporalité subjective dans le sens où il représente la somme des quatre années d'absence physique et des deux années de dédain amoureux, un total de six ans d'exil. Ce temps subjectif est omniprésent dans le dernier acte et supprime le précédent chiffre de quatre ans, car Otavio imprègne toute la pièce de sa propre temporalité. Le temps d'Enrique (de quatre ans) constitue un temps « arrêté ». Enrique croit que sa femme, Isabela, est morte, et part en Espagne. La durée de quatre ans, associée au comte, est dépassée par la temporalité des six ans, rattachée à Otavio. Une durée supprime l'autre, subtilisation qui semble renvoyer au vol d'identité opéré dans la chambre de l'infante à l'acte I.

²⁶⁵ Montgrony Alberola, dans l'édition Milenio de *La fuerza lastimosa*, mentionne ce paradoxe en note : « se constata aquí una incongruencia temporal. En el verso 1234 Clenardo dice que hace cuatro años que Enrique se marchó [...]. En cambio, en el verso 2625, el Rey dice que Otavio "ha seis años que no viene / a la corte" ». (*Parte II*, tome 1, p. 229).

Comme on retrouve la présence de six années dans le troisième acte, il s'est écoulé un TL indéterminé dans le second inter-acte, qui équivaut probablement à quelques mois :

OTAVIO ¡Caso extraño y espantoso!
 ¿Que de aquel atrevimiento
 haya este mal procedido?
 ¿Que mía la culpa ha sido,
 y de Isabela el tormento?
 ¡Ved, **a cabo de seis años**
 que esto a verdad se reduce,
 el fruto que aquí produce
 la causa de mis engaños!
 Todo engaño y compasión
 de una mujer inocente. (Acte III, p. 391)

L'expression *a cabo de*, comme au début du deuxième acte, montre que les six années sont accomplies. De surcroît, une réplique du roi indique que les six années sont révolues : « Ha seis años que no viene / a la corte. » (p. 3879). De façon symétrique au deuxième acte, *a cabo de* marque le dépassement d'une limite.

Le fils d'Isabela Juan, est allé à Barcelone et revient en Irlande avec son grand-père et une armée puissante pour venger sa mère. Comme précédemment, la *distancia* contient une longue expédition en bateau. Les mêmes procédés de dilatation du temps, mis en œuvre dans la première *distancia*, sont utilisés ici. En effet, le comte Enrique est également affligé, presque aliéné, de savoir qu'il a fait tuer son épouse. Il est littéralement malade :

REY En fin, ¿que ya convalece
 de su **enfermedad** el Conde?
 DIONISIA **Larga y peligrosa** ha sido
 y llena de confusión,
 mas no para la ocasión
 que de tenella ha tenido. (Acte III, p. 378)

Plusieurs procédés du TL entrent en jeu dans *La fuerza lastimosa* : l'absence, le voyage au long cours par la mer, la maladie d'amour, l'introduction d'enfants. L'absence effective du comte Enrique (dans la première *distancia*) et d'Otavio (depuis la fin de l'acte I jusqu'à la dernière *jornada*), suggère une dilatation de l'action. De fait, ce procédé est souvent associé à l'attente amoureuse. C'est le cas au deuxième acte, lorsqu'Enrique se rend à la cour du roi et laisse Isabela seule. Même si le personnage s'est absenté peu de temps, la subjectivité du personnage allonge la durée de l'absence. Les longs déplacements en bateau et l'expédition

militaire, ou la période de la mélancolie, contribuent à l'illusion d'un accroissement de la temporalité de la *distancia* dans l'esprit du lecteur-spectateur. Les deux inter-actes de la *comedia* sont bien des *distancias madurativas* telles que les définit Juan Manuel Rozas. L'apparition d'enfants permet de figurer le TL. L'infante Dionisia révèle, dans la fermeture de la *comedia*, qu'elle a eu une fille à l'issue de la nuit de l'acte I :

DIONISIA Ya que todo se declara,
 de aquella noche parí
 una niña.
 CELINDA Yo lo vi,
 que es vuestro retrato y cara.
 REY Ésa quiero yo que sea
 para don Juan, y que **herede**
 a Irlanda. (Acte III, p. 415)

La fille de l'infante et don Juan ont presque le même âge. L'union de ces figures à la fin de la *comedia* a pour effet de prolonger l'horizon temporel de la *comedia* et de sceller la réconciliation entre les couples Otavio / Dionisia et Enrique / Isabela.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La fuerza lastimosa</i> D = + 6 ans	TB 2 jours successifs (jour-nuit-jour)	TL <i>4 años</i>	TL indéterminé Quelques jours	TL imprécise Quelques mois	TB 2 jours successifs (jour-nuit-jour)

2-5. Le temps de la croissance de l'enfant

2-5-1. Un temps chiffré : *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*

Dans les tout derniers vers de la pièce, Lope précise que *El mayordomo de la duquesa de Amalfi* est une tragédie²⁶⁶. Cette pièce possède tous les traits d'une *comedia palatina*, car les faits dramatiques se déroulent dans un autre pays que l'Espagne (l'Italie) et à une époque indéfinissable. L'architecture temporelle de cette tragédie est rigoureusement élaborée. Dans les deux premiers actes, le temps dramatique est bien orchestré en fonction des procédés du

²⁶⁶ « Aquí dio fin la tragedia ». On citera l'édition Turner (cf. Bibliographie).

TB. Les *distancias* contiennent de longues années : deux dans la première, six dans la seconde. Quant à la dernière *jornada*, son action est imprécise et étendue. La pièce met en scène les amours entre une veuve, la duchesse d'Amalfi, et son majordome Antonio. Ce dernier a un rival en la figure du duc de Médicis, Otavio, le neveu du duc de Florence. La relation clandestine des deux amoureux se met en place dans le premier acte et se poursuit dans la première *distancia*. À la fin de l'acte I, la duchesse cherche par tous les moyens à vivre pleinement sa passion avec son majordome, contournant ainsi les plans de mariage de ses frères. Elle demande à son secrétaire Urbino de les informer de sa maladie par courrier :

URBINO	Voy a escribir lo que mandas.	
DUQUESA	Dilata este matrimonio, Antonio.	(Acte I, p. 724)

Ces vers préfigurent bien la dilatation du premier inter-acte, où il s'est écoulé deux ans. Les deux mois de la maladie de la duchesse s'intègrent dans cette longue temporalité :

URBINO	La fama me espanto que no supieses; es, sin duda, que en la cama ha estado enferma dos meses . Hoy no la podrás hablar las cartas me puedes dar, que si mañana se alivia, haré que le diga Libia ²⁶⁷ que te dé, Otavio, lugar.	
OTAVIO	¡Que habiendo salud tenido dos años que he estado ausente , ahora la haya perdido!	
URBINO	No, que este mismo accidente otra vez ha padecido. Estuvo el año pasado, por aqueste tiempo, así.	
OTAVIO	¿Que otra vez enferma ha estado después que a Roma partí?	(Acte II, p. 737)

Ces deux années correspondent à la période durant laquelle Otavio s'est absenté de la ville d'Amalfi, au sud de Naples, pour aller à Rome. La maladie intermittente de deux mois est un outil marquant le temps « maturatif » de l'inter-acte. En réalité, cette affection récurrente de la

²⁶⁷ Libia est la suivante qu'Urbino courtise.

duchesse est feinte. On sait que ces deux étapes correspondent à deux naissances. La duchesse a mis au monde un fils et une fille, qu'elle a eus avec son majordome :

ANTONIO **Dos años ha que**, casado
con la Duquesa en secreto,
vivo en tan dichoso estado,
tan seguro, tan quiëto,
que puedo ser envidiado
de cuantos hoy tiene el mundo.
Diome **un hijo**, que se cría
con secreto tan profundo,
que sólo a un monte se fia,
en quien mi **esperanza** fundo.
Y ahora este mal fingido
es que **una hija ha parido** [...] (Acte II, p. 741)

Comme la fille d'Antonio vient de naître, deux gestations sont insérées dans l'inter-acte. Par ailleurs, le couple de paysans, Doristo et Bartola, ont également conçu un enfant ; mais celui-ci est mort à sa naissance six jours auparavant. Ce motif de l'enfant mort-né annonce la fin tragique de la pièce. Une réplique de la paysanne montre la cohérence interne des données temporelles longues de l'œuvre. Précisons que la duchesse a confié ses enfants à Bartola :

BARTOLA Si sabe de algún criado,
Pues ya ve cómo los crío,
y que el suyo, aunque ya mío,
de **año y medio** destetado,
está como un elefante,
encamínemele acá. (Acte II, p. 752)

L'aîné d'Antonio est sevré à exactement un an et demi. Comme il est né dans la première année de l'inter-acte, nécessairement vers la fin, il est dans sa deuxième année, et a donc moins de deux ans.

À la fin de l'acte II, Otavio comprend que la maladie de la duchesse est un prétexte permettant d'occulter le terme de sa grossesse. La première *distancia* correspond donc au TL de la dissimulation du fruit d'une relation impossible. Urbino a vu un enfant dans les bras de Libia et pense qu'Antonio en est le père. La duchesse, obligée de prendre des mesures, révoque Antonio et le remplace par Urbino. Mais elle assure à Antonio qu'elle le reverra en secret.

Dans les *octavas reales* du début du dernier acte, Antonio déclare être resté à Naples pendant deux ans, puis avoir rejoint ensuite Ancône à près de cinq-cents kilomètres vers le nord. L'ancien majordome précise que la duchesse est enceinte pour la troisième fois²⁶⁸ :

ANTONIO Y dejando a su hijo, **que ha crecido gallardamente**, a gobernar su estado, mejor que lo ha trazado, lo ha cumplido.
BERNARDO ¿Su casa y sus vasallos ha dejado?
ANTONIO No ha podido sufrir mi **larga ausencia** y los temores del tercer preñado. (Acte III, p. 767)

Elle a laissé le fils qu'elle a eu avec son premier mari gérer ses affaires. Au début de la pièce, le texte révèle explicitement que ce personnage est très jeune : « Es **muy niño** el Duque ahora. » (Acte I, p. 722). Dans le troisième acte, l'héritier a grandi :

DUQUESA Amalfi tiene heredero; **ya el Duque es hombre**, ya puede ser de su hacienda gobierno; ya el Duque se ciñe espada con que sabrá defenderos, y os podrá dar **sucesión** con un igual casamiento. (Acte III, p. 774)

La seconde *distancia* comprend la période de croissance du fils aîné de la duchesse, qui passe de l'enfance au statut de jeune adulte. Les deux enfants d'Antonio et de la duchesse ont également grandi. La durée intercalée entre les deux derniers actes apparaît dans une réplique d'Urbino. La duchesse est sur le point d'arriver à Ancône chez Antonio :

URBINO Pues ¿cómo en casa de Antonio quieres, señora, posar?
DUQUESA Con eso le quiero dar de mi perdón testimonio.
URBINO Pues ¡**al cabo de seis años** que de tu casa salió, donde de tu hacienda dio en vez de cuentas, engaños, a la suya te has venido! (Acte III, p. 771)

²⁶⁸ Vers la fin de l'acte III, Antonio fait allusion à son troisième enfant, qui est sur le point de naître. Ainsi, une bonne partie de la grossesse est incluse dans la seconde *distancia*.

Six années se sont écoulées dans la seconde *distancia*. La durée totale de l'action est donc de huit ans (2 ans + 6 ans). De fait, cette période est mentionnée par le fils de la duchesse :

AMALFI **Ocho años ha durado**
esta infamia **con secreto**. (Acte III, p. 780)

La pièce, dans son entier, met en scène la dissimulation d'un secret pendant huit longues années.

Le dernier acte contient la révélation des faits occultés pendant une période si étendue. La duchesse arrive à Ancône et rencontre ses enfants, qui étaient restés avec Doristo et Bartola. Entre-temps la paysanne est morte prématurément. L'acte III se compose de nombreux déplacements à l'intérieur de l'Italie, dont la durée n'est pas fournie par le texte. Quelques serviteurs de la duchesse, après avoir été informés de la vérité, se détournent d'elle et reviennent à Amalfi pour annoncer au fils de la duchesse, le duc d'Amalfi, et à ses frères la nouvelle de son mariage avec Antonio. Le temps de la divulgation de cette information contribue à une temporalité dilatée. L'un des frères de la comtesse est cardinal et, par conséquent, vit à Rome. Julio de Aragón, l'autre frère, ne supporte pas que sa sœur épouse un subalterne qui déshonorerait la réputation de la famille. C'est pourquoi il part à Ancône, avec Otavio et un escadron, à la recherche de sa sœur afin de se venger. Avant leur arrivée, Antonio a fui vers le nord de l'Italie. Lorsque Julio retrouve sa sœur, il apprend qu'Antonio se trouve désormais à Milan, il arrête la duchesse et la ramène à Amalfi. Doristo porte une lettre, rédigée par l'ancien secrétaire Urbino à Antonio, lui précisant que le fils de la duchesse est parvenu à tempérer la colère de son oncle, et qu'il pourra donc revoir ses enfants. Simultanément, le même Urbino apporte un message de la duchesse qui a reçu, elle aussi, une lettre du cardinal. Ce frère accepte de laisser Antonio en paix à condition que celui-ci parte en Espagne ou en Allemagne. Les différentes allées et venues du courrier entre des villes d'Italie très éloignées les unes des autres (Rome/Amalfi, Amalfi/Milan) créent un effet d'accroissement de la temporalité dramatique. De même, les longs déplacements d'Amalfi à Ancône, ou d'Amalfi à Milan induisent le TL. Le dramaturge ne quantifie pas précisément le déroulement de l'action dans l'acte III. Seuls l'éloignement géographique et la longue distance à parcourir suggèrent le TL. On retrouve le terme *ausencia*, très lié – comme on l'a déjà observé pour d'autres pièces – au TL :

DORISTO Antes, de vivir más ciertos
que en tu vida imaginaste,

camino de Amalfi van;
pienso que estarán en ella,
donde, a la Duquesa bella,
todos parabienes dan.
El Duque, su hijo, vino,
y la salió a recibir.
Yo los vi holgar y reír
las más partes del camino.
Sus hermanos abrazó
el Duque con gran contento,
y allí de tu casamiento,
entre los dos se trató,
donde Julio de Aragón,
hermano de la Duquesa,
muestra que de ver le pesa
tu **ausencia** en esta ocasión.

(Acte III, p. 790)

Quand Antonio, Urbino et Doristo repartent à Amalfi, ils optent pour un retour très rapide par la poste. La duchesse est en train d'attendre Antonio :

URBINO Vamos, señor, que **te espera**
 la Duquesa, que me dio
 mil recados.
ANTONIO ¡Ay, si yo
 volar, Urbino, pudiera!
 Pero **caballos** tomemos.
DORISTO Yo os quiero servir de guía.
URBINO Camine vuseñoría,
 aunque **mil postas matem**os.

(Acte III, p. 793)

L'exagération du dernier vers est en quelque sorte une distanciation ironique du dramaturge par rapport à l'outil du TB utilisé dans cet acte à TL, afin de raccourcir l'action dans l'esprit du lecteur-spectateur.

Dans la scène finale de la pièce, Julio a fait empoisonner la duchesse et il a fait décapiter Antonio et ses deux enfants. Julio veut mettre un terme à la descendance de l'union d'Antonio et de Camila, nom de la duchesse qui n'apparaît que vers la fin. Le duc d'Amalfi permet d'assurer la succession. On peut rappeler le vers déjà cité : « y os podrá dar **sucesión** ». À l'inverse d'une autre tragédie comme *El castigo sin venganza*, la pièce offre un horizon temporel prospectif.

L'œuvre possède également un temps évoqué long contenant des limites élargies ; quelques durées font référence à un passé assez lointain (3 ans et 14 ans) et également à une époque très ancienne (« el siglo de mi abuelo », p. 753). Une limite future est également mentionnée : le jour du Jugement Dernier (« hasta el día del Juicio », p. 752). En dépit de la rupture entraînée par la scène finale tragique, le temps est perpétué grâce à la figure du successeur. Si le majordome, la duchesse d'Amalfi et leur descendance sont anéantis, le duc d'Amalfi porte en lui la continuité et souhaite se venger. Tout se passe comme si la promesse de vengeance, faite en toute fin de *comedia*, annonçait un nouvel épisode qui pourrait s'intituler *El duque de Amalfi*.

Lope de Vega, dans *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, chiffre scrupuleusement le TL dans les *distancias*. L'évolution de ces années est suggérée par plusieurs motifs : la grossesse, la fiction de maladie, la longue absence. Tout au long de la pièce, la croissance des enfants est le procédé général de la pièce permettant de figurer le TL. Dans l'acte III, la multiplication des voyages implique une dilatation du temps. Cependant, cette temporalité est resserrée par les voyages par la poste et par l'absence d'indication concernant la durée de ces déplacements.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> D = + 8 ans	TB 1 jour	TL 2 ans	TB 2 jours successifs	TL 6 ans	TL indéterminé Plusieurs jours

2-5-2. Le temps long de *El otomano famoso* ou le choix de l'imprécision

Cette *comedia* (1598-1599), dont l'attribution à Lope de Vega n'est pas douteuse, a été découverte assez récemment par Lola Beccaria. Bien qu'imprécise, l'action s'étend sur plusieurs années. Les deux extrémités de la pièce ont une architecture à TB. Au premier acte, le roi de Negroponte, Aladino, organise un concours pour marier sa fille. C'est Otomán, un *villano* turc, qui gagne et qui épouse l'infante. Dans cette *comedia*, les *distancias* et la deuxième *jornada* contiennent le TL. Le premier inter-acte englobe le processus de la gestation qui se prolonge au début de l'acte II, car l'infante, dans cette *jornada*, est encore

enceinte. Elle mettra au monde, plus loin dans l'acte, un enfant (Solimán). Comme l'infante déteste Otomán, elle décide d'abandonner Solimán, le place dans un coffre et le laisse flotter au gré des eaux. Le nouveau-né est finalement recueilli par Riquelmo, un page qui a quitté la cour et qui va s'installer dans le *monte* pour élever Solimán.

L'acte II est long puisqu'il contient un considérable trajet depuis l'Empire Ottoman, espace de l'acte I, jusqu'en Égypte. Otomán, le héros éponyme de la pièce, est envoyé en première ligne combattre les troupes de Tolomeo, roi d'Égypte. Cette modalité d'éloignement du rival a déjà été rencontrée dans *La resistencia honrada y condesa Matilde* ou dans *Los Tellos de Meneses (segunda parte)*. Vers la fin de l'acte II, Tolomeo, le roi égyptien, a remporté la guerre contre les Turcs et a fait prisonnier Otomán. L'emprisonnement et le voyage Empire Ottoman/Égypte sont les marqueurs de la dilatation de l'acte II. La structure de la deuxième *jornada* est imprécise et la durée entre les scènes est totalement elliptique, contrairement au premier acte.

Entre les deux derniers actes, il s'est écoulé un TL comme le précise l'infante. Otomán répudie son épouse et lui reproche d'avoir abandonné leur fils. Le personnage récapitule les faits survenus dans l'acte II²⁶⁹ :

OTOMÁN	El desdén te represento con que entonces recogiste mi justo merecimiento, señal de que no entendiste lo que vale mi talento. Pues en consecuencia dél, más como tigre cruel que como piadosa madre, un hijo hermoso del padre, más lindo que tú eres fiel, en habiéndole parido al río caudal le diste en una caja metido, con un hermoso amatiste que tiene un sol esculpido.
INFANTA	Posible es que en esto ha dado el largo y triste traslado que éste ha gran tiempo que muestra. ¡Defendedme de su diestra,

²⁶⁹ Nous ferons référence à l'édition de Lola Beccaria (cf. Bibliographie).

que es insufrible enojado!

Después que mi padre es muerto

no puedo con él vivir...

(Acte III, v. 1981-2002)

Dans la seconde *distancia*, le roi Aladino est mort et il s'est écoulé un TL. Otomán, dans cette longue période, a reporté le châtement qu'il voulait infliger à son épouse dans l'espoir qu'elle lui donne un fils :

OTOMÁN [...] te **dilataba** el castigo
por si un hijo concibieras
y en favor blando y amigo
el enojo convirtieras.

(Acte III, v. 2012-2015)

Le second inter-acte comprend la période de croissance de Solimán, qui est qualifié de « niño » au troisième acte. Le personnage de l'enfant permet de figurer la progression de l'action au cours de plusieurs années. Solimán n'a sans doute pas encore dix ans car aucune mention n'est faite d'un dépassement de ce cap temporel.

La pièce ne comporte aucune durée précise, à l'inverse de *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*. Lope de Vega n'a pas recours systématiquement au chiffrage du temps dramatique long. L'évolution de l'âge du personnage de l'enfant est un marqueur ayant autant de force persuasive que la présence d'une durée précise.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El otomano famoso</i>	TB	TL	TL	TL	TB
D = imprécise (plusieurs années)	1 nuit + 1 jour	Imprécise gestation (plusieurs mois)	Indéterminé	Imprécise croissance (plusieurs années)	2 jours

2-6. Les batailles comme repères chronologiques : *Los Ramírez de Arellano*

Los Ramírez de Arellano, comedia généalogique composée entre 1597 et 1608 (probablement entre 1604 et 1608), possède une architecture temporelle globalement imprécise. Seul l'acte II est bâti sur les fondements du TB. Comme aucune donnée temporelle n'est fournie, le dramaturge a recours à d'autres procédés d'aménagement du TL.

La première partie de l'acte I met l'accent sur une victoire chrétienne. Dans un premier temps, la bataille de Navarre, conduite par le roi navarrais don Carlos contre le roi maure Alid, est un échec. Mais, lorsque don Juan Ramírez de Arellano en prend le commandement, la situation se retourne en faveur des Navarrais et le roi arabe est tué. L'action se déplace ensuite au front de Valence où le roi d'Aragon, don Pedro, ne parvient pas à repousser l'ennemi. Ce dernier envoie un courrier au roi de Navarre pour qu'il mette à sa disposition les services de don Juan, dont la réputation s'est répandue dans toute la Péninsule Ibérique et en France. Le temps dramatique de la première partie de la *jornada* étant imprécis, le message qui va être envoyé de Valence en Navarre produit une dilatation de l'action de quelques jours. Deux scènes-clés du premier acte permettent de suggérer le TL. Avant de partir à la guerre, don Juan a pris congé de doña Elvira, la *dama* qu'il courtise. Lors de son retour à Estella, en Navarre, don Juan lui demande comment elle a vécu son absence²⁷⁰ :

JUAN	Mi vida, ¿cómo pasastes mi ausencia ?	
ELVIRA	Con esperanza y paciencia, mi bien, de vuestra venida.	(Acte I, p. 702)

Les termes *ausencia*, *esperanza* et *paciencia* ont une nature proprement temporelle ; ce sont des indices du TL.

Dans la scène suivante, Enrique de Trastamare raconte, dans un long *romance*, les crimes commis, contre lui et sa famille, par son frère don Pedro de Castille. Il part en France pour y organiser un assaut contre don Pedro. Don Juan accepte de le soutenir dès que le Castillan reviendra en Navarre, après son séjour en France. Le long voyage de don Enrique, nécessitant la traversée d'une frontière, prépare la temporalité dilatée de la première *distancia*.

Don Juan reçoit un message, provenant de Tolède, de don Pedro de Castille lui ordonnant de tuer Enrique. La seule indication chronologique est mentionnée dans une réplique de don Juan :

JUAN	Diréis al Rey, mensajero, que yo tengo ahora dueño, a quien la lealtad enseño que debo a ser caballero; y que no puedo faltar, por ajenos intereses,
------	---

²⁷⁰ Nous citerons l'édition Turner de la Biblioteca Castro (cf. Bibliographie).

mientras moros y franceses
no le dejan sosegar;
que don Enrique está en Francia
habrá más de quince días.

(Acte I, p. 709)

L'action de l'acte I a une durée sans doute bien supérieure à quinze jours. Don Juan reçoit des missives de trois rois différents portant tous le même nom, c'est-à-dire don Pedro (de Castille, de Portugal et de Navarre). Ces trois messages, émanant de lieux distants de la Navarre (Tolède, Valence et le Portugal), contribuent à la dilatation du temps dramatique dans l'acte I. À la fin de cette *jornada*, don Juan accepte de prêter assistance à don Pedro d'Aragon à Valence.

Dans le deuxième acte, Juan Ramírez de Arellano prépare l'assaut contre les Maures à Valence. La durée de la *distancia* est indéterminée et longue. Don Juan délivre doña Elvira, qui a été capturée par l'ennemi. Elle lui raconte les contretemps de son périple depuis Estella, en Navarre, jusqu'à Valence.

L'action de la deuxième *jornada* s'étend sur un seul jour représentant la victoire de don Juan à Valence. Cette prise de pouvoir marque un point de départ dans la pièce, comme l'illustre la répétition du mot *principio*.

La seconde *distancia* est totalement imprécise. Le lecteur-spectateur retrouve don Juan à Valence, ce qui produit un effet de continuité entre les deux derniers actes. Ainsi, l'action de cet inter-acte semble moins longue que celle du premier. Au début de la troisième *jornada*, Juan de Arellano demande la permission au roi d'Aragon de retourner en Navarre pour rejoindre Enrique de Trastamare conformément à la promesse qu'il lui avait faite dans le premier acte. Don Pedro d'Aragon regrette que don Juan le quitte et soutienne don Enrique car il est partisan de don Pedro de Castille. Un messager informe que le pape a pris la décision de rassembler le comte Enrique de Trastamare et les rois d'Aragon et de Navarre au château de Foix :

ANTISTE Poniéndose personas de importancia
de por medio **en las guerras de Castilla**,
y con su autoridad **el Santo Padre**,
quieren que Enrique y Pedro se concierten.
Las personas que nombran, señor invicto,
es la tuya y de Carlos de Navarra.
Habéis de juntar en el castillo
de Fos, que divide los tres reinos,

tú y el rey de Navarra y don Enrique;
que don Pedro consiente en el concierto
que hiciéredes los dos. (Acte III, p. 744)

Le pluriel « las guerras de Castilla » renvoie à une longue période de guerres²⁷¹. Par ailleurs, le message du pape rappelle un point géographique éloigné de l'Espagne, car le Saint-Siège se trouve à Rome. Une nouvelle fois, la transmission du courrier au long cours est un indicateur d'une temporalité allongée. L'augmentatif *tantas*, dans la réplique du roi d'Aragon suggère une certaine extension de la temporalité :

ARAGÓN Don Juan, sin morir Enrique,
 que **tantas muertes y guerras**
 ha causado en estas tierras,
 no quieras que a ti se aplique,
 sólo pedimos lugar;
 que aquí habrá quien le dé muerte. (Acte III, p. 752)

L'acte III se compose de deux journées non successives. La première partie de la *jornada* est consacrée à la réunion au château de Foix. Par la suite, un grand déplacement se prépare. En effet, le roi don Pedro de Castille se met en chemin vers Montiel depuis Séville pour combattre son frère.

Globalement imprécise, l'architecture temporelle ne s'appuie pas sur un chiffrage du temps dramatique. Les trois batailles représentées font office de repères chronologiques. Au château de Foix, les rois d'Aragon et de Navarre essaient de dissuader don Juan de soutenir don Enrique. Dans cette conversation, on retrouve l'historique de la *comedia* :

CARLOS Advierte, don Juan, que Enrique
 te ha de pagar mal después.
JUAN Si fuere rey, serán tres
 a quien esa culpa aplique;
 que tú me pagaste mal
 un gran servicio en **Estella**,
 cuando el moro con cautela
 venció tu pendón real;
 y tú el haberte rendido,
 Rey, los muros de **Valencia**.

²⁷¹ Covarrubias fait la différence entre le terme *guerra* et *batalla*, et montre que *guerra* est associée à une période qui dure : « guerra: [...] La diferencia que ay entre guerra y batalla es que la guerra se entiende **por todo el tiempo que no se asientan las pazes**, y la batalla es un conflicto y rompimiento de un ejército con otro [...] », p. 667 (cf. Bibliographie).

Conclusions

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El caballero de Illescas</i> D = au moins 1 an	TL (1 jour représenté) Moisson	TL Imprécise	TL (1 jour représenté)	TL Imprécise	TL (1 jour représenté) Moisson
<i>El testimonio vengado</i> D ≈ 1 an	TB 1 jour	TL Presque 1 an	TB 1 jour	TB Une nuit	TL 2 jours non successifs (<i>un lunes, hoy</i>)
<i>Los guanches de Tenerife</i> D ≈ + 1 an	TL Plus de 3 jours	TB 1 nuit	TB 1 jour	TL Plus d'un an <i>Un año y más</i>	TL Plusieurs jours (2 journées non successives)
<i>El Brasil restituido</i> D ≈ + 1 an	TL + 5 mois	TL Imprécise	TL Semaine Sainte <i>Semana mayor abril</i>	TL Imprécise	TL Quelques jours avant la Saint Philippe et la Saint Jacques
<i>Arauco domado</i> D = 2 ans	TL 2 journées non successives <i>verano</i>	TL Imprécise Plusieurs mois	TB 2 journées successives (deuxième jour : Saint André, 30 novembre)	TL Imprécise	TL 2 journées non successives <i>primavera</i>
<i>El nuevo mundo</i> D = + 8 mois (durée + 1 an, presque 2 ans)	TL indéterminé	TL imprécise	TL Au moins 3 jours (2 journées représentées)	TL imprécise	TB 2 jours successifs

<i>La resistencia honrada y condesa Matilde</i> D = + 2 ans	TB 1 jour (<i>tarde + noche</i>)	TL 2 ans	TB 1 jour <i>Vispera de San Dionís</i>	TL Imprécise	TL Indéterminé <i>7 de enero</i>
<i>Don Juan de Castro, segunda parte</i> D ≈ + 3 ans	TL Indéterminé (voyage)	TB Imprécise	TL Indéterminé (2 journées non successives) (voyage)	TL 3 ans (2 naissances entre-temps)	TB Indéterminé
<i>La buena guarda</i> D ≈ + 3 ans	TL Du Carnaval à la Semaine Sainte = Carême 3 journées non successives	TB 1 jour	TL Indéterminé	TL 3 ans	TL Indéterminé
<i>La fuerza lastimosa</i> D = + 6 ans	TB 2 jours successifs (jour-nuit-jour)	TL 4 años	TL indéterminé Quelques jours	TL imprécise Quelques mois	TB 2 jours successifs (jour-nuit-jour)
<i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> D = + 8 ans	TB 1 jour	TL 2 ans	TB 2 jours successifs	TL 6 ans	TL indéterminé Plusieurs jours
<i>El otomano famoso</i> D = imprécise (plusieurs années)	TB 1 nuit + 1 jour	TL Imprécise Gestation (plusieurs mois)	TL Indéterminé	TL Imprécise croissance (plusieurs années)	TB 2 jours
<i>Los Ramírez de Arellano</i> D = imprécise Probablement 10 ans	TL plusieurs jours (2 journées non successives)	TL Imprécise	TB 1 journée (<i>comida, cena</i>)	TL Imprécise	TL (2 journées non successives)

À l'issue de la mise en commun de tous les tableaux synoptiques du cinquième chapitre, on remarque que, par rapport au chapitre précédent, la proportion acte long / acte bref s'est

inversée puisque 39% des *jornadas* présentent une architecture à TB alors que 61% offrent une structure temporelle longue. Cette constante montre que, si Lope loge majoritairement le TL dans les *distancias* – comme l'illustrent bien les tableaux –, il investit également l'espace temporel de la *jornada*. Lorsque l'action se déploie sur plusieurs années, le dramaturge répartit le TL à la fois dans les inter-actes et dans les actes. L'aménagement du temps dramatique dans la *distancia* et dans la *jornada* est néanmoins différent. En effet, l'inter-acte comporte bien souvent une information temporelle précise tandis que les contours d'un acte à TL sont majoritairement indéterminés.

L'indétermination des actes à TL est due à la contrainte dramaturgique de la vraisemblance. Bien que Lope de Vega s'éloigne radicalement du néo-aristotélisme, l'absence de chiffrage du temps dramatique à l'intérieur de l'acte, la propension à une accélération fictive des faits – que l'on a pu mettre en évidence à quelques reprises – et l'illusion d'une successivité de journées montrent qu'il estompe le TL pour le rendre acceptable au théâtre. Cela se manifeste par la représentation de deux journées non successives ou d'une seule journée englobant plusieurs événements.

L'analyse des *comedias* de ce chapitre a permis de mettre en évidence les procédés du TL dans la *distancia* et à l'intérieur de l'acte. Les inter-actes sont des espaces temporels d'accroissement du temps dramatique. L'objectif du dramaturge est de rendre manifeste cette modalité. Pour ce faire, il a recours à un support poétique : la narration, c'est-à-dire la *romance* et parfois les *octavas reales*. Le *romance* a pour fonction de révéler l'évolution temporelle de l'action à l'inter-acte. Dans les actes à TL, la durée précise de l'intrigue n'est pas clairement fournie par le texte. Plusieurs indices permettent au lecteur-spectateur d'imaginer une dilatation de l'action : les longs voyages – soit au sein de l'Espagne, soit dans un pays étranger –, les déplacements en mer. À l'intérieur de l'acte, il est fréquent que le dramaturge introduise un processus durable comme la fabrication d'un objet, la construction d'un édifice, le déroulement de longues batailles, le siège d'une ville, ou l'atermoiement (le report d'un duel par exemple), la fondation de villes.

Les béances temporelles des inter-actes sont souvent évaluées. Plusieurs indices permettent de mettre en avant la longue maturation de la *distancia*. L'absence (*ausencia*) est un procédé récurrent, qui en induit un autre : la maladie d'amour. Le personnage qui s'absente provoque la mélancolie de l'être qui l'aime et qui va être séparé de lui. La maladie physique et mentale, ou la fiction de maladie sont des modalités d'écriture du TL également très

fréquentes. La mise à l'écart d'un personnage (un rival que l'on envoie à la guerre par exemple) et l'emprisonnement participent d'un long processus. La gestation constitue un procédé majeur du TL. Dans les *comedias* de ce chapitre, où l'action s'étend sur plusieurs années, la gestation puis l'évolution de l'âge de l'enfant accroissent la temporalité dramatique. Grâce au personnage de l'enfant, le TL, par nature insaisissable et difficilement représentable, peut être incarné.

Les informations ponctuelles (date précise, bataille, saison) doivent être mises en relation afin que soit élucidée la longue durée. Aussi, par exemple, la seconde *distancia* de *La resistencia honrada y condesa Matilde* est-elle encadrée par deux dates : la veille de la Saint Denis (le 8 octobre) et le 7 janvier. Dans certaines pièces, comme *Arauco domado* ou *Los Ramírez de Arellano*, les batailles servent de véritables repères chronologiques. C'est le nombre de ces événements ponctuels qui témoignent du déroulement du TL.

Plus rarement, il est question du passage d'un souverain à un autre. Dans *Arauco domado*, par exemple, Philippe II prend la succession de Charles Quint. On peut s'attendre à ce que dans les *comedias* à temps très long, que nous analyserons dans le prochain chapitre, cette modalité soit amplifiée dès que plusieurs générations seront mises en scène. Par ailleurs, les aléas de la conquête et du maintien du pouvoir absolu (*El otomano famoso*) préfigurent la tendance plus nettement biographique qu'adopteront certaines des *comedias* à extension temporelle maximale.

Chapitre 6

**Le temps très long et ses contrastes :
une suspension de la chronologie**

Introduction

Ce chapitre aura pour objet d'étude les *comedias* historico-légendaires et les hagiographies énumérées ci-dessous :

- 1) *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, 1588-95
- 2) *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos*, 1593-1603 (prob. 1595)
- 3) *Comedia de Bamba*, septembre 1598
- 4) *La campana de Aragón*, 1598-1600
- 5) *Roma abrasada y crueldades de Nerón*, 1594-1603 (prob. 1598-1600)
- 6) *El sol parado*, 1596-1603
- 7) *Adonis y Venus*, 1597-1603
- 8) *El último godo de España*, 1599-1603 (prob. 1599-1600)
- 9) *San Isidro, labrador de Madrid*, 1598-1608 (prob. 1604-06)
- 10) *Los Porceles de Murcia*, 1599-1608 (prob. 1604-08)
- 11) *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, antérieure à 1607
- 12) *Lo fingido verdadero*, 1608
- 13) *El divino africano*, 1610
- 14) *El cardenal de Belén*, 27 août 1610
- 15) *Barlán y Josafat*, 1^{er} février 1611
- 16) *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, 1604-1612 (prob. 1610-1612)
- 17) *El serafín humano*, 1610-15 (prob. 1610-12)
- 18) *El bastardo Mudarra*, 27 avril 1612
- 19) *San Nicolás de Tolentino*, 1613-15 (prob. 1614)
- 20) *El capellán de la Virgen, san Ildefonso*, 1613-16 (prob. 1615)
- 21) *La juventud de san Isidro*, 1622
- 22) *La niñez de san Isidro*, 1622
- 23) *El piadoso aragonés*, 1626
- 24) *La vida de san Pedro Nolasco*, 1629

Plus d'un quart des *comedias* du corpus (24/80) comportent une action s'étendant sur un temps très long (TTL). Cette appellation désigne toute pièce dont les faits dramatiques dépassent la dizaine d'années. Dans ce chapitre, nous ferons apparaître l'analyse des procédés temporels du temps très long. Ce chapitre montrera deux modalités générales d'écriture du temps très long et se déroulera en deux temps.

La quantification de la durée totale de l'action de la *comedia* est généralement possible pour les *comedias* historico-légendaires qui possèdent, à l'exception de quelques pièces, une structure temporelle relativement précise. De fait, comme pour les chapitres précédents, les données chiffrées nous permettent de classer ces *comedias* d'atmosphère historique selon un ordre croissant de la durée de leur action. La même méthode d'analyse textuelle mise en œuvre jusqu'à présent est toujours opérante en ce qu'elle permet aussi de faire émerger les procédés récurrents du temps très long. Chaque pièce sera analysée et classée, car chacune d'entre elles donne un enseignement particulier sur le TTL quantifiable.

Dans les *comedias* à caractère plus édifiant, principalement les *comedias de santos*, la temporalité dramatique n'est pas mesurable, car les marqueurs chronologiques disparaissent au profit d'une autre dimension temporelle que nous analyserons. Comme la structuration de la temporalité extrême repose sur les mêmes procédés dans toutes ces *comedias* « imprécises », nous étudierons en détail quelques pièces seulement.

Il est prévisible que le dramaturge réinvestisse les figures temporelles du TL que nous avons détaillées dans les deux chapitres précédents. On verra que le TTL, comme le TL, doit être dissimulé pour être contenu dans les actes.

1. Le temps très long quantifiable, entre expansion et resserrement

1-1. L'évolution de l'âge

1-1-1. Le passage de l'enfance à l'âge adulte : *La tragedia del rey don Sebastián*

Dans *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* (1593-1603, probablement 1595), le premier acte de la pièce met en scène la tragique défaite du roi de Portugal don Sebastián lors de la bataille de Ksar-el-Kébir (Alcazarquivir) alors que le deuxième traite de la conversion du prince Muley Jeque à la religion catholique et le troisième s'achève par son baptême. Les deux dernières *jornadas* sont brèves alors que le TL est placé dans la première *jornada* ainsi que dans le premier inter-acte.

L'acte I montre les préparatifs de l'expédition portugaise vers le Maroc et les différents voyages (*jornadas* dans le texte) effectués par don Sebastián. Lors de la rencontre entre

Philippe II et le souverain du Portugal, le TL du voyage depuis le Portugal jusqu'à Guadalupe (Espagne) est éludé dans un premier temps puis admis dans un second²⁷⁵ :

SEBASTIÁN [...] No ha sido [*siéntese*.]
ni larga ni cansada la **jornada**,
porque **cuando lo fuera**, el fin podía
cualquiera pena convertir en gusto.
De vuestra Majestad han bien mostrado
los vasallos el celo de servirle;
he sido acariciado sumamente;
han hecho fiestas; han abierto cárceles,
y al fin, se ha visto la merced en ellos
que vuestra Majestad hace a su sangre. (Acte I, p. 431)

Dans la suite de l'acte I, le terme *jornada* réapparaît plusieurs fois dès qu'il s'agit d'un déplacement. Ce sera le cas lorsque l'armée portugaise rejoindra le Maroc. Les fêtes données en l'honneur du roi de Portugal peuvent produire une impression de dilatation.

La première *jornada* est structurée en fonction des marqueurs du TL à savoir les longs déplacements et courriers. En revanche, le dramaturge ne relie pas dans le temps dramatique les différentes journées de la *jornada*. À la fin de l'acte I, la bataille d'Alcazarquivir est brièvement mise en scène et l'on assiste à la mort de don Sebastián. Entre les deux premiers actes, la temporalité ne peut être chiffrée. En revanche, l'évolution de l'âge d'un personnage permet de marquer la longue progression du temps dramatique à l'inter-acte. En effet, Muley Jeque, le Prince du Maroc, a été témoin enfant des événements guerriers et, au deuxième acte, il est devenu homme comme on peut le voir dans cette didascalie « *Sale el Jeque, ya hombre* » (p. 454). Une autre indication scénique précise l'âge d'Albacarín, un Maure : « *ya viejo* ». De plus, un vers, contenant les deux répliques de Muley Jeque et d'Albacarín, reprend les mots des didascalies :

JEQUE **Viejo** estás ya.
ALBACARÍN Y tú, muy **hombre**. (acte II, p. 454)

Nous ne sommes pas en mesure de déterminer l'âge précis de Muley Jeque mais nous pouvons affirmer que c'est un jeune homme. Toutefois, ce n'est pas un *varón*²⁷⁶ et l'expression « *muy hombre* » ne signifie pas « d'un âge très avancé » ; elle met plutôt l'accent

²⁷⁵ Nous citons l'édition de la Biblioteca Castro (cf. Bibliographie)

²⁷⁶ « *varón*: significa asimismo el hombre que ha llegado a la edad varonil, que regularmente se entiende desde los treinta, hasta los cuarenta y cinco años. ». *Diccionario de Autoridades*.

sur la transformation physique du *Jeque* : c'est un jeune homme, un adulte bien formé, comme le fait remarquer Almanzor, un gouverneur maure :

ALBACARÍN	¿Tiene buen talle?	
ALMANZOR	Extremado, porque es bien proporcionado, y muestra en su gravedad una real majestad y es de mil gracias dotado.	(Acte II, p. 453)

Au début du deuxième acte, les personnages font allusion au TL écoulé dans la *distancia* sans toutefois le quantifier :

ALBACARÍN	Desde aquella gran batalla en que el sucesor de Audalla y el Rey portugués perdieron las vidas, y donde hicieron lo que el tiempo injusto calla , no le he visto.	
ALMANZOR	¿Ha muchos años?	
ALBACARÍN	Doce el Príncipe tenía.	
ALMANZOR	En medio de tantos daños , el que en los propios vivía, entró en los reinos extraños; vino a España en protección del rey Felipe.	(Acte II, p. 452-453)

Les vers d'Albacarín résonnent comme une confession métathéâtrale au sujet du TL de la *distancia*. L'allongement de la temporalité est bien un obstacle à la représentation théâtrale. La bataille, très sommairement montrée à la fin de l'acte I, constitue un repère temporel dans la structure de la pièce. L'âge du Prince Muley Jeque est un indice temporel pertinent. En effet, si Muley Jeque a douze ans à la fin du premier acte, dans le deuxième, il a une vingtaine d'années. Ainsi, une dizaine d'années sont contenues dans le premier inter-acte. Cette béance temporelle est caractérisée par les procédés du TL caractéristiques : le long voyage et le séjour prolongé. Plus avant dans l'acte II, le *Jeque* – car c'est ainsi qu'il est nommé – reconnaît avoir grandi en Espagne, s'être intégré et être devenu un patriote. À une dame qui lui demande s'il se sent étranger en Espagne, il répond comme suit :

JEQUE	Antes madre, como veis, que me cría y me acompaña.
-------	---

Hijo suyo me llamad;
que si África me dio el ser,
España me dio la edad. (Acte II, p. 465-466)

Le TL de la première *distancia* a permis de transformer le personnage maure et lui a donné une autre identité. Il s'agit du processus d'acculturation et d'intégration, nécessairement long.

Après la pause occasionnée par la première *distancia*, le dramaturge réactualise les faits pour informer le lecteur-spectateur ou raviver sa mémoire. Ainsi, le *romance* apparaît au début de l'acte II afin de préciser les faits tus par ce « tiempo injusto ». En réalité, ce récit se concentre principalement sur le déroulement de la bataille d'Alcazarquivir dont Muley Jeque ne se souvient pas très bien en raison de son très jeune âge au moment des faits :

JEQUE Como **tan niño** quedé,
nunca bien supe o leí
cómo la batalla fue. (acte II, p. 455)

À la fin du deuxième acte, Muley Jeque s'éprend de la Vierge lors d'une procession et tombe littéralement malade. Dans la dernière *jornada*, il est toujours dans un état de faiblesse. La seconde *distancia* est donc imprécise mais relativement brève.

Le TTL est rendu visible sur scène par l'évolution de l'âge des personnages, en particulier de celui de Muley Jeque. Scéniquement, ce passage à une autre période de la vie nécessitera sans doute un changement d'acteur, un jeune homme pour Muley Jeque et un « barba » pour Albaracín. Le séjour du jeune prince en Espagne lui a permis d'aborder la religion catholique, et l'a conduit, au dernier acte, à la conversion. Le TTL a le pouvoir de façonner en profondeur le moi du personnage, et de provoquer un changement total.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La tragedia del rey don Sebastián</i> D ≈ + 10 ans	TL Indéterminé Plusieurs <i>hoy</i>	TL Imprécise Une dizaine d'années	TB 1 jour	TB Imprécise Quelques jours	TB 1 jour

1-1-2. De la naissance à l'enfance : *Los Porceles de Murcia*

Cette *comedia*, composée entre 1599 et 1608 (probablement 1604 et 1608), contient, dans le patronyme de son titre, un pluriel introduisant d'emblée le lignage dans l'architecture temporelle. En effet, on verra que la figure de l'enfant a, une nouvelle fois, une importance majeure. Hormis l'acte II, s'appuyant sur les bases du TB, les actes ont une structure dilatée, en particulier le premier. Quant au TL et au TTL, logés dans les *distancias*, leur quantification est très précise.

La première partie de l'acte I est structurée sur le mode bref, contrairement à la fin de la *jornada*. Bien qu'il s'agisse d'une *comedia* généalogique, l'action du début possède les caractéristiques d'une intrigue galante. Doña Ángela, une *dama*, arrive au terme de sa grossesse. Don Luis, le père des futurs jumeaux, est également le galant qu'elle affectionne. Il a un rival en la personne de don Vasco. À l'issue d'une rixe entre les deux personnages, don Luis, croyant avoir tué don Vasco, s'enfuit avec doña Ángela dans le *monte* de Tolède. Tous ces faits ne tiennent qu'en une journée. C'est dans les parages de cette ville que doña Ángela mettra au monde deux enfants.

La scène finale de l'acte I se déroule à Murcie. On assiste au dialogue d'un second couple formé par Lucrecia et don Lope. L'épisode se produit durant les célébrations de la Vierge Noire de Murcie. Doña Ángela est partie à pied, avec ses deux enfants, à la recherche de don Luis, qui a pris la fuite par crainte des représailles de la justice²⁷⁷ :

DOÑA ÁNGELA	Siguiendo mi esposo amado, ¡Qué de montes he pasado y qué de leguas a pie! a Murcia me dijo un hombre, a quien contó su desdicha, iba llorando. ¡Qué dicha hallar señas de su nombre! ¿Si habrá pasado a Valencia, o si a Cartagena fue para embarcarse?	(Acte I, p. 427)
-------------	---	------------------

L'acte I comprend une période dilatée indéterminée de nombreux jours, au moins deux semaines. La longue distance parcourue à pied donne la mesure du TL. Dans un acte caractérisé par le temps bref de la péripétie, une béance temporelle est suggérée. Pour des

²⁷⁷ Nous citerons l'édition de la BAE (cf. Bibliographie).

raisons de vraisemblance, le temps dramatique n'est pas évalué. Avant la conversation entre le couple de Murciens (don Lope / Lucrecia), des scènes contenant des louanges à la Vierge préparent progressivement l'arrivée de doña Ángela. Ainsi, l'absence de chiffrage direct du temps dramatique permet au dramaturge d'éviter de dérouter son public. En effet, les procédés de l'illusion du TL (le long trajet, la période de séparation de don Luis / doña Ángela) ne produisent pas de rupture dans l'action de la première *jornada*.

À la fin de l'acte I, Lucrecia méprise doña Ángela et croit qu'elle a commis l'adultère. Ángela lui souhaite d'avoir autant d'enfants que possible. L'évocation de naissances à venir annonce le temps dilaté de la première *distancia*. En effet, dès le début de l'acte II, don Luis réapparaît sur scène et informe qu'il a passé environ neuf mois à Oran, pour échapper à la justice :

DON LUIS	Cansado y con hambre llego. Nueve meses puede haber que de mi enemigo huyendo pasé esta tierra, temiendo de la justicia el poder.	(Acte II, p. 430)
----------	--	-------------------

L'acte II possède un cadre temporel de deux jours successifs, précisément délimités par les marqueurs temporels du TB. Dans la deuxième *jornada*, deux autres informations renseignent sur la durée de l'action à l'inter-acte. Don Luis a passé la nuit chez Fabio, paysan ayant recueilli doña Ángela. Le galant précise à la *dama* qu'il n'a pas dormi dans un lit décent depuis plus de huit mois :

DON LUIS	Pero creed que, aunque ha sido cama en pajas, juraré que en más de ocho meses fue la más blanda que he tenido.	(Acte II, p. 436)
----------	--	-------------------

Le dépassement de huit mois montre que l'action se trouve dans le neuvième mois, certainement à la fin, puisque la grossesse est arrivée à son terme. Don Lope, l'autre galant, qui attend avec impatience la naissance de ses propres enfants, demande à son esclave si l'accouchement est proche :

DON LOPE	¡Ay! ¡Dela el suceso el Cielo, cual es la esperanza mía! ¿Dicen que es parto?
----------	---

d'années. Suite à cette information temporelle essentielle, le texte comporte un *romance* où doña Ángela reprend les différentes étapes depuis sa fuite de Tolède vers Murcie, c'est-à-dire depuis l'acte I. Ce récit permet de rappeler au lecteur-spectateur les faits produits dans le deuxième inter-acte. En dix ans, doña Ángela a eu trois filles. À la fin de la deuxième *jornada*, Lucrecia, l'épouse de don Lope, a gardé avec elle un enfant et a abandonné les six autres dans un panier au gré des eaux. Don Lope les sauve et les confie à deux laboureurs Diego et Teresa, qui ne sont autres que don Luis et doña Ángela. La seconde *distancia* correspond au temps de la croissance des deux premiers enfants de Luis / Ángela et de ceux de Lope / Lucrecia. Il s'agit également d'une très longue période où don Luis et doña Ángela vivent dans la clandestinité, car leur objectif est de faire oublier l'assassinat de don Vasco. La Tolédane, s'adressant à Carrillo, referme le *romance* de la sorte :

DOÑA ÁNGELA [...] pero advierte que me llamo
Teresa, y Diego mi esposo,
que con sayo tosco y basto
sirve y cubre su valor,
hasta que los dos sepamos
que **se ha olvidado** en Toledo
la desgracia de don Vasco. (Acte III, p. 450)

Dans une réponse à don Pedro, le fils de don Lope, doña Ángela met l'accent sur le TL de l'éducation et de tous les sacrifices qu'elle a faits :

DOÑA ÁNGELA ¿Esto de criarte medro?
¿Que así los pechos deshagas
en que te tuve **dos años**,
con las penas y los **daños**
que te he criado? (Acte III, p. 452)

Le texte montre que le TL façonne le personnage. En effet, dans l'acte II par exemple, Carrillo s'était plaint des châtements qu'il avait dû subir lors de ses dix mois d'emprisonnement. Dans le cas présent, l'association *años/daños*, en position de rime, témoigne de l'incidence du TL sur le personnage.

Don Vasco réapparaît sur scène en compagnie de don Lope, qui fait référence à leur dernière rencontre remontant au début de l'acte II :

DON LOPE ¡Buena vuelta habéis hecho, por mi vida!
Diez años ha, don Vasco, que pasando

por Murcia, me dijisteis que **mañana**
 a honrar aquesta casa volveríades,
 y **hoy es el día** que en mi casa os veo. (Acte III, p. 454)

Le temps très long de dix ans est lié étonnamment aux marqueurs du TB, *hoy* et *mañana*²⁷⁸. Cette conversation a pour fonction de réactualiser le cours des événements. Il s'agit d'une certaine manière de la même dynamique introduite par le *romance* : révéler les événements survenus pendant le TL et reprendre le fil des péripéties. Don Vasco raconte, dans des *octavas reales*, ce qui lui est arrivé durant ces dix dernières années. On retrouve les motifs caractéristiques du TL : le voyage, le séjour prolongé et le courrier au long cours. En effet, don Vasco a vécu à Oran pour servir le Roi ; puis il est parti en Castille où il s'est épris de la sœur de don Luis et a prévu de l'épouser. Don Vasco révèle également que la famille du couple fugitif a envoyé plusieurs lettres en Italie et en France afin de retrouver sa trace.

La structure temporelle de la dernière *jornada* est imprécise. Au début, il est question par deux fois de l'anniversaire de don Sancho, le seul enfant, parmi les sept, que Lucrecia et don Lope ont décidé de garder. La célébration de cette fête aura lieu le lundi. Carrillo rapporte les paroles de don Lope à doña Ángela :

CARRILLO Si de amor tiene cuidado
 no me ha dicho nada a mí.
 Sólo aquel papel me dio
 para Fabio, y me mandó
 que esto te dijese a ti.
 Que **el lunes** años cumplía
 el mayorazgo que tiene,
 y que una fiesta solene
 a sus parientes hacía. (Acte III, p. 451)

Doña Ángela reprend la même information lors d'une conversation avec don Pedro, l'un des autres enfants de don Lope :

²⁷⁸ Les paroles de don Lope font écho directement à la conversation avec don Vasco. Ce dernier, dans la deuxième *jornada*, avait émis l'éventualité de se rendre chez le Murcien le lendemain. Cette rencontre a été mise en suspens jusqu'au début de l'acte III :

DON LOPE Esta noche a cenar quiero que os vea.
 DON VASCO La he de tener en Murcia, es imposible;
 mas porque el vuestro de mi amor lo crea,
mañana pienso que será posible
 volver de Cartagena; y ese día
 veré a mi prima. [...] (Acte II, p. 433)

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los Porceles de Murcia</i> D ≈ + 10 ans	TL Indéterminé Plusieurs jours	TL Environ 9 mois	TB 2 jours	TL Plus de 10 ans	TL Quelques jours, moins d'une semaine

1-2. Les règnes successifs : l'allongement du temps historique

1-2-1. Rupture et continuité : *El último godo*

El último godo (1599-1603, probablement 1601-1603) met en scène l'histoire bien connue du dernier roi wisigoth don Rodrigo. Cette *comedia* historico-légitime retranscrit fidèlement le *romancero*. En ce qui concerne l'intrigue, la pièce est rigoureusement construite. Le premier acte met en scène le naufrage de l'embarcation d'Abén Búcar et de Zara à Valence. Le couple maure voguait non loin des côtes africaines durant la nuit de la Saint Jean. Le vent l'a conduit jusqu'à Valence. Le lendemain, à l'aube, Abén Búcar et Zara sont faits prisonniers par le capitaine Armildo, qui les emmène à Tolède, chez le Roi Rodrigo. Rodrigo s'éprend de Zara et l'épouse car elle accepte de se convertir au catholicisme. À la fin de l'acte, Rodrigo viole la Cava Florinda, la fille du comte don Julián. Ce dernier est envoyé préalablement comme ambassadeur chez le roi d'Alger. Dans le deuxième acte, don Julián se venge de l'affront de Rodrigo, et permet aux Maures d'entrer en Espagne et de conquérir rapidement le pays. À la fin de l'acte II, la Cava se défenestre et Rodrigo meurt lors de la célèbre bataille de Guadalete, qui eut lieu en 711. Le dernier acte suit l'ascension de Pelayo, qui résiste aux Arabes dans les Asturies à l'occasion du non moins fameux affrontement de Covadonga, qui date de 722. La pièce comporte deux époques différentes : le règne de Rodrigo, qui ne dura qu'un an (710-711), et l'action menée par Pelayo se déroulant une dizaine d'années plus tard.

Cette pièce présente les caractéristiques du temps long mais est composée d'actes de deux journées ou donnant l'illusion de deux journées. Il est difficile d'évaluer avec précision la durée incluse dans la première *jornada* tant les péripéties sont multiples et variées. On note cependant avec attention l'importance du voyage. Le premier acte est rythmé par un aller-retour Alger-Espagne. Au début, deux actions simultanées ont lieu. À Tolède, Rodrigo est

intronisé alors qu'à Alger une scène d'amour se produit entre Zara et le seigneur Abén Búcar. L'embarcation des Maures dérive la nuit de la Saint Jean, traverse une tempête et échoue sur la plage de Denia. Les Maures sont faits prisonniers par Armildo le jour de la fête de Saint Jean-Baptiste, ce qui signifie que la traversée périlleuse s'est réalisée pendant la nuit de la Saint Jean. Cette information est étonnante puisque la fin du *romance* révèle l'itinéraire du long périple de l'embarcation à la dérive ; Armildo, un wisigoth, raconte à Rodrigo les détails du naufrage²⁷⁹ :

ARMILDO	Lléalos de un Nordeste, de un golpe, a cabo de Gata; desde allí a la Formentera, mudándose de otra cuarta; de Ibiza, en fin, vinieron, ya sin árboles y jarcias, al cabo de San Martín y a Denia, donde se acaba su naufragio. Con que ahora, desde ella viniendo a Almansa, cobraron salud y gusto, y, pasando a Guadñana, llegan a tu insigne corte y se ofrecen a tus plantas.	(Acte I, v. 407-420)
---------	--	----------------------

Cette errance de l'embarcation vers des points très distants les uns des autres (de l'Algérie au littoral d'Almería, puis de Cabo de Gata aux Baléares et à la côte de Valence) prouve que le voyage a duré assez longtemps. Le temps du naufrage est ramené illusoirement à une nuit, c'est-à-dire à environ six heures pour la nuit de la Saint Jean. Dans la deuxième *jornada*, le texte confirme que le passage de Valence à Alger dure une nuit dans des conditions de navigation idoines :

JULIÁN	Llevé a su padre el presente de la Reina, mi señora, desde una noche al aurora pasando a Argel fácilmente.	(Acto II, v. 1560-1563)
--------	--	-------------------------

Vers la fin du mois de juin, la nuit est très brève. Cette brièveté extrême de la traversée est surprenante. Néanmoins, la durée d'une nuit est présentée comme un temps objectif. Cette information temporelle a pour effet le raccourcissement de la première *jornada*.

²⁷⁹ Nous citerons l'édition Milenio. (cf. Bibliographie)

très peu de temps sépare les noces de Rodrigo et l'arrivée du comte et de sa fille. Comme le mariage royal n'a pas été représenté, le *romance* prononcé par le capitaine va permettre de l'imaginer. Cette forme poétique remplit toujours sa fonction essentielle qui est celle de révéler ce que l'œuvre n'a pas pu montrer. Ici, il rend manifeste une ellipse temporelle. Les noces de Rodrigo constituent un élément important dans la pièce. Mais leur représentation scénique ne semble pas nécessaire dans l'action principale. Ce *romance* permet de condenser les faits et d'insister sur la conversion, Zara prenant le nom de María. Avec le nom de la Vierge Marie, Zara est prédestinée à mourir en chrétienne à la fin de l'œuvre.

Don Julián confie à Armildo qu'il veut mettre sa fille au service de la reine :

JULIÁN	Digo, Armildo generoso, que irla a besar me agrada a la nueva bautizada y al nuevo amante y esposo. Y en muestras de mi placer, que no hay más parias que rinda, hoy , para dama, a Florinda quiero a la Reina ofrecer. Con ella podrá venir, que, pues ya el Rey es casado, mi honor le tendrá guardado mientras le voy a servir.	(Acte I, v. 740-751)
--------	--	----------------------

Cent vers plus loin, le comte et sa fille rencontrent Rodrigo. Les deux scènes sont éloignées dans le texte mais se déroulent le même jour. On le voit au vers 746, précédemment cité, c'est dans la journée que Julián va parler au roi. Entre les deux scènes, est intercalé le retour d'Abén Búcar chez le roi d'Alger Ben Adulfè. Abraido, noble de la cour d'Alger, avait été désigné comme successeur du roi dans le cas où Abén Búcar aurait été fait prisonnier en Espagne. Abraido aime également Zara comme il l'avoue : « y aún **hoy** por Zara me abraso. » (v. 854). Aucun élément ne permet de distinguer quelque lien d'antériorité que ce soit, ce *hoy* paraît le même que celui du vers 746 et les trois scènes semblent se dérouler le même jour alors qu'il paraît évident que plusieurs jours sont nécessaires à l'action.

La pièce semble contenir les événements dans deux journées successives. L'illusion consiste à ce que le public croie que les personnages partent la nuit de la Saint Jean, et arrivent le lendemain en Espagne. Depuis ce moment jusqu'à la fin, la nuit ne réapparaît pas. Tout se passe comme si une longue journée se déployait. Durant cette journée, de nombreuses

actions ont lieu ; on peut les rappeler dans l'ordre chronologique. D'abord, les captifs voyagent de Valence à Tolède. Par la suite, ont lieu le baptême et les noces royales de Rodrigo et de Zara/María. Finalement, se produit le retour d'Abén Búcar à Alger. Selon toute vraisemblance, ces actions et ces voyages devraient se développer sur une plus longue durée. Lope donne l'impression que deux journées consécutives se déroulent dans cette *jornada*.

Vers la fin de la première *jornada*, Rodrigo s'éprend de la Cava Florinda au premier regard. L'effet que la Cava produit sur Rodrigo est perceptible dans les vers suivants :

RODRIGO	¿Era yo aquel que adoraba en Zara desde aquel día que tiernamente llamaba la mi querida María? Tanto amor, ¿tan presto acaba? Mas, ¿qué mucho que le acabe la Cava, si acabar sabe las vidas? ¡Oh, Cava fuerte, que de mi vida y mi muerte eres fortaleza y llave! Hablarla voy; tiemblo, dudo. ¿Qué es esto? ¿De qué estoy mudo sino es de tanta mudanza ?	(Acte I, v. 945-958)
---------	---	----------------------

Rodrigo s'éprend de la Cava aussi rapidement qu'il l'avait fait de Zara. L'expression « desde aquel día » se réfère précisément à la rencontre de Rodrigo et de sa femme Zara, devenue par le mariage María. Il a été établi que cet événement est placé à l'occasion de la deuxième journée. Dès l'apparition de la Cava, que Rodrigo rencontre le même jour, celui du mariage est repoussé dans un passé assez lointain. Le TL de l'acte I transparait bien à travers le démonstratif « aquel ». L'amour que Rodrigo éprouve pour Zara/María est subitement interrompu par la Cava. Florinda porte d'ailleurs dans son nom, Cava (*acabar*), la fin du roi wisigoth. Elle marque littéralement un coup d'arrêt à l'action dramatique. Rodrigo paraît impuissant face au changement drastique et rapide (« mudanza ») auquel il est soumis, comme s'il était la victime de cette Cava qui va le conduire à sa perte. C'est à la fin de la première *jornada* que Rodrigo commet l'irréparable : il viole Florinda.

Dans *El último godo*, la première et la deuxième *jornadas* constituent un ensemble. De fait, elles mettent en scène l'intronisation de Rodrigo et sa mort. L'acte I et l'acte II correspondent donc à la période du règne du dernier roi wisigoth. Lope consacre son

Au début de l’acte II, dans le *romance* de don Julián, la même durée apparaît, car le comte s’engage à livrer l’Espagne au roi maure Miramalulín dans un délai d’un an au plus. Ce délai est une durée objective liée à la période du règne de Rodrigo. Don Julián enjoint les Maures de se lancer dans la conquête, sachant que chaque ville pourra être prise en un jour :

JULIÁN Dejad, amigos, la mar;
 tomemos a Gibraltar;
 vamos al Andalucía,
 que, cada ciudad, **un día**
 de tiempo os ha de costar. (Acto II, v. 1680-1684)

Rodrigo, par inadvertance, renvoie Pelayo, l’un de ses meilleurs généraux, vers le nord car le roi pense qu’il n’y a aucune raison de craindre une invasion arabe. Plus avant dans la pièce, un personnage informe le souverain que les villes de Gibraltar, Tarifa, Ronda et Sanlúcar ont été envahies par les Maures. La ville acquiert un statut particulier puisqu’elle devient un marqueur temporel, chaque cité conquise correspondant à autant de jours écoulés. La prise très rapide des villes du sud de l’Espagne est une métaphorisation du viol brutal subi par la Cava Florinda.

L’œuvre sous-entend, à plusieurs reprises, que plusieurs jours se sont écoulés dans le deuxième acte. Par exemple, dès son retour en Espagne, don Julián apprend à sa fille qu’il a vu sa mère malade il y a deux jours :

FLORINDA Dijéronme que era muerta
 mi madre.
 JULIÁN Fue nueva incierta,
 que **antiyer** la vi y la habló. (Acte II, v. 1597-1599)

De même, les termes *aquestos días* (v. 1381) suggèrent une successivité de jours. De fait, l’action de la deuxième *jornada* se déroule nécessairement sur un TL de plusieurs mois puisque le règne de Rodrigo a duré un an. Le deuxième acte de *El último goda* donne pourtant l’impression que quelques jours seulement s’écoulent. L’imprécision de la durée persiste et le temps long, se calculant en mois, est réduit à une succession floue de quelques jours.

Même si un TL est explicitement délimité, au deuxième acte, l’accent est mis sur deux journées présentées en vis-à-vis. Dans le cas présent, ces deux moments sont constitués par les mots *ayer* et *hoy*, qui apparaissent nécessairement en alternance. Lorsque Rodrigo rencontre la Cava au début de l’acte II, le balancement entre deux journées poétiques est

flagrant. On rencontre plusieurs fois ce cas de figure dès le début de la deuxième *jornada*. Le terme *ayer* recouvre une période du passé correspondant ici à la première *jornada* en contraste avec un *hoy* inclus dans le deuxième acte. Il s'agit précisément d'une dramatisation du *romancero*²⁸². Lope sollicite la mémoire poétique du public. À la fin de l'acte II, conscient de sa déchéance, Rodrigo fait le bilan de son triste sort et a recours à la même comparaison entre deux journées :

RODRIGO [...] ¡Ah, guerra!
 ¡Oh, muerte, mis ojos cierra!
 Ayer era rey de España,
 hoy, por mi desdicha estraña,
 no tengo un palmo de tierra. (Acto II, v. 1927-1931)

Le balancement entre ces deux journées, que l'on trouve dans le *romancero*, semble correspondre à l'alternance entre les deux *jornadas*. Rodrigo poursuit la comparaison entre ces moments, de la gloire à la chute :

RODRIGO ¡Ved qué golpe de fortuna!
 Ayer el oro, el faisán
 con el dosel en la luna;
 hoy una cebolla y pan. (Acte III, v. 1954-1956)

En fait, la passion du roi pour la Cava a bouleversé l'ordre même du monde. L'avant-dernière réplique de Rodrigo montre l'échange de vêtements, la riche parure contre l'habit de pauvre :

RODRIGO Este vestido de paño
 me trueca aquéste de seda. (Acte III, v. 1959-1960)

Si les deux *jornadas* sont liées à travers la comparaison de *ayer* et *hoy*, cela signifie qu'elles sont liées par un « trueque ». Dans la première *jornada*, on assiste à l'apogée du règne de Rodrigo et à une victoire chrétienne sur les Maures, puisque la fille du roi d'Alger épouse la

²⁸² On retrouve cette alternance dans le célèbre *romance* que don Ramón Menéndez Pidal nomme « El reino perdido ». Cf. *Flor nueva de romances viejos*, Austral, p. 50.

Ayer era rey de España,
hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos,
hoy ninguno poseía:
ayer tenía criados
y gente que me servía,
hoy no tengo ni una almena
que pueda decir que es mía.

Le personnage souhaite « rattraper » ou « raccommoder » le temps « arrêté » par la Cava. L'union de Zara et d'Abén Búcar permet à l'œuvre de revenir en arrière comme pour effacer l'épisode humiliant de l'effondrement de Rodrigo car Abén Búcar est prêt à abandonner la « secte maure ».

Il est vrai que, au terme de la deuxième *jornada*, la fin tragique de Rodrigo marque une rupture temporelle qu'il convient de transcender. Dans le dernier acte, Pelayo entreprend un voyage vers le nord et vers les Asturies où il parvient à résister contre les envahisseurs maures. C'est par l'intermédiaire de Pelayo que la mort de Rodrigo peut être dépassée. À plusieurs reprises, Pelayo est comparé au Phénix.

Dans l'acte III, la mort de Rodrigo va être subvertie. Il se produit donc deux changements drastiques dans le dernier acte : celui d'Abén Búcar, qui par le baptême et le mariage devient chrétien, et celui de Pelayo, véritable incarnation de la résistance chrétienne qui, comme le Phénix, renaît des cendres de Rodrigo. L'apparition de Pelayo n'est possible que par la mise en suspens de l'action dramatique, marquée par la mort prédestinée du roi.

Le troisième acte ressemble fortement au premier puisqu'un mariage et un baptême y sont représentés. Le deuxième acte doit être réparé, la béance temporelle « cicatrisée ». Tout comme la première *jornada*, l'action du dernier acte se déroule pendant deux jours. Le temps écoulé dans la seconde *distancia* est indéterminé ; au début du dernier acte, seule l'information de la mort de Rodrigo est donnée. La fin funeste du roi « gèle » d'une certaine manière la temporalité dramatique comme si le temps du second inter-acte était un « temps mort ». D'après l'Histoire, le règne de Pelayo se produit dix ans après la mort de Rodrigo. Le temps historique n'est pas en position dominante dans la structure de l'œuvre, qui suit une poétique propre.

La première journée du troisième acte correspond aux retrouvailles des anciens amants Zara et Abén Búcar, à leur mariage, à la conversion d'Abén Búcar, ainsi qu'à leur mort en tant que martyrs chrétiens. L'œuvre met l'accent sur la journée (principalement grâce aux termes *hoy* ou *este día*). Presque simultanément à la mort du couple, le capitaine Orpaz est envoyé par le général des Maures, Tarife, dans les Asturies pour mettre fin à la résistance de Pelayo dans cette région, dernier bastion de l'Espagne chrétienne qui s'oppose encore. Les scènes se situent alternativement entre le nord, les Asturies de Pelayo, et les villes maures du sud de l'Espagne. Au milieu de l'acte, Tarife précise qu'il a reçu des Asturies une lettre d'Abraido lui contant les mésaventures de l'armée maure face à Pelayo. La scène qui précède

cette réplique montre Abraido dépité par la résistance farouche des chrétiens. Cette lettre suggère qu'il a fallu quelques jours pour l'expédition du courrier depuis le nord vers le sud. Une autre lettre est mentionnée, celle du général Muza qui commande à Tarife de conquérir Grenade. L'évolution temporelle de la troisième *jornada* ressemble à celle de la première dans la mesure où les deux actes sont structurés par des voyages intermédiaires. Dans ce dernier acte, le voyage du sud vers le nord entrepris d'abord par Orpaz, puis postérieurement par Tarife sont des figures de l'allongement temporel. Or, il apparaît que l'acte III suit l'évolution de deux journées successives. Juste après le départ d'Orpaz vers les Asturies, Abraido veut abuser de la sœur de Pelayo, Solmira. Mais il ne parvient pas à ses fins car Pelayo vient à la rescousse. La réplique d'Abraido annonce que la nuit est en train de tomber :

ABRAIDO	Ya la noche va tendiendo su manto negro y prolijo; lo que ella me está diciendo, no es lo que tu boca dijo.	
SOLMIRA	¿Qué te dice?	
ABRAIDO	Que te goce. ¡Hola, moros!	
SOLMIRA	Si esto dice la noche, no me conoce, ni hay por qué me escandalice cuando más su rostro emboce, que soy sol, como en el nombre.	(Acte III, v. 2303-2312)

Le dialogue met en place une opposition entre deux personnifications : la nuit et le soleil. Comme son nom le suggère, Sol-mira, la sœur du vaillant Goth ne se laisse ni impressionner, ni abuser par la nuit. L'utilité de cette scène est d'introduire le terme *noche*, période intermédiaire entre les deux journées contenues dans la *jornada*.

La deuxième journée de l'acte III va célébrer la victoire de la résistance menée par Pelayo. La nuit mortifère est sublimée par la puissance d'un soleil renaissant. Cette résurrection de l'Espagne s'exprime sous la forme d'une chanson à la fin de la pièce :

MÚSICOS	Para bien amanezca el sol español; bendígale España, y guárdele Dios. El sol de Pelayo, gran restaurador
---------	---

de Asturias y Galicia,
Castilla y León;

(Acte III, v. 2762-2769)

Solmira brille comme son frère Pelayo ; elle est faite pour annoncer la renaissance de sa patrie. À la fin de la pièce, le TL est prolongé grâce à la temporalité évoquée. Ilderico souhaite à Pelayo longue vie « mil años te goces » (v. 2762). Cette ouverture de l'horizon temporel permet de compenser l'arrêt fatal de l'acte II. Dans cette *comedia*, la dernière réplique de Pelayo n'est pas une conclusion convenue pour terminer la *comedia*. « Aquí, discreto senado, / **se acaba** *El último godo*. ». Il s'agit ici d'une fin transcendée. Pelayo, incarnant la résistance chrétienne, peut renaître des cendres de Rodrigo, mais il fallait mettre un terme à la vie du roi wisigoth.

Il existe une symétrie dans la structure temporelle entre les deux extrémités de l'œuvre. Le TL prend l'apparence du TB pour des raisons de vraisemblance. Le TL est logé dans la première *distancia* (2 mois) ainsi que dans le deuxième acte, dilaté par les nombreuses reconquêtes de villes. Lope se conforme au temps historique d'un an dans les deux premiers actes. En revanche, la deuxième *distancia* ne comporte pas une extension de la temporalité comme dans de nombreuses pièces de ce chapitre. La mort du roi Rodrigo interrompt le cours du temps dramatique jusqu'à l'intervention de Pelayo, qui subvertit la tragédie et assure la continuité du temps. Le texte de Lope ne mentionne pas le TTL de dix ans. Néanmoins, comme deux règnes sont représentés, nous nous référons à la temporalité historique pour classer cette *comedia*. Le phénomène observé dans *Los Porceles de Murcia* est amplifié dans *El último godo*, où le TL, placé dans les actes, n'est pas chiffré et est dilué à travers les marqueurs du TB. Ce cas de figure est très net dans le premier acte comme on peut l'observer dans le tableau synoptique de la pièce :

	Acte I	D1	Acte II	D2	Acte III
<i>El último godo</i>	TL (2 journées autour de la Saint Jean)	TL 2 mois	TL indéterminé Plusieurs jours	TL Imprécise	TL (2 jours successifs représentés)
D ≈ + 10 ans					

le conseiller indique que les juifs vont partir. La durée nécessaire pour mettre en œuvre une telle opération est occultée par la réalisation rapide de la mission :

PALANTE **Ya** he cumplido tus deseos
 y se aprestan los hebreos
 a la partida forzosa. (Acte I, p. 214)

La réapparition de Félix montre qu'il a accompli sa mission : l'épouse de Claude vient d'être exécutée. Il est probable que les événements mis en scène se déroulent vers la fin du l'empire de Claude puisque l'expulsion des juifs et l'assassinat de Messaline ont lieu historiquement vers la fin des années quarante de notre ère. Alors que le roi est en train de manger (sûrement aux alentours de midi, comme l'indique le verbe *comer*), Agrippine, sa nièce, exprime le souhait de s'entretenir avec lui. C'est la première fois que Néron apparaît sur scène. Agrippine qualifie son fils de « mancebo tierno ». L'Histoire révèle que Néron a douze ans lorsque sa mère se marie avec l'Empereur Claude²⁸⁴. L'âge précis de Néron n'est pas fourni mais l'adjectif *tierno* révèle qu'il est très jeune. Agrippine va prendre la main de son oncle. Elle convainc l'empereur de déshériter son unique fils, Germanicus (*Germánico*), et d'adopter Néron. Ainsi, Néron devient le successeur de Claude. Agrippine veut que son fils devienne empereur et décide d'empoisonner Claude. La mère et le fils se concertent pour préparer le poison qui tuera l'empereur. Entre le moment de l'adoption et la scène finale de la préparation du meurtre, est intercalé un dialogue entre Volgesio, le roi des Parthes, et son frère Dardanio. Volgesio veut s'affranchir du pouvoir de Rome et souhaite que son frère devienne roi d'Arménie. Ils décident donc d'attaquer Rome. Entre le mariage et la mort de Claude, il s'écoule en principe plusieurs années. Néanmoins, l'écriture dramatique ne comporte aucune mention d'une durée quelconque. Toute l'action de l'acte I semble être condensée en une seule journée. Ce procédé d'aménagement du TL dans l'acte est utilisé pour que la longue période du règne, contenue dans la *jornada*, paraisse brève. Le dramaturge dissimule la durée, enchaînant les péripéties comme si elles se déroulaient en peu de temps.

La durée de l'action de la première *distancia* est précisée trois fois dans l'acte II. Il s'est écoulé cinq ans depuis que Néron a pris la succession de Claude. Dans cet interstice temporel, les Romains ont remporté la victoire contre le roi d'Arménie. L'empereur est devenu un jeune homme, qualifié cette fois-ci de *mozo*²⁸⁵. Historiquement, le règne de Néron débute en 54

²⁸⁴ Néron est né en 37 et le second mariage de Claude a lieu en 49.

²⁸⁵ Palante dit à la femme de Néron, Otavia : « pero ten buena esperanza, / y que es **mozo** considera » (Acte II, p. 247)

alors qu'il n'a que dix-sept ans. Si l'on se fie aux dates véritables, Néron aurait vingt-deux ans. L'écart temporel entre les deux premiers actes correspond au passage entre deux âges : de *mancebo tierno* à *mozo*. La première allusion à la durée de cinq ans est faite par Néron lui-même :

NERÓN Ya sé que tanta bondad
 me alaba y se vitupera.
 De hoy más seré diferente;
 que **cinco años** he vivido
 recogido injustamente,
 por no llegar a mi oído
 que era mi madre insolente.
 Esta noche salgo fuera. (Acte II, p. 245)

Pendant cinq ans, il a subi la régence de sa mère. Ce TL représente une période de réclusion pour le jeune empereur. À partir de l'acte II, Néron cherche à s'émanciper du pouvoir d'Agrippine en donnant libre cours à tous ses penchants. Plus loin dans l'acte, Néron qualifie cette période de cinq ans de temps de l'oubli pendant lequel il était endormi :

NERÓN [...] Ha estado
 Nerón **hasta aquí en olvido**;
 ya es tiempo de despertar. (Acte II, p. 263)

Cette période pendant laquelle Néron ne gouverne pas véritablement correspond à un moment de latence, à un temps « pétrifié » :

PALANTE Como el **agua detenida**,
 al tiempo que se destapa,
 con más veloz curso escapa,
 así imagino su vida. (Acte II, p. 259)

L'action du premier inter-acte semble avoir les mêmes caractéristiques que l'eau dans la réplique de Palante : elle est « retenue ». La *mudanza* se met en marche de façon frénétique à la manière d'un exutoire, ce qui contribue à l'accélération de l'action. À partir de l'acte II, Néron décide de changer de comportement et confronte la longue temporalité de la *distancia* au TB de la deuxième *jornada* :

NERÓN **Cinco años** de emperador
 no estimo en lo que **esta noche**. (Acte II, p. 248)

La durée de la *distancia* est raccourcie comme s'il ne s'était rien passé en cinq ans. La vie de l'empereur semble avoir été mise en suspens pendant cette période.

Le deuxième acte s'organise en fonction des procédés du TB, en particulier l'heure. Néron a pris l'habitude de sortir le soir et d'abandonner sa femme Otavia. Il commet les pires ignominies, lapide une vieille femme et ordonne des exécutions. Cette deuxième *jornada* comporte une action de deux jours consécutifs.

L'empereur veut encore changer de maîtresse et décide de courtiser Poppée, l'épouse d'Othon. Afin de parvenir à ses fins, Néron éloigne son ministre d'Italie et l'envoie en ambassadeur au Portugal. Cet éloignement du personnage implique de longs déplacements entre Rome et la Péninsule Ibérique, qui constitueront les marqueurs du TL dans l'acte III.

Dès le commencement de la troisième *jornada*, deux captifs chrétiens rendent compte des faits survenus dans le deuxième inter-acte. Au début, aucune indication temporelle précise n'est fournie. Néron persécute des milliers de chrétiens depuis plusieurs années. Pendant tout ce temps, il a également vaincu l'Angleterre et fait à nouveau la guerre aux Parthes. Il faut attendre la deuxième moitié de la *jornada* pour qu'une indication temporelle soit précisée par un soldat romain en patrouille en Espagne :

FURIO	Si de Nerón se dicen tantas cosas, que cinco años fue tan cuerdo príncipe, Roma tiene enojado al alto Júpiter. ¿Posible es que un mancebo generoso, enseñado de Séneca, haya muerto cien mil hombres romanos en seis años , por envidia los más, y sin delitos?	(Acte III, p. 292)
-------	---	--------------------

Le chiffre cinq renvoie à la durée de la première *distancia* déjà mentionnée dans l'acte précédent. Ce rappel permet d'insister sur la période presque équivalente des deux *distancias*. En effet, la persécution des chrétiens s'étend sur six années. L'addition de ces deux durées donne une très longue période de onze ans. Comme Néron a exercé le pouvoir pendant quatorze ans, l'action de l'acte III se situe dans les dernières années de son règne.

L'acte III englobe une très longue période indéterminée. Néron a incendié la ville de Rome et contemple, du haut d'une tour, les flammes qui ravagent la ville depuis sept jours. Niceto et Fenicio, deux ministres, entonnent une chanson qui indique que l'incendie dure depuis une semaine, seule durée précise mentionnée dans l'acte III :

¡Qué alegre vista!

Siete días con sus noches

arde la ciudad divina,

consumiendo las riquezas

que costaron tantas vidas.

¡Qué alegre vista!

(Acte III, p. 294)

Lope de Vega ne met pas en évidence les trois années manquantes pour arriver à la totalité du règne de Néron (11 ans + 3 ans). Le passé historique est dissimulé de telle sorte que les faits se développent sur un peu plus d'une semaine, puisque la fin de l'acte III se prolonge sur deux journées successives. Le TL dans la dernière *jornada* est suggéré par le long voyage du futur empereur, Sergio Galba, depuis la Péninsule Ibérique jusqu'à Rome. Le successeur de Néron, apparaissant en fin de *comedia*, est proclamé empereur. Ce long déplacement, qui nécessite au minimum une semaine, sert à dissimuler les trois années restantes, qui sont passées sous silence dans le texte. Si le dramaturge renseigne la durée des *distancias*, il comprime la durée dans les deux extrémités de la pièce (l'acte I et l'acte III), en raccourcissant une longue temporalité.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Roma abrasada y crueldades de Nerón</i> D ≈ + 11 ans	TL (1 jour représenté)	TL 5 ans	TB 2 jours	TL 6 ans	TL <i>Siete días</i> Plus d'une semaine

1-2-3. Trois règnes comprimés : *La campana de Aragón*

Cette *comedia* historique possède l'action la plus longue parmi les pièces historico-légendaires de notre corpus. La pièce sera étudiée dans le chapitre 7 dans le cadre théorique dans la mesure où son système temporel est représentatif des pièces à action très longue. Les structures temporelles, actes et *distancias*, comportent un temps long qui est géré de deux façons différentes. Dans les actes, le dramaturge produit des effets de resserrement du temps dramatique alors que les inter-actes contiennent la longue temporalité. Chaque acte est comprimé et contient l'un des trois règnes successifs. En effet, l'acte I correspond au règne de Pedro (1094-1104), l'acte II à celui d'Alfonso (1109-1134), et le dernier à celui de Ramiro

(1134-1137). La totalité couvre des faits historiques de plus de quarante ans. Mais Lope, comme on peut le constater ci-dessous, ne spécifie que deux durées de dix ans chacune.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La campana de Aragón</i> D ≈ + 40 ans	TL 10 ans (plusieurs <i>hoy</i>)	TL 10 ans	TL Indéterminé (plusieurs <i>hoy</i>)	TL 2 mois	TL Indéterminé (plusieurs <i>hoy</i>)

1-3. Les techniques de reconstitution du temps historique très long

1-3-1. Une durée globale elliptique : *El piadoso aragonés*

L'action de cette *comedia* historique, composée en 1626, se déroule au milieu du XV^e siècle, pendant la guerre opposant Carlos (Charles, Prince de Viane) et son père Juan II, roi d'Aragon. Les hostilités entre les membres de la famille royale ont commencé en 1451²⁸⁶. Le prince de Viane meurt en 1461. Comme sa mort est représentée en fin de *comedia*, les faits dramatiques recouvrent une période de dix ans. Cependant, à aucun moment le texte ne mentionne cette durée. La structure temporelle de la pièce s'apparente à celle de *Los Ramírez de Arellano* en ce que les batailles font office de repères chronologiques dans cette longue action.

Dans l'acte I, le dramaturge dispose les faits dramatiques longs dans le cadre de deux jours successifs. Dans la première journée, Carlos est prêt à mener une guerre contre son père. Doña Elvira, *dama* de Carlos, raconte, dans un long *romance*, ses origines. Elle est la fille du duc de Bretagne et la sœur du comte de Lerín, proche du roi de Navarre. Cette jeune femme fait également allusion à l'imminence de la guerre entre Carlos et Juan, et aux renforts que le prince de Viane a reçus²⁸⁷ :

DOÑA ELVIRA Ya con la ausencia del rey
 el Príncipe de Viana,

²⁸⁶ Les Castillans proposèrent à Carlos d'expulser son père du trône. C'est en septembre 1451 que débuta le conflit entre le père et le fils. L'année suivante, Carlos est fait prisonnier par Juan II et sera finalement relâché. Ces faits dramatiques sont représentés dans le premier acte, ce qui montre que l'action commence bien au début de cette guerre civile.

²⁸⁷ Nous utilisons l'édition en ligne de la Biblioteca Virtual Cervantes, qui est une reproduction de l'édition de 1635. *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del Fenix de España Frei Lope Felix de Vega Carpio*. En Madrid, por la viuda de Alonso Martin, a costa de Diego Logroño, 1635.

su primogénito hijo,
y la Reina doña Blanca,
comenzó a mostrar los bríos
a pesar de su madrastra,
segunda mujer del Rey,
que este reino gobernaba, [...]
No sé si el Rey acertó,
si bien es hoy doña Juana
Reina de tanto valor,
como sangre de la casa
de los Enríquez, pues vemos
que **toma Carlos las armas
contra su padre, y le ayudan
de Cataluña y Navarra,**
lo más poderoso y noble [...]

(Acte I, v. 519-539)

Les préparatifs de la guerre et les alliances passées avec les royaumes voisins sont des processus longs. Si une certaine maturation est suggérée, aucune durée précise n'est fournie. Doña Elvira laisse entendre également qu'elle est enceinte. Lorsque Carlos prend congé d'elle, avant de prendre les armes, il fait référence au baptême du futur enfant :

CARLOS Tú en tanto, Elvira, procura
entre aquestos labradores,
a tu prenda, a tus amores,
cuya gracia y hermosura
guarde el cielo a más ventura,
darle **bautismo entretanto,**
que espero del cielo santo
ser Rey de seis reinos solo
antes que la luz de Apolo
cubra el estrellado manto.

(Acte I, v. 665-674)

Dans le reste de la *jornada*, la première offensive de Carlos contre son père est représentée. C'est un échec pour le prince de Viane. Le roi accepte, néanmoins, d'accorder son pardon à son fils et ne l'emprisonnera pas. L'acte I a l'apparence d'une structure temporelle brève de deux jours successifs contenant un TL imprécis. Ces deux journées illusoirement consécutives sont entrecoupées par la nuit.

Le temps dramatique de la première *distancia* est indéterminé et assez bref. En effet, comme le baptême est annoncé, on suppose que doña Elvira se trouve vers la fin de sa grossesse dans l'acte I, puisque cette cérémonie se produisait directement après la naissance.

Au début de la *jornada* suivante, le baptême de Carlitos, l'enfant de Carlos et de doña Elvira, est représenté. Pedro de Agramontes, confident de Carlos, révèle qu'un deuxième assaut a été mené par le prince contre son père. Cette tentative est une déroute supplémentaire pour Carlos :

PEDRO	<p>Dos batallas has perdido con más gente, pues, ¿qué esperas si, dejando tus banderas, sales huyendo vencido? Dos veces, Carlos, huistes de tu fortuna experiencia, y en desigual competencia su desfavor conociste. ¿En qué tendrás confianza?</p>	(Acte II, v. 21-29)
-------	--	---------------------

Carlos prend la fuite pour éviter un long emprisonnement. L'acte II contient un TL indéterminé et il est composé de deux journées non successives. Au début, peu après le baptême, Nuño, un écuyer, part à la recherche de Carlos. Lors du retour de ce personnage, Ferdinand, futur Roi Catholique, lui fait remarquer qu'il a beaucoup tardé : « Notablemente has tardado » (Acte II, v. 435). Nuño, dans un *romance*, reprend les événements depuis le premier acte, passant en revue les deux batailles et le baptême de Carlitos. Il révèle également que Carlos se prépare à lancer une troisième offensive. Nuño tient informé Ferdinand de la situation en Castille ; il lui affirme que le mariage avec Isabelle de Castille lui permettrait d'accéder au pouvoir. Ferdinand refuse pour l'instant parce qu'il vient de promettre à doña Juana qu'il l'épousera un jour. Les deux extrémités de l'acte II sont éloignées dans le temps dramatique dans la mesure où le jour du baptême est repoussé dans un passé lointain : « aquel día » (v. 724). L'extension de la temporalité est introduite par le *romance* ; l'acte II se compose de deux journées non successives.

La seconde *distancia* est également imprécise. Au début du troisième acte, Carlos a reçu une lettre de Ferdinand lui annonçant qu'il a épousé Isabelle de Castille²⁸⁸. Ferdinand a rejoint le camp de son père. Carlos, de son côté, a développé son armée. Ces faits suggèrent une dilatation du temps dramatique dans le dernier inter-acte. La troisième bataille, prévue dans le

²⁸⁸ Historiquement, cet événement n'a pu se produire du vivant de Carlos puisque les Rois Catholiques se sont mariés en 1469 et que Carlos est mort en 1461. Nous ignorons la chronique dont Lope a extrait cette histoire. Lope fait fi de cette réalité historique car il met en scène l'ascension du futur roi d'Aragon, qui est aussi l'intermédiaire entre Carlos et son père. Sa présence en tant que Roi Catholique est indispensable dans l'économie de la pièce.

muchos pies hace cabeza,
y muchas cabezas pies;
desde la corona altiva
al que de pieles se calza,
humildes pechos ensalza,
soberbios pechos derriba.
¿Qué imperio el tiempo ha dejado
que pueda permanecer
lo que era adorado ayer
esta mañana olvidado?
Pues entre tantas mudanzas,
más que la luna y el viento;
¿por qué no tendrán aliento,
Fernando, mis esperanzas?
FERNANDO Señora, bien sé que **el tiempo
muda, deshace y olvida,**
y que el mudar nuestra vida
es del tiempo pasatiempo;
bien sé que no para un punto
y que a ninguno reserva;
bien sé que de polvo y yerba
se cubren Troya y Sagunto;
que donde muros serían,
hoy se miran soledades,
y que no están mil ciudades
en el lugar que solían;
y bien sé de sus efetos,
que pudo en breves instantes
hacer que mil ignorantes
nos pareciesen discretos.
Poderoso el tiempo es;
muros y cetros perdonen,
que no sin causa le ponen
alas en manos y pies.

(Acte II, v. 338-378)

Cette longue réflexion sur le temps est très riche. Il ne s'agit pas seulement de la *mudanza*, l'incarnation de la Fortune, qui affleure dans ce changement rapide, mais également du temps long, figuré par le dieu Cronos que l'on reconnaît à ses mains et pieds ailés²⁸⁹. Le temps long est omnipotent et capable de transformer toute chose en poussière.

²⁸⁹ « L'homonymie qui existe entre Cronos, le dieu, et Chronos, le temps, fit que le dieu grec et à la suite le dieu latin Saturne se mirent à représenter le temps. ». TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles de l'Art Profane : dictionnaire d'un langage perdu* : 1450-1600, Genève, Droz, 1997, p. 200.

Nuño, au troisième acte, fait état de sa descendance de façon comique. Le temps évoqué vise un passé très lointain. :

NUÑO No hay tate ni tata aquí;
 yo soy Nuño Fernández,
 hijo de Fernando Núñez
 y de doña Elvira Sánchez;
 mi **abuelo** fue Sancho Ordóñez,
 hijo de Ordoño Velásquez,
 nieto de Velasco Pérez,
 biznieto de Pedro Ibáñez,
 rebiznieto de Ibar López,
 tataranieto por madre
 de Lope Ortuño, que fue
 cuñado de Lope Juárez,
 hijo de Caín y Abel,
 mis **abuelos**, que Dios guarde.

(Acte III, v. 129-142)

Le prénom de l'aïeul se transmet à travers le patronyme comme l'indique la répétition du suffixe « ez ». Cette généalogie de Nuño est une incursion comique vers les origines du personnage, l'écriture visant les limites du temps évoqué : Caïn et Abel. La temporalité est également axée vers le futur lorsque l'allégorie de l'Espagne dévoile, dans les derniers vers de la *comedia*, la descendance des Rois Catholiques.

El piadoso aragonés, comme *Los Ramírez de Arellano*, s'inscrit dans une structure temporelle globalement imprécise. La pièce est marquée par la récurrence des batailles, deux d'entre elles effectives. L'action guerrière se poursuit tout au long de la *comedia* jusqu'à l'interruption finale de l'acte III. Lope a recours à l'alternance entre le temps dramatique long et le temps dramatique bref afin de mener l'action vers son dénouement. Après cette très longue période indéterminée, rythmée par les batailles, l'acte III se compose de deux jours successifs où les faits dramatiques évoluent rapidement. Lope n'évalue pas le temps historique et construit cette *comedia* suivant une temporalité elliptique. Le dramaturge procède de deux façons. S'il vise à raccourcir le TL dans les actes, il utilise également les motifs du TL comme la gestation (partielle et d'une durée imprécise), l'apparition de l'enfant et les préparatifs militaires.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El piadoso aragonés</i> D ≈ imprécise 10 ans	TL (illusion de jours successifs)	TB Imprécise	TL 2 jours non successifs	TL Imprécise	TB 2 jours successifs

1-3-2. Une très longue action chiffrée : *El sol parado*

Cette *comedia* historico-légitime (1596-1603) fera l'objet d'un examen à l'occasion du chapitre 7 et permettra d'illustrer les propositions théoriques. Nous reviendrons précisément sur les détails de sa structure temporelle. Le tableau synoptique ne peut pas révéler toutes les durées contenues dans la pièce, en particulier les quatorze années englobant la totalité de l'action et correspondant à l'âge d'un personnage, conçu à la fin de l'acte I et qui apparaît sur scène dans la dernière *jornada*. Il s'agit de la figure essentielle du TTL dans cette *comedia*. Mais d'autres marqueurs sont perceptibles : la période de veuvage, le processus de la Reconquête. La pièce se déploie sur une longue temporalité entre l'acte I et III, et les actes assument un rôle similaire à celui de la *distancia*. Le TTL, en raison de l'imprécision des deux *distancias*, est figuré dans l'acte II. Si la *distancia* englobe les longues périodes, l'acte, par des procédés que l'on mettra en évidence, comprime cette temporalité. Dans cette pièce, où le TL prend une place majeure, l'apparition du TB, dans le dernier acte, a pour but de dynamiser le dénouement après une longue période d'expectative.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El sol parado</i> D = + 14 ans	TL (Plus d'une semaine) Début septembre	TL Imprécise	TL (quelques jours représentés)	TL imprécise	TB 2 jours successifs (7 et 8 septembre)

1-3-3. Le TTL comme expérimentation, *Comedia de Bamba*

La *Comedia de Bamba* (septembre 1598) met en scène, dans le premier acte, la dernière partie du règne de Recceswinth (Recisundo dans le texte) et l'avènement de son successeur le roi Wamba (Bamba dans la *comedia*) qui régna de 672 à 680. Dans l'acte III, la mort de

Wamba, qui se produisit en 688, est représentée. Aussi l'action de la *comedia* embrasse-t-elle une période supérieure à seize ans. Il est vrai que la *Comedia de Bamba* ne fait pas partie des pièces les mieux construites temporellement comme l'a justement remarqué David Roas dans son édition de la pièce²⁹⁰. Néanmoins, la structuration du TL entre les deux premières *jornadas* témoigne d'un véritable souci de répartition du temps dramatique d'un dramaturge qui met en place progressivement les bases de la poétique du temps dans sa pièce.

La première partie de l'acte I est caractérisée par le TB. L'action se situe au petit matin, à Tolède, et le roi Recisundo fait allusion au miracle qui s'est déroulé pendant la nuit. Saint Ildefonso a reçu une chasuble de la Vierge. Recisundo veut aller voir le saint et met un terme à la campagne militaire qui a déjà commencé : « Déjese la jornada comenzada » (v. 181). Dans cette même journée, le roi meurt subitement. Les Wisigoths se disputent le trône et décident de partir à Rome rencontrer le pape pour qu'il désigne le nouveau souverain. La deuxième partie de l'acte I comporte très peu d'éléments temporels, hormis quelques *hoy*. Bamba est consacré gouverneur d'Ircana. On note plusieurs signes avant-coureurs de son règne. À la fin de l'acte I, le pape voit un ange lui apparaître et lui prédire que Bamba sera un bon roi. Les Wisigoths se mettent à la recherche du successeur.

Le long voyage Tolède-Rome est un indicateur de la dilatation du temps dramatique de l'acte I. C'est au début du deuxième acte, dans le *romance* d'un noble wisigoth, Atanagildo, que l'on sait que ce déplacement a duré précisément quarante jours :

ATANAGILDO	Al fin, a Roma llegamos dentro de cuarenta días .	(Acte II, v. 941-942)
------------	---	-----------------------

Si l'action occupe quarante jours au sein de l'acte I, le dramaturge ne fait état de cette temporalité que postérieurement. L'absence de précision du cours du temps dramatique de la première *jornada* a pour effet de dissimuler cette longue temporalité.

²⁹⁰ Voici l'analyse que David Roas consacre au temps dramatique dans le prologue de l'édition Milenio : « La *Comedia de Bamba* no es ni de lejos una buena comedia de Lope [...] esta comedia adolece de una construcción no demasiado cuidada, **pues Lope no acierta a representar con lógica los varios años del reinado de Bamba**: utiliza toda la primera jornada para mostrarnos la idoneidad de Bamba para ser rey y la voluntad divina para que esto suceda; en la segunda, Bamba es coronado rey y defiende España de la invasión árabe; y en la tercera, el ritmo se acelera y se nos muestra, **como si fueran hechos muy cercanos en el tiempo**, la traición de Paulo, el buen hacer de Bamba sentando las normas del comercio en el país e impartiendo justicia, la repartición de los obispados (símbolo de la preocupación de Bamba por la religión), el castigo de Paulo, el episodio del mago moro, la traición de Ervigio y la muerte final de Bamba. » *Comedia de Bamba*, éd. Milenio, p. 565, (cf. Bibliographie). Il est à noter que l'action de *El capellán de la Virgen, san Ildefonso* se déroule également au VII^e siècle, sous le règne de Wamba. Ce souverain est un modèle idéalisé de bonne gouvernance. Cette période wisigothique, précédant la perte de l'Espagne (*El último goda*), inspire fortement le dramaturge.

Cette temporalité est proche de la période du règne de Bamba (huit ans), et il est fort probable que ces années englobent l'action des deux précédents actes.

L'action de l'acte III évolue également dans un cadre temporel étendu et imprécis. Le dernier acte contient de nombreuses batailles et des voyages (aller-retour Tolède/Nîmes de Bamba). Cependant, l'originalité de cette *jornada* est de comporter un temps évoqué très long à travers plusieurs prophéties. Un mage maure élargit l'horizon temporel de la *comedia* en passant en revue l'invasion arabe en Espagne, la trahison du comte don Julián, le début de la Reconquête (Pelayo) pour terminer par la contemporanéité du spectateur de la pièce : le règne de Philippe II. Dans la deuxième prédiction, un ange dévoile le futur et prévient Bamba qu'il sera empoisonné par Ervigio et que la Cava et Rodrigo entraîneront la perte de l'Espagne.

Cette *comedia* de la première époque du dramaturge montre la genèse de la composition d'une action très dilatée. Sorte de pièce d'atelier, la *Comedia de Bamba* met à nu les hésitations de Lope de Vega quant à la visibilité du TL. Si la première *distancia* est clairement chiffrée, la seconde est totalement imprécise. Tous les actes à TL tendent vers l'imprécision de la durée. Même si le TL transparaît à travers la récurrence des batailles ou les grands voyages, la présence de plusieurs journées sans aucun lien entre elles annule l'effet de durée.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Comedia de Bamba</i> D ≈ + 10 ans (environ 16 ans)	TL Plus de 40 jours (plusieurs <i>hoy</i>)	TL 1 an	TL (plusieurs <i>hoy</i>)	TB Imprécise	TL (plusieurs <i>hoy</i>)

1-4. Le très long report de la vengeance

1-4-1. D'une génération à l'autre : *El bastardo Mudarra*

El bastardo Mudarra (27 avril 1612), est une *comedia* historico-légendaire se basant principalement sur la célèbre tragédie des enfants de Lara. L'action de cette tragi-comédie s'étend sur une période particulièrement longue de plus de vingt ans où deux générations sont représentées. Le TL est placé dans les actes et le TTL dans la seconde *distancia*.

Dans le premier acte, l'action évolue au cours de plusieurs jours. La *comedia* commence par une scène de violence : le plus jeune des sept infants de Lara, Gonzalo González, poignarde un proche de sa tante doña Lambra à Burgos. Dans la scène suivante, les personnages se sont déplacés dans un autre village de la province de Burgos, Barbadillo. Le même infant tue Estébanez, un parent de doña Lambra. L'acte I ne contient pas de nombreuses références au temps dramatique, mais deux journées successives sont mentionnées par doña Lambra dans une conversation avec sa cousine, Constanza. L'évocation de *ayer* provoque la condensation du temps long. Ruy Velázquez, l'époux de doña Lambra et l'oncle des infants, s'est absenté la veille. Le temps subjectif de l'attente amoureuse dilate la temporalité²⁹¹ :

CONSTANZA	¿Fuese Ruy Velázquez ?
LAMBRA	Sí porque el conde, mi señor, ayer le envió a llamar.
CONSTANZA	¿En qué le quiere ocupar?
LAMBRA	Dicen que el Rey Almanzor dos capitanes envía a molestar las fronteras de Castilla.
CONSTANZA	¿Y cuándo esperas que vuelva?
LAMBRA	Luego querría que volviese a recoger vasallos con que servir al conde, que resistir sabrán del moro el poder. [...]
CONSTANZA	Ya sabes, prima, que las cosas graves siempre a Ruy Velázquez fia; ten esperanza y paciencia, aunque estarás disculpada de que recién desposada sientas soledad de ausencia.

(Acte I, p. 672)

L'acte I contient des déplacements entre des points géographiques relativement proches (Burgos-Barbadillo, Barbadillo-Salas). Le mariage est assez récent. Il est question, à deux reprises dans l'acte I, de la durée des fêtes célébrant les noces de doña Lambra et de Ruy

²⁹¹ L'édition Aguilar sera citée (cf. Bibliographie).

rend à Cordoue chez Almanzor comme ambassadeur de Ruy Velázquez. L'inter-acte contient donc un déplacement de Burgos à Cordoue, ce qui représente quelques jours seulement.

Almanzor ne fait pas décapiter Gonzalo Bustos mais l'emprisonne. Le même jour, le père des infants rencontre Arlaja, la sœur d'Almanzor, et s'éprend de sa geôlière. Le général maure veut en finir avec les infants de Lara et demande à ses troupes de se mettre en route le plus vite possible vers Almenar, à la frontière au nord, à plus de 700 kilomètres de Cordoue. Dans la scène suivante, Ruy Velázquez fait croire aux sept infants de Lara qu'il va guerroyer contre Almanzor à Almenar. Ses neveux sont disposés à le suivre sans hésiter. La distance entre Burgos et Almenar représente la moitié du parcours entre Cordoue et Almenar. Au début du deuxième acte, Lope met en place les motifs du TL : l'emprisonnement et le long voyage.

La bataille est mise en scène brièvement et racontée simultanément par Lope, un écuyer, qui en est le témoin. Vers la fin de l'acte II, chrétiens et Maures retournent dans leur villes respectives. L'acte II se compose donc d'un double aller-retour Burgos-Almenar/Cordoue-Almenar. Dans un *romance*, Galbe, un capitaine maure, précise que la bataille s'est transformée en long siège :

GALBE **Cercámoslos mucho tiempo,**
después de una gran batalla,
donde de hambre murieron,
dando por victoria infamia. (Acte II, p. 688)

Les effets du TL sur Gonzalo Bustos sont perceptibles. Le père des infants est mélancolique, car l'attente et la prison lui sont insupportables :

GALBE ¿Viene con vida?
ARLAJA Si ha sido la pena **larga,**
no te espantes. (Acte II, p. 689)

Dans l'acte II, deux indications précieuses préparent le dernier acte. En effet, on apprend que doña Constanza est enceinte de Gonzalo González, et Arlaja de Gonzalo Bustos. Ce dernier, dans la scène finale de l'acte II, découvre un spectacle effroyable : les sept têtes de ses enfants disposées sur une table. Gonzalo Bustos est renvoyé par Almanzor en Castille. Avant son départ, Arlaja le prévient qu'elle est enceinte. Il lui donne la moitié de sa bague pour que l'enfant puisse le reconnaître un jour.

L'acte II s'étend sur un TL indéterminé, jalonné par quelques *hoy*. Même si les marqueurs du TL sont très bien définis dans la *jornada*, le dramaturge accélère les événements, en particulier les voyages, et ne fait allusion au TL que dans le *romance, a posteriori*.

La seconde *distancia* n'est pas chiffrée précisément, au début de l'acte, mais elle contient une longue temporalité correspondant à la croissance de Mudarra, fils de Gonzalo Bustos et d'Arlaja. Au début du troisième acte, Almanzor révèle à ce fils bâtard son identité véritable. Dans la deuxième partie de la *jornada*, Mudarra rencontre son vrai père, qui est devenu aveugle après la mort des sept infants de Lara. Mudarra est un adolescent ou un très jeune homme :

BUSTOS	Y yo de verte me holgara. ¿Eres mancebo ?
MUDARRA	Sí soy.
BUSTOS	¿Qué edad?
MUDARRA	Estoy en el alba de mis años.
BUSTOS	A esa cuenta no mentirás por la barba.

(Acte III, p. 698)

Mudarra a exactement le même âge qu'avait Gonzalo González, le plus jeune des infants de Lara, qui est également considéré, au début de l'acte III, comme un *mancebo*. L'âge apparent de Mudarra renseigne sur la temporalité du second inter-acte. C'est à la fin du dernier acte que l'âge de Mudarra est fourni textuellement. Avant de tuer Ruy Velázquez, au terme de la *comedia*, Mudarra l'accuse d'avoir pactisé avec les Maures :

MUDARRA	[...] traidor al cielo, pues diste sangre de la ley cristiana a los moros cordobeses, que ha veinte años que te infaman. Ésos tengo yo ; que soy hijo de Bustos y Arlaja, habido en ella en prisiones, mientras que le tuvo en guarda.
---------	---

(Acte III, p. 700)

Ces vingt années se réfèrent à un temps évoqué durant lequel les Maures se sont opposés aux Castillans et correspondent également à l'âge de Mudarra.

Le TL, relatif également à la mélancolie de Gonzalo Bustos, est exprimé par ce même personnage lorsqu’il fait référence à son fils :

BUSTOS [...] Pues di,
 ¿cómo ni a Burgos ni a Salas
 le ha enviado **en tantos años?** (Acte III, p. 698)

Les deux premières scènes de l’acte III – l’une à Cordoue, l’autre à Burgos – semblent se dérouler le même jour. Dès que Mudarra apprend la vérité, il décide de partir en Castille. Le dramaturge passe sous silence le long trajet Cordoue/Burgos, nécessitant plusieurs jours, en ne montrant que l’arrivée de Mudarra en Castille. Ce dernier y rencontre Lope, témoin de la mort des sept infants, qui lui révèle les détails des événements et lui présente également doña Clara, sa nièce, la fille de son demi-frère Gonzalo González. Cette scène se déroule au soleil couchant. Dans le reste de l’acte III, l’action suit les procédés du TB, et s’étend sur deux jours qui se succèdent. On sait que Mudarra a passé la nuit chez Clara et qu’il tuera Ruy Velázquez à la tombée du jour suivant. De la même façon, l’aube avait été annoncée auparavant, par deux fois. Dans une chanson, un musicien récite à la première personne l’histoire de Gonzalo Bustos :

PÁEZ **Cada día que amanece,**
 doña Lambra, mi enemiga,
 hace que mi mal me acuerde
 siete piedras que me tiran. (Acte III, p. 694)

Plus avant, après la rencontre entre Mudarra et Clara, Gonzalo Bustos affronte doña Lambra :

LAMBRA ¡Maldito sea Almanzor,
 caduco viejo atrevido,
 que para darme dolor
 te dejó vivo!

BUSTOS No ha sido
 para tu venganza error;
 que, como vivo me miras,
 tienes en quién emplear
 las siete piedras que tiras,
 despertador del pesar
 de mi agravio y de tus iras.
 Horas tristes me promete,
 como tú te satisfaces,
 que este reloj me inquiete,

que, aunque estoy ciego, me haces
que me levante **a las siete**. (Acte III, p. 697)

Doña Lambra lance chaque matin à Gonzalo Bustos sept pierres correspondant aux sept enfants morts. Cette horloge funeste de l'aube rappelle de façon répétée et lancinante la tragédie. Il s'agit également d'un temps fréquentatif dans la mesure où doña Lambra réveille chaque matin le vieux père accablé. Ce temps répétitif caractérise la *distancia* étendue. En outre, cette scène sert également à préciser que l'action se déroule le lendemain, à l'aube, et de fait à sept heures. Le chiffre sept, caractérisant les enfants de Lara, contamine, comme on peut le voir, la temporalité dramatique. Ces sept heures sont concrétisées par le jet de sept pierres. On retrouve le même procédé, en fin de *comedia* ; quand Mudarra tue Ruy Velázquez, il lui inflige vingt blessures comme le rapporte Lope :

LOPE Ya cayó, y sobre él Mudarra
se arroja, y de **veinte heridas**
aprisa el cuerpo le pasa. (Acte III, p. 700)

Ces vingt coups visibles sur le corps sont une matérialisation des vingt années où le traître Ruy Velázquez a entretenu de bons rapports avec les Maures. Le temps évoqué long devient un signe scénique perceptible, car le châtement doit s'exprimer clairement.

La seconde *distancia* s'apparente à une période de dissimulation de la véritable identité et également d'aveuglement. L'*anagnorisis* du troisième acte permet de transcender toute cette temporalité de latence. Mudarra redonne la vue à son père :

BUSTOS Cegóme **tristeza tanta**,
y el alegría me ha dado
la **vista**, que me faltaba:
hijo mío, bien te veo. (Acte III, p. 698)

L'héritier de Gonzalo Bustos promet de venger les sept enfants de Lara :

MUDARRA Yo, madre, vengaré los siete Infantes
si mi partida justa determinas;
yo haré que ese **Gonzalo a vivir vuelva**;
su rama me engendró bárbara selva. (Acte III, p. 692)

Mudarra veut transcender la mort tragique de Gonzalo en tuant Ruy Velázquez. Il permet de redonner à Gonzalo Bustos une succession et s'inscrit dans la lignée des Lara. Lorsqu'il se présente à Ruy Velázquez, il reprend la même image de l'arbre :

MUDARRA Que quiso el cielo que diese
el viejo tronco esta rama,
cuando tú, como villano,
le **despojaste de tantas.** (Acte III, p. 700)

El bastardo Mudarra met en scène le motif de la vengeance différée d'une génération à une autre. Mudarra, vengeur providentiel, est l'héritier permettant de perpétuer le lignage de Gonzalo Bustos. Sa bâtardise relative se dissout progressivement, le mariage avec sa nièce, la fille de son demi-frère Gonzalo González, permettant le rétablissement de la lignée familiale. Les marqueurs du TL sont assez typiques : le déplacement géographique, la croissance d'un enfant, la mélancolie, la dissimulation de la véritable identité. L'accroissement du TTL est évident dans cet inter-acte maturatif de vingt ans, correspondant à l'âge du personnage.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El bastardo Mudarra</i> D ≈ + 20 ans	TL indéterminé Plusieurs jours	TL Imprécise plusieurs jours	TL indéterminé plusieurs jours	TL 20 ans	TL plusieurs jours (2 jours successifs représentés)

1-4-2. Le TTL de l'ignorance : *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*

Cette *comedia palatina* (1588-1595), comme *El bastardo Mudarra*, possède une *distancia* de vingt ans. La structure temporelle des actes est relativement imprécise. Le TL y est très facilement repérable puisqu'il est évalué et répété à maintes reprises.

L'acte I, peu renseigné temporellement, repose sur quelques marqueurs du TB. Le gouverneur de France, Uberto, profite de l'absence du roi Clodoveo pour tenter de séduire la Reine Margarita qui est enceinte. Cette dernière est fidèle à son époux et refuse toutes les avances d'Uberto. Au retour du roi, Uberto souhaite se venger et ourdit une trahison contre Margarita en prétextant qu'elle a commis l'adultère avec le duc Enrico. Clodoveo croit en la version d'Uberto, répudie la reine et la chasse du palais. Les éléments de l'acte I ne permettent pas d'élucider clairement la temporalité. Margarita quitte le palais et donne naissance en pleine campagne à deux enfants. Le premier nouveau-né est emmené par une ourse. Il faut attendre le dernier acte pour que le moment de la naissance soit révélé. Belardo,

le paysan qui l'avait secourue, affirme, par deux fois, que la naissance s'est produite une *tarde*, au moment du coucher du soleil²⁹³. Ainsi, une seule journée contient l'acte I.

Il s'est écoulé vingt ans entre les deux premiers actes. Ce TL apparaît à plusieurs reprises à l'acte II et III. Valentín a été élevé avec Fileno, le fils de Belardo, du même âge que lui. Valentín ignore qu'il est le fils légitime du roi et que Margarita est la reine. Lors de la première journée de l'acte II, Fileno révèle à Valentín qu'il n'est pas son frère. Dans une réplique du fils de Belardo, le TTL est chiffré au début de la deuxième *jornada*²⁹⁴ :

FILENO ¡Quién piensas que eres, villano,
otro segundo Faetón?
Desecha la presunción,
que naciste al viento vano;
que no hay pastor en el valle
que no sepa tu bajeza,
aunque para más nobleza
entre los buenos se calle.
¡Miren agora qué hombre
hijo de algún mayoral,
para que en impresa tal
favorescido se nombre!
Sino de una mujer pobre,
que a entrambos mi padre honrado

293

BELARDO **A la hora que declina
el sol**, con otros cuidados
estábamos repostados
yo y Meliso con Alcina,
la que agora es su mujer,
cuando un hombre nos llamó
y esta dama nos mostró.

(Acte III, v. 2348-2354)

BELARDO Sabrás, poderoso Rey,
que **una tarde, al tiempo cuando
en el mar de España asconde
el sol sus rubios caballos**,
en la cumbre de aquel monte
estábamos repastando,
cuando de un noble mancebo,
al parecer hijo de algo,
fuimos llamados a voces
mezcladas con tierno llanto,
para socorrer su esposa
que estaba cerca del parto [...]

(Acte III, v. 2576-2587)

²⁹⁴ Nous faisons référence à l'édition Milenio (cf. Bibliographie).

ha veinte años sustentado

hasta que marido cobre.

(Acte II, v. 1067-1082)

La première *distancia* correspond au temps de la croissance de l'enfant mais également à la longue période où le fils ignore ses origines. Ce procédé est le même que celui mis en œuvre dans la seconde *distancia* de *El bastardo mudarra*. Sa mère ne lui dit pas qu'il est le fils du roi, mais elle l'informe qu'ils sont des personnages de haut rang bannis à cause du gouverneur Uberto. Dès lors, Valentín décide de se rendre à la cour du roi pour venger cette offense si ancienne. Comme dans *El bastardo Mudarra*, Valentín qui a vingt ans est tenu pour un *mancebo* :

MARGARITA

Esto ha pasado por mí,
y lloro en verte **mancebo**,
que sé que tienes edad
para vengarme...¿Qué digo?

(Acte II, v. 1229-1232)

Un autre personnage a grandi à l'inter-acte, il s'agit du frère de Valentín, Ursón. Luciano, valet de Margarita, a recueilli Ursón qui est resté trois ans avec l'ourse. Une didascalie précise que Luciano doit porter une barbe, ce qui permet de rendre visible sur scène le vieillissement du personnage : « con una barba de muy viejo » (p. 1050). Tous les villageois sont effrayés par Ursón, ce personnage étrange, au comportement de bête sauvage. Un peintre en a brossé un portrait, renseignement apparaissant dans une didascalie. Le roi vient de recevoir une plainte des paysans qui est retranscrite en prose et lue par Uberto :

« Los alcaldes del valle dicen que con un memorial han suplicado a Vuestra Majestad les envíe socorro contra el mostro del monte, de quien **inviaron el retrato**; y ahora **de nuevo** suplican, por ser tan notables los daños que va haciendo **cada día más**, como es matando los hombres, destruyendo los ganados, y lo que peor es, forzando las doncellas. Vuestra Majestad lo remedie, pues es cristiano, donde no desampararemos la tierra. » (Acte II, p. 1070).

Le billet des laboureurs établit une chronologie entre les événements. Le portrait, montré sur scène auparavant, a été envoyé au roi dans un passé indéterminé. Il s'est écoulé un temps suffisamment long pour que les villageois aient besoin de réitérer leur plainte, et l'expression « cada día más » met l'accent sur la dilatation du temps dramatique. La réaction du monarque est en accord avec l'allongement de la temporalité :

REY ¿Que **todavía dura**? ¡Oh, grave caso!
 ¿Que no ha de ser posible que lo maten?
 ¿No he puesto gente que le salga al paso?
 ¿Qué me quieren aquí? Qué me combaten?

VALENTÍN Si Vuestra Majestad gustase, acaso,
 de que en presencia suya se le aten
 sus pies y manos estas tiernas mías,
 podrálo ver **en menos de dos días**. (Acte II, v. 1931-1938)

Valentín propose de mettre un terme à cette extension du temps et de partir à la recherche d’Ursón. Il promet de le livrer au roi en moins de deux jours.

La deuxième *jornada* contient un TL indéterminé, et correspond à la période où Valentín entre au service du capitaine Sulpicio à la cour du roi. L’essentiel de la temporalité dramatique n’est pas délimitée, et seulement quelques marqueurs temporels du TB (*comida, merienda, cena*) dessinent les contours d’une unique journée. L’annonce des deux journées (« en menos de dos días ») contribue au resserrement du temps dramatique dans cet acte long.

Valentín part à la chasse avec Uberto dans le but de retrouver Ursón. Après sa capture, Valentín poignarde le traître dans le dos, accomplissant ainsi sa vengeance. La seconde *distancia* est très brève. Le gouverneur moribond est conduit à la cour du roi et avoue sa trahison. Le dernier acte poursuit l’*anagnorisis* jusqu’à son terme : les deux frères jumeaux se reconnaissent. Les événements décisifs de l’acte I, la naissance et le rapt d’Ursón, sont rappelés. Les personnages font également allusion à la longue période de vingt ans, par exemple dans ce dialogue entre le roi et le laboureur :

BELARDO Esotro es hijo de aquella
 por quien se queja de ti,
 que **ha veinte años** que está aquí
 ni casada ni doncella.

REY ¿Que no es ésta tu mujer?

BELARDO No, señor. Hay mil engaños.

REY Pues dime: ¿cómo **veinte años**
 ha vivido en tu poder? (Acte III, v. 2568-2575)

Précisons que l’action du dernier acte se déroule au cours d’une seule journée.

El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia comporte une modalité d’écriture récurrente : le report de la vengeance. L’analyse de *El testimonio vengado* et de *Los Benavides* avait fait apparaître que la vengeance nécessite un TL de plusieurs mois. Dans le

cas de *El bastardo Mudarra* et de *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, le report s'accroît considérablement puisque la vengeance est effectuée par l'héritier, une génération plus tard. Les vingt années, placées dans la première *distancia* ou condensateur du temps très long, apparaissent à de nombreuses reprises dans la pièce. Les procédés du TL que le dramaturge exploite sont principalement la croissance (le passage à l'âge adulte) ou le vieillissement du personnage. Nous remarquons, néanmoins, qu'ils sont assez limités et pas aussi renseignés que dans d'autres pièces à temps très long. Toujours est-il que la représentation d'une *comedia* dont l'action évolue au cours de tant d'années est un défi et une démonstration de force de Lope de Vega dans les premières années de la *comedia nueva*²⁹⁵. Les vingt années où les deux frères vivent dans l'ignorance de leurs vraies racines sont nécessaires à la révélation finale et conduisent au dénouement rapide dans le dernier acte. *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* et *El bastardo Mudarra* ont en commun de précipiter les événements dans le dernier acte, comme si Lope avait fait du TTL un ressort de suspense.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia</i> D = + 20 ans	TB 1 jour	TL 20 ans	TL Plusieurs jours (une journée représentée)	TB Imprécise	TB 1 jour

1-4-3. Le TTL homérique et biblique : *Las paces de los reyes y judía de Toledo*

Cette *comedia* historico-légitime, composée entre 1604 et 1612 (probablement entre 1610 et 1612) possède un canevas temporel extrêmement cohérent. Nous ne mettrons l'accent que sur l'élucidation du temps dramatique de l'acte I dans la mesure où les deux dernières

²⁹⁵ Joan Oleza met en évidence la particularité de la *comedia palatina*, catégorie dramatique où les innovations de la *comedia nueva* sont poussées à l'extrême. C'est pourquoi elles ont entraîné tant de réactions de la part des détracteurs les plus intransigeants : « Las comedias palatinas operaron como principal fuerza de choque en la ruptura de la Comedia nueva tanto respecto de la práctica escénica erudita como de la cortesana, cuyas convenciones teatrales –en el caso de la primera– y cuyos ritos de celebración –en el de la segunda– atacaron de frente y con una considerable energía transgresora. Ninguna de estas obras obtuvo un eco tan escandaloso como *Los donaires de Matico*, que tanto irritara a Cervantes, pero ni *Las burlas de amor*, ni *Ursón y Valentín*, ni *El príncipe inocente*, ni *El rey por semejanza* (si es que es de Lope) tienen nada que envidiarle en cuanto a atrevimiento de la imaginación, audacia moral e irreverencia estética o ideológica. ». OLEZA, J., « El Primer Lope, un haz de diferencias », *Ínsula*, n°658, 2001, p. 7.

jornadas contiennent un TB de deux jours successifs. De façon similaire à *Los Porceles de Murcia*, les *distancias* sont renseignées.

Au premier acte, le roi Alfonso VIII n'a même pas dix ans. Orphelin, il est le roi légitime de Tolède. Dans son testament, son père don Sancho a stipulé que son fils ne pourra régner que lorsqu'il aura quinze ans. Ce tout jeune roi de Castille doit affronter l'opposition organisée par son oncle, don Fernando de León. Don Lope de Arenas, un partisan de don Fernando, refuse de remettre à Alfonso les clés du château de Zurita. Au début de la *comedia*, Alfonso se trouve dans l'église de San Román de Tolède. La scène suivante se passe au château de Zurita, en Castille. L'acte s'organise autour de plusieurs journées qui ne sont pas liées entre elles, et la durée de l'action de cette *jornada* est imprécise. Alfonso décide d'intervenir militairement et envoie ses troupes afin d'encercler le château de Zurita et d'en déloger le seigneur, don Lope de Arenas. Le siège du château est le procédé suggérant l'allongement de la temporalité dans le premier acte comme on peut l'observer dans les paroles qu'adresse don Lope à son confident, Dominguillo²⁹⁶ :

LOPE	Necio vienes, Dominguillo, pues no has visto en tantos días que no hay humanas porfias contra tan fuerte castillo.	(Acte I, p. 570)
------	--	------------------

Le jeune roi parviendra à s'emparer de ce château et de la ville de Tolède à la fin de l'acte I.

Le premier inter-acte n'est pas caractérisé par une donnée temporelle précise. Mais une didascalie introduit l'âge d'Alfonso : « hombre ya ». Ainsi, la première *distancia* contient le passage de l'enfance, le roi ayant moins de dix ans dans l'acte I, à l'âge adulte, une période de plusieurs années. Le dramaturge place, dès l'ouverture de la deuxième *jornada*, un *romance* relatant tous les événements déroulés depuis la fin de l'acte I. Cette première *distancia* couvre des faits de guerre et de très longs voyages. Alfonso a reconquis les villes de son royaume qui étaient encore hostiles à son pouvoir. Il a accompagné, par la suite, le roi d'Angleterre Ricardo en croisade à Jérusalem dans un autre continent (*Asia* dans le texte), puis il est retourné en Espagne. Un autre déplacement est mentionné : un aller-retour Espagne/Londres. En effet, Ricardo avait prévu de marier sa fille Leonor à Alfonso. Le *romance* est énoncé par Garcerán Manrique, personnage du même âge qu'Alfonso et dont le père, le comte Manrique, intervenait dans la première scène de la *comedia*. On peut citer ces quelques vers où est mis en valeur le long périple d'Alfonso :

²⁹⁶ Nous citerons l'édition de la BAE.

GARCERÁN MANRIQUE Pasó la mar con Ricardo,
Noble rey de Ingalaterra,
que para cobrar el santo
sepulcro de Cristo, dio
por el Asia **tantos pasos**. (Acte II, p. 574)

Le roi passe en revue, dans une conversation avec Garcerán Manrique, les différentes étapes de sa vie depuis qu'il a pris les armes :

REY Yo pasé, Conde, **mocedad terrible**,
perseguido de propios y de extraños,
más que parece a tal edad posible.
Vestí las armas **sin tener diez años**,
Saqué la espada a luz, cobré mi reino,
y el cielo me libró de tantos daños;
caséme, amo a Leonor, contento reino.
Si no ensancho los reinos heredados,
¿Qué dejaré a mis hijos?

GARCERÁN Aquí cierra
la puerta amor, que abrieron tus pasados
mas no te excusas de **seguir la guerra**,
porque la fe, Señor, más se dilate,
y salga el moro de tu misma tierra. (Acte II, p. 575)

Alfonso fait allusion aux dures épreuves qu'il a dû affronter pendant son enfance et son adolescence. Dans le vers « si no ensancho los reinos heredados », la figure du père d'Alfonso, don Sancho, apparaît subtilement en filigrane, car l'héritage paternel doit être amplifié par l'action du fils. Nous mettrons l'accent sur cette modalité dans la suite de notre étude.

L'acte II met en scène la rencontre entre Alfonso et Raquel, une jeune juive de Tolède dont il s'éprend en l'observant sur la rive du Tage. Le roi reçoit plusieurs avertissements, notamment l'apparition d'une voix qui le met en garde contre Raquel. Deux périodes sont mises en parallèle : l'enfance (acte I) et l'âge adulte (acte II) :

LA VOZ (dentro) Mira, Alfonso, lo que intentas,
pues desde que fuiste **niño**,
te ha sacado libre el cielo
entre tantos enemigos.
No des lugar desta suerte,
cuando hombre, a tus apetitos.

Advierte que por la Cava
a España perdió Rodrigo.

(Acte II, p. 579)

La figure de la Cava est présente au début du troisième acte qui comporte, comme le précédent, un *romance* révélant les faits écoulés dans le second inter-acte. La reine Leonor informe le lecteur-spectateur que le roi est resté pendant sept ans le prisonnier d'amour de Raquel :

REINA **Siete años ha** que encerrado
con aquella hebrea hermosa,
segunda Cava de España,
vive retirado a solas.
No se acuerda de sí mismo,
ni atiende ni acude a cosa
de su reino, de su vida,
de su fama y de su honra.
Raquel reina, Raquel tiene
de Castilla la corona;
da banderas a las armas,
y a las letras nobles ropas.
Ella castiga, ella prende,
y ha sido tan rigurosa,
que a vuestro rey tiene preso,
sin darle tan sola un hora
de libertad **en siete años.**

(Acte III, p. 580-581)

Leonor enjoint les conseillers du roi de réparer l'affront dont elle est victime. Cela fait également sept ans qu'Alfonso ne s'implique plus dans la guerre. De fait, les Maures progressent vers Tolède. Face à cette situation désastreuse, une action rapide s'impose. C'est pourquoi le dernier acte offre une structure temporelle brève. C'est le petit Enrique, le fils d'Alfonso et de Leonor, qui prend en main les opérations et ordonne de tuer celle qui a fait dévier son père. Raquel sera exécutée par les conseillers d'Alfonso, ce qui permettra au roi et à la reine de se réconcilier.

La présence récurrente des chiffres dix et sept mérite quelque éclaircissement. Dans l'acte II – on l'a vu – le chiffre dix est associé à l'âge d'Alfonso, qui est établi à un peu moins de dix ans. Au début de ce même acte, Garcerán Manrique mentionne, dans son *romance*, l'âge qu'il avait après la mort de don Lope de Arenas : un peu plus de dix ans. Ces deux informations cernent l'âge rond de dix ans. Dans la première *jornada*, le texte dramatique met

en relation le chiffre dix avec la guerre de Troie. Lope de Arenas minimise l'entreprise d'Alfonso en raison de son âge :

LOPE **Los años de Troya** son
pocos en esta ocasión,
aunque a sus pies los aguarde.
Alfonso no tiene culpa
en esta temeridad;
que su **poca y tierna edad**
de todo error le disculpa. (Acte I, p. 570)

Cette référence explicite introduit une temporalité homérique de dix ans. Bien que ce chiffre de dix soit seulement appliqué à l'âge dans la *comedia*, il imprègne fortement la temporalité dramatique. Le retour à la terre natale après de longues expéditions rappelle le voyage d'Ulysse. En effet, Alfonso a effectué un très long périple jusqu'à Jérusalem, puis, après un passage à Londres, il a retrouvé sa ville natale : Tolède. Il n'est pas exclu que la première *distancia* contienne une période de dix ans correspondant au passage de l'enfance à l'âge adulte. Cependant, les éléments textuels n'établissent pas clairement un lien entre la période de dix ans et la durée de la *distancia*. Ainsi, le premier inter-acte a une durée imprécise. Le chiffre dix est littéralement mis en scène au premier acte. Lors du siège du château de Zurita, le *privado* de don Lope de Arenas, Dominguillo, négocie avec les hommes d'Alfonso. Dominguillo est prêt à tuer don Lope de Arenas mais, pour ne pas passer pour un traître aux yeux de son maître, il blesse Pedro Díez, un soldat du roi. Le souverain admire la bravoure de son sujet, qui a accepté de recevoir cette blessure, et souhaite l'honorer :

REY Pésame que sangre viertas,
porque sin duda es muy noble,
mas, pues **Díez** te apellidas,
llégame ese escudo acá;
que con **diez** dedos hará
una herida **diez** heridas.
(*Úntase diez dedos en la sangre y hace diez bandas en el escudo*)
De tu sangre mis dos manos
estas **diez** bandas harán,
y por armas quedarán
a los **Díez** toledanos. (Acte I, p. 572)

Il n'est pas fortuit que ce soldat porte le nom de Díez. Bien que ce chiffre ne soit pas associé directement à l'âge ou à quelque élément temporel que ce soit, la répétition du dix est une

marque scénique de l'importance de cette donnée numérique. On a déjà rencontré cette matérialisation du nombre dans *El bastardo Mudarra*.

Le chiffre sept est proprement lié au temps dramatique de la seconde *distancia*²⁹⁷. Il est annoncé bien avant, au milieu de l'acte II. Garcerán Manrique certifie au roi qu'il pourra s'attirer les faveurs de Raquel assez rapidement :

GARCERÁN El otro sirvió **dos veces**
 a **siete años**; pero a ti
 no ha de sucederte así;
 que hoy la ves y hoy la mereces. (Acte II, p. 577)

Le personnage auquel Garcerán Manrique fait allusion est Jacob ; il est nommé, quelques vers plus loin, par le roi lui-même. Jacob dut offrir ses services pendant quatorze ans (deux fois sept ans) à Laban pour obtenir la main de sa fille Rachel. Les sept ans ne seront pas dupliqués dans le cadre du temps dramatique. Seules sept années sont contenues dans la seconde *distancia*, période où le souverain vit dans le péché et l'errance. Ce temps ignominieux est interrompu par l'action de son fils Enrique dans l'acte III pour que le roi recouvre son honneur.

L'œuvre suit le fil conducteur de la vengeance différée. Au tout début de la *comedia*, Fernán Ruiz et le comte Manrique, père de Garcerán Manrique, se séparent en promettant de s'affronter ultérieurement en duel. Au début du deuxième acte, dans le *romance*, Garcerán Manrique raconte que Fernán Ruiz a tué son père. Dans la dernière *jornada*, le roi fait allusion à cette rivalité entre les deux familles :

REY A este viejo tengo amor.
 Es de aquel tiempo infeliz
 en que, **niño**, me seguía
 mi tío el rey de León...
 y pienso en esta ocasión
 que le busca y desafía
 Garcerán, porque mató
 al Conde su padre; y quiero
 guardar este caballero,
 que en mi niñez me guardó;

²⁹⁷ M. Aranda, dans son étude de la pièce, analyse ce phénomène : « Un peu moins et un peu plus de dix ans : ces deux quantités complémentaires cernent le chiffre rond de dix ans. Tout se passe comme si Lope de Vega jouait à la fois sur le registre des sept années et sur celui des dix. ». ARANDA, Maria, *Le galant et son double*, p. 205 (cf. Bibliographie).

que si le ve Garcerán,
a los dos he de perder. (Acte III, p. 583)

La vengeance se poursuit de génération en génération puisque le fils du comte Manrique est à la recherche du vieux Fernán Ruiz. Le fils endosse l'héritage légué par son père. Cette modalité est illustrée à plusieurs reprises dans la *comedia* où le lignage et les liens de filiation jouent un rôle prépondérant. Dès la première réplique de l'œuvre, Alfonso est défini par sa ligne dynastique :

CONDE MANRIQUE ¡Toledo por Alfonso, rey legítimo
de Castilla! ¡Toledo por Alfonso,
hijo del rey don Sancho el Deseado,
y del Emperador de España **nieto!** (Acte I, p. 567)

Il existe une spécularité entre le père et le fils, car la figure filiale doit réactualiser l'héritage de son père. Lorsque l'enfant Enrique ordonne à ses hommes de tuer la juive, il se présente comme le double de son père :

BELTRÁN Señor, que volváis la cara.
ENRIQUE ¿Para qué, si el Rey aquí
sirve de **espejo**, y en mí
os habéis de ver tan feos? (Acte III, p. 581)

Le texte fait allusion plusieurs fois à des ancêtres communs qu'il s'agit d'imiter : les Wisigoths. Aussi la Reine remet-elle en question la descendance noble des conseillers du roi afin de les forcer à agir en sa faveur :

REINA ¿Vosotros sois **sangre goda**?
¿Vosotros sois **descendientes**
de la sangre generosa
que ganó aquesta ciudad,
espejo de toda Europa? (Acte III, p. 581)

La régénération de la figure historique est un procédé temporel structurant dans la *comedia*. On a vu que Raquel, par exemple, est considérée comme une nouvelle Cava. Si les nobles de la cour d'Alfonso doivent imiter leurs valeureux ancêtres wisigoths, le roi doit se défaire de l'héritage de Rodrigo. La mort de Raquel évacue la tragédie qui sous-tend toute la pièce.

Ce phénomène de perpétuation de l'Histoire se retrouve bien modélisé, au premier acte, dans une réplique de doña Constanza, la *dama* de don Lope de Arenas :

DOÑA CONSTANZA Yo tengo el corazón fiel
 y de las cosas **pasadas**
 voy sacando las **presentes**. (Acte I, p. 568)

Cette pièce, basée principalement sur le *romancero*, montre sur scène deux générations : Alfonso enfant (acte I), et le fils d'Alfonso, également enfant (acte III). Lope de Vega a recours à deux registres temporels : homérique et biblique. La première *distancia*, bien qu'imprécise, montre le passage de l'enfance à l'âge adulte. La prégnance du chiffre dix et la longue dilatation de la première *distancia* peuvent légitimer l'hypothèse d'une *distancia* de dix ans. Dans une action se déployant sur un temps si long, l'accent est mis sur la continuité du lignage et de l'héritage. À la fin de l'œuvre, les sept années hébraïques doivent être closes afin qu'une tragédie soit évitée.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Las paces de los reyes y judía de Toledo</i> D ≈ + 17 ans	TL Indéterminé Plusieurs journées	TL Imprécise Sans doute 10 ans	TB 2 jours	TL 7 ans	TB 2 jours

1-5. Récapitulatif des tableaux synoptiques et conclusions :

	Acte I	Distancia 1	Acte II	Distancia 2	Acte III
<i>La tragedia del rey don Sebastián</i> D ≈ + 10 ans	TL Indéterminé Plusieurs <i>hoy</i>	TL Imprécise Une dizaine d'années	TB 1 jour	TB Imprécise Quelques jours	TB 1 jour
<i>El último godo</i> D ≈ + 10 ans	TL (2 journées autour de la Saint Jean)	TL 2 mois	TL indéterminé Plusieurs jours	TL Imprécise	TL (2 jours successifs représentés)
<i>Los Porceles de Murcia</i> D ≈ + 10 ans	TL Indéterminé Plusieurs jours	TL Environ 9 mois	TB 2 jours	TL Plus de 10 ans	TL Quelques jours, moins d'une semaine
<i>Roma abrasada y crueldades de Nerón</i> D ≈ + 11 ans	TL (1 journée représenté)	TL 5 ans	TB 2 jours	TL 6 ans	TL <i>Siete días</i> Plus d'une semaine
<i>El sol parado</i> D = + 14 ans	TL (Plus d'une semaine) Début septembre	TL Imprécise	TL (quelques jours représentés)	TL imprécise	TB 2 jours successifs (7 et 8 septembre)
<i>El piadoso aragonés</i> D ≈ imprécise 10 ans	TL (illusion de jours successifs)	TB Imprécise	TL 2 jours non successifs	TL Imprécise	TB 2 jours successifs
<i>Comedia de Bamba</i> D ≈ + 10 ans (environ 16 ans)	TL Plus de 40 jours (plusieurs <i>hoy</i>)	TL 1 an	TL (plusieurs <i>hoy</i>)	TB Imprécise	TL (plusieurs <i>hoy</i>)

<i>El bastardo Mudarra</i> D ≈ + 20 ans	TL indéterminé Plusieurs jours	TL Imprécise plusieurs jours	TL indéterminé plusieurs jours	TL 20 ans	TL plusieurs jours (2 jours successifs représentés)
<i>El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia</i> D = + 20 ans	TB 1 jour	TL 20 ans	TL Plusieurs jours (une journée représentée)	TB Imprécise	TB 1 jour
<i>Las paces de los reyes y judía de Toledo</i> D ≈ + 17 ans	TL Indéterminé Plusieurs journées	TL Imprécise Sans doute 10 ans	TB 2 jours	TL 7 ans	TB 2 jours
<i>La campana de Aragón</i> D ≈ + 40 ans	TL 10 ans (plusieurs hoy)	TL 10 ans	TL indéterminé (plusieurs hoy)	TL 2 mois	TL indéterminé (plusieurs hoy)

Dans ces onze *comedias*, principalement à caractère historique, les *distancias* conservent bien leur fonction de mise en réserve de la longue temporalité. La durée précise est révélée, la plupart du temps, par un récit, en particulier un *romance*. Pour les *comedias* dont l'action dure entre un et dix ans, le dramaturge investit – on l'a vu – le domaine de la *jornada* pour y loger le TL. Dans les actions très longues, dont la durée est supérieure à dix ans, le TTL est également contenu à l'intérieur de l'acte. On distingue plusieurs procédés d'aménagement du temps. Le TTL est introduit dans l'acte à condition qu'il ne se manifeste que par allusions dans l'action et que sa présence soit furtive. Lope tend à reproduire la structure brève des *jornadas*. Et l'on distingue trois modalités. En premier lieu, le dramaturge donne parfois l'impression que l'action s'étend sur deux jours successifs. Dans d'autres cas, il dispose deux journées non successives dans le temps dramatique comme s'il s'agissait de deux points de repère à TB. Enfin, il parsème la *jornada* de plusieurs *hoy* indépendants, cette imprécision manifeste provoquant l'effet d'une successivité de journées.

Les motifs du temps long dégagés à l'issue des deux chapitres précédents se retrouvent dans ces *comedias* à TTL. Le procédé le plus fréquent est le voyage ou le courrier au long cours. Il peut s'agir du parcours de contrées très lointaines, se situant dans d'autres continents (par exemple les croisades ou les longues traversées de la Méditerranée). Comme à

l'accoutumée, ces déplacements considérables requièrent un traitement différent en fonction de la séquence temporelle où ils sont placés. Dans les actes, la mention d'un très long voyage sert à suggérer subrepticement le TTL ; mais le texte ne mettra pas l'accent sur la distance ou la durée. En revanche, si le déplacement se rapporte à l'inter-acte englobant un TTL, il sera alors développé précisément.

D'autres marqueurs très importants sont repérables : le siège d'une ville ou d'une place forte, le séjour prolongé d'un personnage, l'emprisonnement, l'absence. Notons que la maladie mentale ou physique n'est pas un procédé fréquent dans les *comedias* analysées. Cela n'est pas surprenant car la période de la maladie n'est généralement pas compatible avec le TTL.

La multiplication des gestations et des naissances est une caractéristique du TTL. La croissance de l'enfant, et le passage vers un autre âge de la vie est une modalité récurrente dans ces *comedias*. L'évolution de l'âge, de l'enfance à l'âge adulte est également une marque de l'accroissement du temps dramatique. Comme la croissance, le vieillissement est un marqueur de l'allongement du temps. Le dramaturge montre sur scène deux âges différents du personnage.

Les guerres de succession et de Reconquête sont des processus engageant un TTL. Dans cette temporalité épique, la bataille peut servir de point de repère dans une structure temporelle globalement imprécise. Dans ces pièces à TTL, l'indétermination du temps dramatique est palliée par de grandes ouvertures de la temporalité évoquée se manifestant à travers la prophétie. Il s'agit bien souvent d'une figure allégorique interprétant le rôle d'un pays, l'Espagne dans *El piadoso aragonés* par exemple. L'allégorie, caractéristique de la *comedias de santos*, peut avoir une incidence sur la structure temporelle de ces pièces. Dans la suite de notre étude, nous proposons de cerner les procédés du temps très long indéterminé, dernière catégorie analysée.

2. Le temps très long indéterminé : la coexistence de deux plans temporels

Dans ce chapitre, plus de la moitié des *comedias* (treize pièces) à TTL ont une structure temporelle globalement imprécise²⁹⁸. Il s'agit de pièces hagiographiques, exception faite de *Adonis y Venus*, qui est une *tragedia* mythologique. Cette œuvre s'apparente aux vies de saints dans la mesure où elle comporte une temporalité édifiante et met en scène des divinités. À la différence des *comedias* précédentes du corpus, nous ne détaillerons pas la structure temporelle de chaque pièce étant donné que l'imprécision est une constante générale s'appliquant à chacune de ces œuvres. Comme chaque œuvre suit le même patron temporel, il est préférable de n'étudier qu'un échantillon représentatif. Ainsi, on ne prendra pour objet d'étude que quatre *comedias*.

Afin de cerner les procédés du TTL indéterminé, on ne peut se passer de l'examen des repères chronologiques du TB, car les deux dimensions – longue et brève – sont étroitement liées. Nous introduisons en préambule deux nouvelles notions temporelles : le temps humain et le temps divin. Ces œuvres mettant en scène des vies de saints, se trouvent à l'entrecroisement entre un TTL mesurable et une temporalité totalement insaisissable. C'est cette tension entre les deux dimensions temporelles qui fera l'objet de notre recherche.

2-1. Du temps humain au temps divin : *Barlán y Josafat*

Barlán y Josafat (1^{er} février 1611) ne représente pas la totalité de la vie de Josafat et ne montre pas la mort du personnage, contrairement à ce que l'on observe dans d'autres vies de saints comme *El divino africano* par exemple. *Barlán y Josafat* met en scène la conversion d'un prince indien Josafat à la chrétienté puis son perfectionnement jusqu'à la sainteté. Le prince vit reclus dans son palais depuis sa naissance car Abenir, père idolâtre de Josafat et roi de l'Inde, l'a empêché de sortir du palais pour qu'il ne soit pas influencé par le monde où se cache la menace de la conversion au christianisme. Dans la première *jornada*, on assiste à la sortie du prince dans la rue. Abenir permet à son fils de connaître la société environnante, mais le père veut encore donner une image falsifiée de la réalité en ne présentant au prince

²⁹⁸ Voici la liste des treize pièces en question : *Barlán y Josafat* ; *La niñez de san Isidro* ; *La juventud de san Isidro* ; *San Isidro, labrador de Madrid* ; *El divino africano* ; *Adonis y Venus* ; *El capellán de la Virgen, san Ildefonso* ; *El cardenal de Belén* ; *La vida de san Pedro Nolasco* ; *Lo fingido verdadero* ; *San Nicolás de Tolentino* ; *El serafín humano* ; *El santo negro Rosambuco*.

que l'agrément de la vie au-dehors. Mais, à sa sortie, Josafat est confronté au péché. C'est par le monde qu'il pourra également approcher Dieu, par l'entremise du libraire qui lui montre l'Ancien Testament.

Si la première *jornada* se déroule en une journée, c'est sur un moment particulier que l'acte met l'accent : l'aube. Sous forme de chanson, des laboureurs indiquent le moment de la journée à la première sortie de Josafat²⁹⁹ :

Muy en hora buena
amanezca el sol. (Acte I, v. 303-316)

La sortie du prince coïncide avec l'aube car elle correspond à une découverte et à une renaissance. Le prince semble s'évader de sa geôle dorée et commence une nouvelle trajectoire. Le soleil naissant est utilisé pour marquer le contraste entre le passé du prince et la nouvelle journée. Josafat a vécu sa petite enfance privé de tout contact avec l'extérieur et dans une absence totale de repères temporels. En rencontrant un vieillard malade, Josafat prend conscience du passage du temps et de son effet dévastateur :

JOSAFAT	¿Por qué os destierran a vos?
VIEJO	Por mi edad y mi pobreza.
JOSAFAT	¿Por vuestra edad?
VIEJO	Estoy ya inútil, como veis.
JOSAFAT	¿Qué años, padre, tenéis?
VIEJO	Ochenta.
JOSAFAT	¡Qué enfermo está! ¿Y no podéis ya lo mismo que en la ardiente mocedad?
VIEJO	Todo soy enfermedad, porque es la vejez su abismo.
JOSAFAT	Y luego, padre, ¿qué haréis?
VIEJO	Morir, señor.
JOSAFAT	¿Qué es morir?
VIEJO	Es un cesar de vivir... ¿Esto, señor, no sabéis?

(Acte I, v. 705-718)

Cette scène est très importante dans l'économie de la pièce car, pour Josafat, elle représente une immersion dans le temps humain. Le prince se rend compte que la vie est

²⁹⁹ Nous citerons l'édition Aguilar. Nous avons recours également à l'édition en ligne de la Biblioteca Virtual Cervantes, réalisée à partir de *Veinticuatro parte perfecta de las comedias del fenix de España frey Lope de Vega Carpio... sacadas de sus verdaderos originales...*, Zaragoza, Pedro Verges, 1641. (cf. Bibliographie)

éphémère (« vida corta de 80 años », v. 738). La prise de conscience de la mort provoque la certitude qu'il existe un unique Créateur, capable de donner la vie mais aussi de l'ôter. Le monologue de Josafat constitue l'affirmation d'une foi naissante en l'unicité de Dieu. Cette scène conduit à l'apparition de l'ermite Barlán qui aura la mission divine d'évangéliser Josafat.

La première *distancia* est imprécise et correspond au déplacement d'un ange qui emporte par les cheveux Barlán depuis le désert vers l'Inde. Aucune information sur la durée séparant les deux premiers actes n'est donnée par le texte. Néanmoins, dès le début de la deuxième *jornada*, Barlán met en œuvre la mission que lui a confiée l'ange, et il se montre sur scène travesti en marchand. Tout ermite qu'il est, Barlán doit feindre cette nouvelle identité. Il informe le capitaine Cardán de sa volonté de montrer une pierre précieuse à Josafat. L'ermite précise qu'il s'agit d'une pierre triangulaire portant le nom de « palabra »³⁰⁰. Ayant obtenu l'accord du capitaine, Barlán peut entrer en contact avec le prince. C'est à ce moment qu'est récité un *romance* où l'ermite fait part à Josafat de la vérité révélée par les Saintes Écritures. Ce *romance* est un condensé chronologique de faits bibliques fondamentaux. L'anachorète commence sa narration par les premiers temps et décline les personnages importants de l'Ancien Testament comme Abraham, Noé ou Jacob. Le livre qui avait intrigué le prince, dans le premier acte, lui est dévoilé dans ce long *romance*. Barlán présente l'histoire biblique de façon chronologique et lignagère en introduisant un temps évoqué très long :

BARLÁN	Ya te referí la línea de reyes malos y buenos, de David y las catorce generaciones , haciendo largo discurso de todo, hasta aquel dichoso tiempo en que de María Virgen nació el que dos nacimientos tuvo en el cielo y la tierra, uno sin tiempo, otro en tiempo.	(Acte II, v. 238-247)
--------	---	-----------------------

La succession de figures de l'Ancien Testament mène au Christ, qui est sous-entendu dans les derniers vers cités. Barlán précise que Jésus a eu deux naissances : l'une dans le temps, et

³⁰⁰

BARLÁN	Es la piedra triangular del templo de Salomón.	(Acte II, v. 82-83)
--------	---	---------------------

l'autre hors du temps. Ainsi, on distingue deux temporalités : un temps humain ou chronologique, et un temps divin, éternel.

Barlán poursuit son *romance* en évoquant la « descendance » suscitée par le Christ, c'est-à-dire les différents Pères de l'Église à la base du développement de la chrétienté durant les premiers siècles. Il finit en insistant sur l'importance du baptême, qui permet le renouvellement et l'accroissement des chrétiens.

Le récit de l'Histoire de la chrétienté a tellement frappé Josafat qu'il désire l'imprimer et le conserver dans sa mémoire :

JOSAFAT	Padre mío de mi vida, todo lo tengo entendido, y ese epílogo en que ha sido tanta historia referida, imprimo en medio del alma, que por señal que le estimo dentro del alma le imprimo.
BARLÁN	Si quieres corona y palma, hijo querido, pelea, que ésta es la joya preciosa que te dije.
JOSAFAT	Y tan hermosa que no hay sol que así sea. Dame el bautismo , señor, pues que ya me has enseñado.

(Acte II, v. 316-329)

Cette pierre triangulaire est l'équivalent des Saintes Écritures, c'est-à-dire du *romance* que Barlán vient de prononcer. Le *romance* acquiert une nouvelle fonction : il est support de la foi et de la parole divine. Cette forme poétique ne sert pas seulement d'archives du passé, mais elle permet d'accéder à la vérité révélée et de conduire à l'éternité. Après avoir écouté cette parole, Josafat est totalement métamorphosé et bouleversé par sa foi naissante. Mais, pour lui, le passage immanquable est le baptême. Suite à cette cérémonie, l'ermite retourne dans le désert et Josafat doit se séparer momentanément de son père spirituel. Les deux hommes prévoient de se revoir dans l'avenir.

L'évolution temporelle de l'acte II est différente de celle de l'acte I. En effet, l'action se passe en une journée presque jusqu'à la fin de la *jornada*. Au terme de l'acte II, Josafat a su maintenir son lien avec Dieu en repoussant les avances charnelles du monde. Il est donc prêt à se retirer du monde et à commencer sa vie d'anachorète. Seul son père Abenir constitue un

obstacle à ce passage vers Dieu. À la fin de l'acte II, Abenir se convertit au christianisme et meurt aussitôt. Après la conversion d'Abenir, a lieu une scène de transition interprétée par deux gentilhommes, ce qui permet d'introduire le *romance* final. Le laps de temps écoulé depuis la mort du roi n'est pas spécifié par le texte, mais l'apparition du terme *ayer* suggère que l'action de l'acte II s'articule autour de deux journées :

CARDÁN Es el poder
 del mundo, el **Rey** que era **ayer**. (Acte II, v. 934-935)

Cet *ayer* met surtout l'accent sur le passé même s'il constitue un jalon chronologique dans un temps dramatique peu renseigné. Abenir appartient désormais à une période révolue comme l'illustre bien la remarquable inversion des lettres dans *Rey* et *ayer*.

Josafat continue de régner à la place de son père et lègue ensuite son trône au roi Baraquiás. On ignore la durée exacte du règne de Josafat :

JOSAFAT De la silla me levanto,
 que **hasta agora he tenido**,
 y a Baraquiás os doy
 por Rey, de quien nada os digo,
 pues ya todos lo sabéis;
 su linaje es tan antiguo
 como el de los mismos reyes; (Acte II, v. 1009-1015)

Josafat sous-entend qu'il a gouverné pendant un certain temps. En dépit de l'imprécision de la temporalité dramatique, le texte se compose de deux temps forts : *ayer* et *agora*. Le premier correspond à l'élément majeur de cet acte : la conversion et le baptême de Josafat. Le deuxième décrit la conversion et la mort consécutive du roi. Abenir décide d'abandonner le monde et choisit le chemin de Dieu. Cet échange, ou « trueque », est observable dans les vers suivants :

CARDÁN Apenas se bautizó
 el viejo Rey, conociendo
 su antiguo engaño, rompiendo
 los ídolos que adoró,
 cuando aqueste **temporal**
 trocó por el **reino extraño**,
 y nuestro mortal gobierno
 al gobierno celestial.

Josafat reina y requiere
jurar el reino.

(Acte II, v. 941-950)

La conversion permet le passage soudain d'un temps périssable au temps divin à savoir l'éternité. Elle peut être considérée comme une renaissance. Du reste, Josafat reconnaît préalablement dans l'acte que le baptême lui permet d'être régénéré :

JOSAFAT ¿Cuándo, mi Dios y señor,
podrá Josafat pagarte
sola una mínima parte
de tu soberano amor?
No sólo haberme criado,
conservado y redimido
te debo, sino haber sido
otra vez regenerado.
Por el Bautismo lo fui,
que después de ti le debo
al viejo por quien al nuevo
hombre que soy me vestí.

(Acte II, v. 605-616)

Un « trueque » s'effectue entre deux journées : cet « ayer » et cet « agora ». La conversion d'Abenir établit le précédent et permet à son fils de réaliser le même « trueque » fulgurant que son père :

JOSAFAT Adiós, cuidados prolijos,
adiós, reinos de la tierra;
que, aunque pudiera regiros,
a buscar mi salvación
quiero, libre y desasido,
ir por las sendas del cielo,
trocar palacios por riscos,
y regalos por ayunos.

(Acte II, v. 1062-1069)

Abenir ayant accédé au temps divin, Josafat n'a plus d'attache terrestre et peut donc se mettre en quête de son père spirituel. Il commence alors son renoncement progressif au monde.

C'est dans la deuxième *distancia* que Josafat effectue le voyage qui le ramène vers Barlán. L'acte III est notoirement différent des deux précédents en ce qui concerne la durée de l'action. De fait, la dernière *jornada* s'étale sur une temporalité étendue et indéterminée. Certes, l'action du troisième acte n'est pas précisément mesurable. Néanmoins, l'itinéraire de Bato, un *gracioso*, renseigne sur une temporalité paradoxale. Au début de l'acte III, il est

accablé par la mort de sa femme et de son ânesse, qui se sont noyées dans un ruisseau, et semble accorder plus d'importance au baudet qu'à sa propre épouse. Au début, il se trouve dans le temps chronologique ; il précise, en outre, que le drame est survenu la veille (*ayer*, v.84). Entre le moment où Bato cherche à voir le saint, qui habite en haut de la montagne (scène du début de l'acte), et le dialogue entre Bato et Josafat, le *gracioso* précise qu'il s'est écoulé plus de six jours :

BATO Que vo **más ha de seis días**
 buscando un santo, que es cosa
 de hallar tan enfecultosa,
 que en vano son mis porfias. (Acte III, v. 391-394)

La rencontre entre Bato et Josafat est significative dans la mesure où, à cet instant, Bato n'est pas encore un ermite reconnu. Néanmoins, cela fait plus de six jours (presque une semaine), dit-il, qu'il est à la recherche du saint susceptible de ressusciter sa femme et son ânesse. Quelques vers plus loin, Bato confie avoir cherché Josafat pendant un mois :

BATO ¡Ay Padre, buscándoos voy
 un mes por este desierto,
 para que un milagro hagáis,
 como los santos lo hacen! (Acte III, v. 449-452)

L'écart temporel entre la semaine et le mois montre la distension qui s'opère sur le temps dramatique. Cette dilatation est paradoxale dans le sens où les deux données temporelles sont proches l'une de l'autre dans le texte dramatique. Cette caractéristique est observable dans d'autres répliques de Bato, lorsque Laurencia, une paysanne, lui demande depuis combien de temps il est devenu ermite :

LAURENCIA ¿Ha mucho que es ermitaño?
 BATO Bien debe de haber **un hora**.
LAURENCIA Fraco está.
 BATO Ayúnase agora,
 y hay **día que dura un año**. (Acte III, v. 695-698)

Bato vient d'amorcer son processus de renoncement au siècle à travers le jeûne et le changement d'habit. Ainsi, ces vers pourraient sembler burlesques et conformes au modèle du *gracioso* ; Bato n'étant sans doute pas habitué au jeûne, il amplifie subjectivement le temps correspondant à l'absence de nourriture. Mais ces vers témoignent d'un autre type de temporalité. Plus avant, Bato revient à la durée d'une année :

BATO Pues haga señora hermosa,
que sea cosa caliente,
que **ha un año** que por acá
como muy frío. (Acte III, v. 702-705)

Il se produit une confusion entre le TB et le TL, comme si les deux temporalités étaient assimilées. Bato vient d'abandonner le temps terrestre et est entré dans une dimension divine. Il a perdu les repères du temps chronologique à force, semble-t-il, d'avoir erré dans le désert en quête du saint. Laurencia appartient au temps humain et renvoie à Bato sa véritable image : il a maigri. La confusion du TB et du TL induit un bouleversement de la chronologie dramatique, ce qui peut expliquer l'impossibilité de la mesurer.

L'analyse de *Barlán y Josafat* met en évidence deux dimensions temporelles antithétiques : un temps humain chiffré face à une temporalité divine paradoxale. Seul le saint peut, semble-t-il, tendre vers cette temporalité inaccessible pour le commun des mortels. Si, dans le premier acte, le temps dramatique est mesurable, au fur et à mesure du déroulement de l'action, la durée devient évanescence.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Barlán y Josafat</i> D ≈ indéterminée	TB 1 jour	TL Imprécise	TL Indéterminé (illusion de 2 jours)	TL Imprécise	TL Indéterminé

2-2. Le TTL du mûrissement surnaturel : *San Isidro, labrador de Madrid*

Dans cette *comedia de santos* (1598-1608, probablement 1604-1606), Lope considère Isidro comme un saint alors qu'il ne l'était pas au moment de l'écriture de la *comedia* ; en effet, Isidro a été béatifié bien plus tard. Dans le cas de cette pièce, cette « sainteté » théâtrale est véritablement anachronique. La pièce rassemble très clairement les procédés d'écriture du temps très long de la *comedia de santos*.

Dans *San Isidro, labrador de Madrid*, on observe une matière temporelle qui comporte des similitudes avec *Barlán y Josafat*. Néanmoins, le découpage biographique de la pièce

consacrée au saint madrilène est différent puisque l'œuvre met en scène les péripéties de la vie d'Isidro jusqu'à sa mort.

L'acte I de *San Isidro, labrador de Madrid* commence à la manière d'une *comedia* historique. En effet, la première scène place l'action dans le contexte de la Reconquête. Les chrétiens, plus précisément les nobles castillans dont Iván de Vargas est le représentant sur scène, viennent de repousser les Maures vers l'Andalousie. Néanmoins, il ne s'agit pas là d'une pièce épico-légalement dont le ressort de l'action consiste à représenter les hauts faits de la Reconquête. La première scène permet de placer l'action dans une certaine continuité historique. De fait, l'ancêtre d'Iván avait également vaincu les Maures³⁰¹ :

ISIDRO Cuando el vuestro **antecesor**,
 Gracián Ramírez de Vargas,
 venció al bárbaro Almanzor,
 vio este muro sus adargas
 y sus ropas de color. (Acte I, p. 882)

Le dramaturge établit un temps évoqué long afin de construire une antériorité par rapport à l'action de la *comedia*. Le bon mot du *gracioso* Bartolo sur l'âge de ses interlocuteurs introduit un TTL :

BARTOLO Dios os guarde, honrada gente,
 entre cuyas buenas vidas
 habrá bien **doscientos años**. (Acte I, p. 886)

Cette temporalité évoquée de deux cents ans ancre l'action dans un passé légendaire et glorieux.

La structure temporelle du premier acte repose sur les procédés du TB car l'action s'étend exactement sur deux jours. Lope de Vega, dès le début de la pièce, prépare la scène finale de l'acte I dans cette réplique d'Iván. Le personnage attribue sa victoire à la Vierge d'Almudena et à celle d'Atocha. Iván souhaite rendre grâce à cette dernière en allant le lendemain à sa chapelle :

IVÁN **Mañana** pienso verlas; que no olvido
 la merced de sus manos, pues es tanta,
 que entre otras cosas, dos pendones rojos
 a los pies de su altar serán despojos. (Acte I, p. 880)

³⁰¹ Nous citerons l'édition Turner de la Biblioteca Castro (cf. Bibliographie).

Don Pedro de Luxán, autre compagnon de guerre d'Iván, annonce qu'il apportera un drapeau maure à la Vierge d'Almudena. Cette scène est interprétée à la fin du premier acte par don Pedro qui portera cet étendard à la Vierge. On retrouve un marqueur du TB :

SACRISTÁN ¡[...]Por el caballo del Cid,
que es bandera que han traído,
del moro **antiyer** vencido,
los hidalgos de Madrid!

(Acte I, p. 903)

Le terme *antiyer* montre bien que les deux scènes, liminaire et finale, sont liées dans le temps. Cette journée, la première des trois, correspondant à la victoire contre les Maures, est seulement évoquée.

Le ressort principal du premier acte est le mariage d'Isidro, laboureur au service de don Iván de Vargas. Le retour d'Iván dans son fief est consacré aux noces du personnage. C'est le paysan qui lui annonce qu'on veut le marier à María, la fille de Juan de la Cabeza. L'œuvre montre les préparatifs du mariage, l'accord mutuel des deux marieurs. Les noces auront lieu le lendemain comme le précise le père de María : « **Mañana** ha de ser la boda » (p. 892). L'acte I s'organise donc à la manière d'une comédie de mariage, mais comporte déjà les germes de la *comedia de santos*. En effet, les deux amants ne présentent aucun signe d'attirance réciproque. Le jeu de séduction, qui est la caractéristique des pièces à intrigue galante, est ici complètement absent. On note simplement l'extrême dévotion d'Isidro envers Dieu et envers la Vierge. María, son épouse, est également très pieuse. En réalité, ce mariage terrestre avec María est, pour ainsi dire, une préfiguration de l'union céleste du saint avec la Vierge. On peut citer la seule réplique de l'acte I où est envisagée la notion d'éternité :

ISIDRO Hermosa está [María];
en su rostro alabo a Dios.
Si tiene tanta hermosura
una mujer en el suelo,
¿qué será un ángel del cielo?
Y si la hermosa figura
de un ángel es de tal modo,
¿cuál será el Criador, que en fin,
es el principio y el fin,
sin principio y fin de todo?

(Acte I, p. 889)

Isidro explore une définition de l'éternité. Ces deux vers impriment à la *comedia* la marque d'une intemporalité liée à Dieu, qui caractérisera les deux actes suivants.

Dans la première *jornada*, l'activité rituelle du *villano* est retranscrite dans une chanson, qui retrace toutes les étapes nécessaires à la production du pain depuis le labour jusqu'à la récolte du blé. Ce *romance* divertissant, entonné par des musiciens à l'occasion des noces du laboureur, contient un marqueur temporel du TL : le mûrissement du grain, cette longue période entre les semailles et la moisson. Cette chanson présente les différents moments de l'élaboration de façon successive. La seule date qui apparaît est la fête de la Saint Jean :

MÚSICOS Arada tiene la tierra,
el villano va a **sembrar**;
saca el trigo del alforja
la falda llenando va.
¡Oh, qué bien arroja el trigo!
¡Dios se lo deje gozar!
Las aves le están mirando,
que se vaya aguardarán.
Junto a las hazas del trigo
no está bien el palomar;
famosamente ha crecido,
ya se le acerca **San Juan**.
Segarlo quiere el villano,
la hoz apercibe ya;
¡Qué de manadas derriba!
¡Qué **buena prisa** se da!

(Acte I, p. 897)

Tout le chant est ponctué par des indications de vitesse et d'accélération comme s'il s'agissait de raccourcir la longue durée séparant les semailles de la récolte. Il semble que cette accélération soit nécessaire dans le cadre temporel resserré de l'acte I. Ce *romance*, en définitive, permet d'introduire la temporalité édifiante du *Sembrar en buena tierra*, reprise par Rodrigo, pour qualifier Isidro :

RODRIGO De bueno le dan el nombre;
pudírale Iván servir;
que siembra, a lo que imagino,
gran cosecha para el cielo.

DON PEDRO Si virtud siembra en el suelo,
cogerá fruto divino.

(Acte I, p. 901)

L'acte I conditionne la structure temporelle des deux autres *jornadas* qui sont basées sur cette parabole évangélique³⁰².

Le deuxième acte se déroule sur deux jours consécutifs. L'inter-acte ne peut-être précisé qu'à la fin de l'acte II quand Isidro va voir sa femme, qui vient de mettre au monde leur enfant. Le chiffre de neuf mois n'apparaît pas textuellement, mais la première *distancia* englobe la gestation. L'enfant d'Isidro et de María n'apparaîtra jamais sur scène. Sa seule fonction semble de circonscrire la période de gestation de la première *distancia*. Dans les *comedias* à TL, la croissance du fils est une figure de l'allongement temporel. L'enfant est également le garant de la perpétuation du lignage dans les drames dynastiques. Il semble que ce schéma « terrestre » ne soit pas valide dans l'hagiographie. Ce qui importe, c'est que le futur saint se soit éloigné de ses attaches affectives avec le monde pour qu'il puisse rejoindre Dieu.

La deuxième *jornada* commence par un dialogue entre Iván et deux laboureurs jaloux d'Isidro, Lorenzo et Esteban. Ces derniers prétendent qu'Isidro se rend au champ très tard, vers midi. La première journée de l'acte II consiste donc en une enquête, menée par Iván, dont l'objectif est de vérifier les dires de ces vils délateurs. En se rendant chez Isidro de bonne heure, Iván apprend par María que le laboureur part très tôt, dès la première messe. La matinée est bien définie par les heures et le moment du repas : *desayuno*. Avant l'arrivée d'Iván au champ d'Isidro, une scène comique se produit. Bartolo se fait enfariner par Constanza, la femme qu'il courtise depuis l'acte I. Cette scène est la seule qui suggère une longue durée depuis la première *jornada* :

BARTOLO	¡Pardiez, Constanza, si dura ese tu cruel desvío, que me arroje en este río y tenga en él sepultura!	(Acte II, p. 914)
---------	--	-------------------

La journée continue de s'écouler ; Iván remarque qu'il est déjà midi. C'est à ce moment précis qu'intervient le miracle des trois anges annonçant à Isidro que des bœufs blancs laboureront ses terres et les sèmeront. Iván est stupéfié par la transformation prodigieuse qui se produit sous ses yeux ; les prés fleurissent et verdissent alors que l'hiver sévit. Le maître accorde au laboureur du repos :

³⁰² La parabole du semeur apparaît dans l'Évangile de Marc, livre 4.

IVAN S3lo ser mayo le falta,
porque no le falta flor.
Mucho has arado; bien puedes
desde ma3ana sembrar.
Vete, Isidro, a descansar. (Acte II, p. 921)

À plusieurs reprises, on constate une insistance de l'écriture sur le froid ou le gel. La seconde journée est annoncée par Bartolo³⁰³. Ces fêtes sont représentées à la fin de l'acte au même moment que l'annonce de la naissance du fils d'Isidro.

La seconde journée de cet acte est consacrée à l'action vaine des allégories du mal contre Isidro. En effet, l'Envie et le Démon tuent l'âne d'Isidro pendant sa prière, afin de l'empêcher de retourner au village. L'animal est ressuscité comme si rien ne pouvait vaincre Isidro, qui semble accéder progressivement à la sainteté. D'ailleurs, il est déjà considéré par les autres laboureurs, y compris par son maître, comme un saint.

Le dernier acte de *San Isidro labrador de Madrid* se déroule en plein été caniculaire. Au début, Iván, assoiffé, est dépité de voir le Manzanarès asséché. Isidro accomplit alors son premier miracle et fait jaillir de l'eau grâce à son bâton. Il est comparé à deux figures bibliques : Moïse et Adam. Il fait preuve d'un don surhumain en étant capable de s'affranchir des contraintes du temps cosmique.

L'espace entre les deux derniers actes n'est pas quantifiable et correspond au temps du mûrissement. En effet, la seconde *jornada* a lieu dans le cadre des semailles alors que le dernier acte se déroule en été pendant la récolte. Le TL transitoire entre ces deux activités agricoles est logé dans le deuxième inter-acte bien que cette durée ne soit pas précisée dans le texte. On apprend par le Démon qu'Isidro et María ne vivent plus ensemble depuis le baptême de leur fils :

DEMONIO Escucha, Envidia. É l está
sin mujer **estos días**,
porque **desde que tuvieron**
el hijo que Iván y Inés
bañaron en San Andrés,
nunca más juntos vivieron. (Acte III, p. 640)

³⁰³ BARTOLO Vamos a hablar a Constanza
porque **ma3ana**, que es fiesta
nos publiquen.

(Acte II, p. 925)

La longue durée de la seconde *distancia* semble atténuée par les termes *estos días* qui visent un temps fréquentatif. Ils placent l'action dans une certaine quotidienneté en suggérant, malgré tout, une maturation, mais dissimulent les longs mois nécessaires. Dans les actes précédents, les représentations scéniques du mal ont tenté d'atteindre Isidro. L'intrigue de la première moitié de l'acte III est en quelque sorte le prolongement des tentatives préalables. Les allégories du Démon et du Mensonge ourdissent un dernier complot pour porter atteinte à Isidro, et prétextent que son épouse est infidèle. Entre-temps, Isidro se dirige à l'église puisque la confrérie l'a invité à un repas ayant lieu un jour par an. Il arrive en retard et croise sur son chemin des pauvres qu'il souhaite convier à déjeuner. Par son côté exceptionnel, la journée constitue le cadre temporel de ce début d'acte. Le repas, marqueur temporel du TB, sert à circonscrire ce moment de la journée. En effet, L'arrivée tardive d'Isidro se produit à deux heures. Les allégories en présence – Démon, Envie, Mensonge – se concertent pour mettre en place leur plan dans cette unique journée. On note l'attention qu'elles prêtent au déroulement du temps dans leurs commentaires qui apparaissent comme une didascalie interne :

MENTIRA	Tú verás hoy mis hazañas.	
ENVIDIA	Ya se acaba la comida; los pobres quedan sentados. Isidro sale a rezar.	(Acte III, p. 946)

Le Mensonge souhaite se rendre chez María, près du fleuve Jarama, pour monter son stratagème. Comme il doit parcourir trois lieues, il ne veut pas perdre de temps en explications :

MENTIRA	Después os lo contaré, que a Iván de Vargas querría hablar, que se pasa el día, y hay tres leguas, a la fe, de aquí a Jarama.	(Acte III, p. 947)
---------	--	--------------------

La structure temporelle de l'acte III se caractérise avant tout par une durée totalement élastique. L'action du dernier acte évolue dans le cadre de cette même journée jusqu'à la rencontre des deux époux. Les allégories du mal, croyant désunir Isidro et María, constatent avec dépit leur impuissance car le couple affirme sa foi inexpugnable. Le dialogue de María et Isidro se résout dans une conclusion qui montre leur croyance en Dieu :

MARÍA Isidro, adiós.
ISIDRO María, adiós. (Acte III, p. 956)

Les deux personnages n'apparaîtront plus sur scène jusqu'à la fin. Les allégories du mal renoncent à toute autre tentative à l'encontre du saint. C'est à ce moment précis de l'œuvre que s'ouvre un autre volet temporel, une chanson accompagnant naturellement cette transition vers des scènes beaucoup plus édifiantes. Les musiciens chantent la moisson qui avait déjà été mentionnée dans le *romance* du premier acte. Cette scène ne tient pas seulement du pittoresque mais participe de la parabole constituée par la *siembra* et la *siega*. Dorénavant, le fruit peut être récolté ; en d'autres termes, Isidro a accompli sa tâche et a atteint son but en rejoignant Dieu. Sa présence scénique de son vivant n'est plus nécessaire à l'action ; seule la monstration de sa dépouille, à la fin de la pièce, indique qu'Isidro s'est définitivement soustrait aux contraintes temporelles humaines³⁰⁴.

Le chant des paysans laisse place à deux allégories du Manzanarès et du Jarama, devisant dans un *romance* crucial pour la pièce. Le récit des deux fleuves élargit l'horizon temporel dans la mesure où il remet en question toute chronologie. Le Manzanarès commence sa narration, comme il est d'usage dans un *romance*, par l'évocation du passé. L'histoire contée ici est très lointaine, même nébuleuse, puisque le Manzanarès remonte à la fondation de Madrid, ville qu'il considère antérieure à Rome :

MANZANARES Madrid, fundación de griegos,
cerca de **ciento y noventa**
años primero que Roma, [...] (Acte III, p. 957)

Cette remontée vers les premiers âges est l'une des caractéristiques de la temporalité de l'hagiographie. On rencontre ce processus d'incursion dans les racines de l'histoire dans la *comedia* historico-légendaire, en particulier lorsqu'il s'agit d'esquisser la généalogie d'un personnage de haut rang. Le recours à l'allégorie n'est pas aussi fréquent dans la *comedia* profane que dans l'hagiographie. Il permet, dans la *comedia de santos*, un élargissement du

³⁰⁴ Dans un article récent, Christophe Couderc analyse l'exposition du cadavre sur scène dans le théâtre de Lope, et met l'accent sur une particularité de la *comedia de santos* : « En la comedia de santos en particular la fábula está elaborada a partir de la biografía de un santo de la que se han elegido varios momentos notables a menudo ilustrados por otras tantas apariencias. Entre esos hitos biográficos, el momento de la muerte del interesado casi no se puede excusar, lo que permite exponer el cadáver del santo, o de la santa, a la vista. La muerte ejemplar del santo constituye buena parte del interés de la fábula que cuenta la vida del santo y exalta su figura. », COUDERC, C., « El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega », *El teatro del Siglo de Oro, edición e interpretación*, éd. Alberto Bleuca, Ignacio Arellano, Guillermo Serés, Madrid, Frankfurt am Maine, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica (61), 2009, p. 72.

Le TB est explicite dans le terme *vuelan* alors que le TL apparaît dans le mot *distancia*. Le rôle de ces allégories consiste à faire défiler le temps aux yeux des spectateurs en éclipsant l'effet de la chronologie. La longue prophétie débouche sur une autre scène où interviennent les ennemis de Dieu qui rappellent qu'Isidro est mort :

ENVIDIA	¡Ya Isidro es muerto!	
DEMONIO	Pasa cuarenta años .	
ENVIDIA	¿ Tan presto?	
DEMONIO	Sí, que quiero yo enseñarte: si se han pasado seis mil por nuestros daños, pasen cuarenta .	
ENVIDIA	Pasen, pues cuarenta;	(Acte III, p. 960)

L'allégorie endosse la fonction de commentateur du temps écoulé, ou pourrait-on dire, de condensateur temporel. Ce personnage brasse à volonté les temporalités, assimilant le temps long à l'instant, supprimant par là-même tout effet de chronologie. L'ouverture des limites temporelles se poursuit. L'Antiquité ou Adam et Ève ne constituent plus les limites temporelles les plus anciennes puisqu'on remonte à l'origine des temps. En effet, la durée de six mille ans peut être associée à l'« âge du Temps »³⁰⁵. Ces vers très significatifs suggèrent que toute extension temporelle, qu'elle soit dirigée vers le passé ou le futur, peut être réduite à l'instant. Les figures allégoriques transforment la chronologie en synchronie. On remarque bien ce processus dans la prophétie des fleuves, où le présent des personnages est projeté dans celui des spectateurs du XVII^e siècle.

Cette temporalité très particulière est préparée dans la pièce par plusieurs éléments structuraux. En premier lieu, l'ancrage de l'action dans le contexte *villano* provoque l'apparition de séquences répétitives. Dans la première chanson, sont présentés tous les gestes routiniers des paysans – le labour, les semailles, la récolte – qui aboutissent à la fabrication du pain nourricier. Ce labeur s'inscrit dans le cadre temporel de l'année et dans la succession des saisons. L'œuvre illustre non seulement le passage des semailles (acte II) aux moissons

³⁰⁵ Dans *Las cortes de la muerte* (cf. Bibliographie), un *auto sacramental* de Lope de Vega, le dramaturge précise l'origine de ce chiffre dans une intervention du personnage du temps :

TIEMPO	Pues oídme a mí, que soy desde el edificio hermoso del mundo, y con presuroso vuelo por los años voy. En seis naturales días crió el mundo el Rey del cielo, por cuyo número algunos dan seis mil años al tiempo.	(v. 41-48)
--------	---	------------

(acte III), mais aussi les épreuves correspondant à chaque saison : le gel et la sécheresse. Le personnage est soumis aux lois indéfectibles du temps et de la nature. L'homme ne peut se défaire de ses attaches temporelles ; il est condamné à répéter régulièrement les mêmes gestes. Isidro, quant à lui, évolue, au début de la pièce, dans le même cadre temporel que les paysans ; mais au cours de l'intrigue, il se détache progressivement du temps chronologique. Il fait preuve précocement de dons surhumains, en multipliant le blé pendant la saison froide et en faisant jaillir une source en plein été. Isidro peut agir sur le temps humain car il fait déjà partie d'une autre dimension temporelle. Il est comparé à cet effet à un nouvel Adam, et à un nouveau Moïse. Cette répétition de la figure biblique, prenant la forme « un *nuevo* + Nom » ou « *otro* + Nom », existe aussi dans la *comedia* épique où le héros est souvent le double – ou le continuateur – d'un personnage historique significatif. Cette configuration produit l'effet d'un temps cyclique. Isidro est marqué par ce double caractère qui fait de lui un laboureur comme les autres mais également un homme d'exception qui parvient à dompter le temps cosmique.

Deux dimensions temporelles cohabitent dans *San Isidro, labrador de Madrid*. D'une part, le temps chronologique, temporalité mesurable dont on peut tisser le canevas. D'autre part, la durée éternelle du divin, qui se détache de la contingence. Isidro participe de ces deux temporalités dans la pièce. Le cheminement vers la sainteté s'apparente, semble-t-il, à une immersion dans une autre temporalité. Le futur saint vit au même rythme que ses congénères mais il apprend à s'affranchir de l'esclavage du temps routinier, car il lui faut atteindre une autre sphère temporelle. Le Jarama décrit la mort d'Isidro comme un passage :

JARAMA	[...] no era justo que os halléis a su muerte; mas tenedla por vida, que muerte en Dios ya sabéis que es vida eterna ; no se puede aquí mostrar su muerte; corred apriesa;	(Acte III, 958)
--------	---	-----------------

La mort du saint correspond à l'accession à une autre dimension temporelle, celle de l'éternité. À la fin de la pièce, la dépouille du saint est exposée et attire bien des convoitises. D'abord, le prêtre Juan arrache une mèche des cheveux du mort, ensuite la reine doña Juana, s'emparera d'un doigt. Ces actions auront une répercussion physique sur les personnages. Le prêtre se sentira étouffer ; la reine aura l'impression de reculer : « ¡Cuando llego, vuelvo

atrás! » (p. 965). Ces scènes finales ont pour objectif de montrer la confrontation des deux niveaux temporels : les personnages de l'expérience ont la révélation d'un au-delà actif.

San Isidro, labrador de Madrid possède une action très longue, puisque la pièce englobe une partie de la vie de san Isidro, de sa jeunesse à sa mort. Le texte précise qu'il meurt à quarante ans. Le temps dramatique très long est accéléré de manière fictive par le personnage allégorique. Les deux *distancias* contiennent chacune la figure du mûrissement. Dans la première, il s'agit d'une maturation « humaine », la gestation aboutissant à l'enfant dans le deuxième acte ; dans la seconde, il est question d'une temporalité « divine ».

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>San Isidro, labrador de Madrid</i> D ≈ indéterminée	TB 2 jours successifs	TL Une gestation	TB 2 jours successifs <i>siembra</i>	TL Imprécise Plusieurs mois	TL <i>siega</i>

2-3. Autres exemples de TTL

Il est indispensable de mentionner également un certain nombre de pièces qui comportent des traits structurels d'une nature comparable à celle des *comedias* qui viennent d'être analysées. Nous ne développerons pas l'analyse textuelle de chacune de ces *comedias*, mais nous mettrons l'accent sur un détail significatif.

La niñez de san Isidro et *La juventud de san Isidro* (1622) sont deux pièces particulières dans notre corpus dans la mesure où chacune de ces œuvres se compose seulement de deux *jornadas*. Néanmoins, leur traitement temporel est le même que pour les autres *comedias* puisque, entre les deux actes de chaque pièce, on trouve une *distancia*. De plus, à l'instar de toutes les pièces à deux volets, comme les *Don Juan de Castro* ou les *Tellos de Meneses*, le temps dramatique écoulé entre les deux pièces est suggéré. C'est pourquoi nous les présenterons l'une à la suite de l'autre. Ces deux *comedias* ont été représentées le même jour en l'honneur de la béatification du saint madrilène, san Isidro, qui eut lieu le 15 mai 1622. Nous ne ferons pas l'étude exhaustive de ces pièces car *La juventud de san Isidro* s'inspire de la plupart des scènes de *San Isidro, labrador de Madrid*. Lope de Vega comble la béance temporelle préalablement laissée par *San Isidro, labrador de Madrid* qui ne représente,

comme on l'a vu au préalable, la vie du saint que de sa jeunesse à sa mort. Postérieurement, le dramaturge imagine l'enfance d'Isidro.

La niñez de san Isidro, comme son titre l'indique, met en scène l'enfance du saint. Les actes sont construits sur les bases du TB. La *distancia* contient la longue temporalité, qui correspond seulement, dans ce cas, à la croissance du petit Isidro. Ce dernier naît dans la deuxième journée de l'acte I. Le TL s'intercalant entre les deux actes est imprécis. Pedro, le père d'Isidro, ne fait état que d'une progression d'années³⁰⁶ :

PEDRO En **estos primeros años**
muestra bien quién ha de ser,
aunque el amor sabe hacer
a la voluntad engaño. (Acte II, p. 323)

L'écriture dramatique ne comporte pas d'indice temporel précis. Il serait vain de chercher à établir une durée puisque le texte reste indéterminé. Il est une information, en revanche, affichée dans le titre : la *niñez*, les premières années de la vie. Dans le texte, le dépassement de la dizaine d'années n'est pourtant pas suggéré.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II
<i>La Niñez de san Isidro</i> D ≈ indéterminée	TB 2 jours	TL Imprécise	TB 1 jour

Dans l'autre pièce qui fait suite, il est question de la jeunesse d'Isidro. Comme les actes des *comedias de santos*, les contours des *jornadas* de *La juventud de san Isidro* sont extrêmement imprécis. Aucune indication temporelle ne permettra de renseigner les actes ou la *distancia*. Au début de la pièce, Isidro est devenu un jeune homme puisqu'il s'est marié avec María. L'espace temporel entre les deux *comedias* correspond au passage de l'enfance à l'âge adulte. *La niñez de san Isidro* et *La juventud de san Isidro* comprennent deux stades de la vie d'Isidro, équivalant à au moins vingt années.

³⁰⁶ Nous citons l'édition d'Aguilar. (Cf. Bibliographie)

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II
<i>La Juventud de san Isidro</i> D ≈ indéterminée	TL Indéterminé	TL Imprécise	TL Indéterminé

Adonis y Venus n'est pas une vie de saint, mais cette *tragedia* mythologique (car c'est ainsi qu'elle est généralement « étiquetée ») s'apparente aux *comedias de santos* par son caractère édifiant et également par sa temporalité insaisissable. Si l'on note une certaine condensation temporelle de l'action dans les actes, le temps dramatique reste flou et peu d'éléments chronologiques instruisent la structure temporelle de l'œuvre. Il en va de même pour les *distancias*, qui sont toutes imprécises. La chronologie et le TTL est introduit par Apollon, dans une réplique qui fait suite à une chanson que Vénus entonne pour bercer Adonis³⁰⁷ :

VENUS	Niño, que engañas el tiempo, un viejo de tantos años, ¿por qué le hurtaste las alas, pues que te vas tan despacio?	
APOLO	Quien llega a tan triste tiempo después de tiempo tan largo, ¿para qué pide esperanzas, cuando le dan desengaños?	(Acte III, p. 341)

Le vers « después de tiempo tan largo » et les termes « desde entonces » (p. 319) sont les seuls indices de la chronologie dans cette action manquant précisément de marqueurs du temps humain. On remarque, au passage, que le temps est comparé à un vieillard. C'est la deuxième comparaison du temps figuré que l'on retrouve dans les *comedias* du corpus. En effet, on avait vu que le temps, dans *El piadoso aragonés*, est comparé au dieu Cronos.

La structure imprécise de la pièce est probablement liée aux personnages qui évoluent dans une temporalité divine ou immortalité. Apollon est considéré comme le dieu qui mesure le cours du temps³⁰⁸ :

³⁰⁷ Nous citons l'édition Turner de la Biblioteca Castro (cf. Bibliographie)

³⁰⁸ La même idée est reprise au début du troisième acte. L'écliptique dorée, motif que l'on a déjà repéré dans certaines pièces, est réintroduite dans les vers reproduits ci-dessous. Le terme *giro* met l'accent sur un temps cyclique, propre au soleil.

APOLO	¿No sabes que estoy mirando desde mi eclíptica bella,
-------	---

MENANDRO Apolo, tú, que **mides**
el tiempo con eterno
curso, y el frío invierno
del verano divides, [...]
(Acte I, p. 292)

D'autres vers mettent en avant le lien avec Apollon et l'éternité :

FRONDOSO Adorno de los cielos
lámpara de los signos,
corona de los días,
poeta de los siglos,
medida de los tiempos,
fitonocida altivo,
compás de cielo y tierra,
que desde tu epiciclo
los miras y gobiernas
desde que Dios te hizo, [...]
(Acte I, p. 295)

L'intemporalité est confirmée par des vers de la furie Tesifonte, qui est une personnification de la vengeance :

TESIFONTE **Aquí no hay que repartir**
el año en sus doce meses,
ni hay aquí plantas ni mieses,
ni flores que producir.
(Acte III, p. 334)

Ce personnage précise que l'action ne se situe pas dans un temps chronologique, induit par Apollon. À l'inverse des autres vies de saints où l'acte I et la deuxième *jornada* sont souvent ancrés dans la temporalité de l'expérience, l'intrigue de cette pièce a la particularité de s'extraire totalement du temps humain puisqu'elle ne comporte que des personnages divins, vivant dans l'Olympe des Immortels, à l'exception d'Adonis qui mourra.

y por las figuras della
discurriendo y paseando
esta máquina inferior
donde nada se me encubre,
porque todo lo descubre
mi divino resplandor?
¿No ves que en mis paralelos,
que el año del mundo cuenta
por trescientos y sesenta
y cinco, **giro** los cielos,
en que reparto los días; [...]
(Acte III, p. 330-331)

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Adonis y Venus</i> D ≈ indéterminée	TB 1 jour	TL Imprécise	TB 1 jour	TL imprécise	TB 1 jour

El capellán de la Virgen, san Ildefonso met en scène la vie de saint Ildefonso, de la jeunesse à la maturité. Dans cette pièce, la mort du saint n'est pas montrée sur scène. L'action du premier acte évolue sur un temps long, et les voyages inclus dans la *jornada* ne sont pas quantifiés. Le deuxième acte se déroule au cours de deux jours successifs. La première *distancia* est imprécise mais moins longue que la seconde puisque, dans les deux premiers actes, Ildefonso est un *mancebo*. Les deux premières *jornadas* retracent le cheminement d'Ildefonso vers la sainteté. C'est à la fin de l'acte II que le jeune homme rompt ses liens avec le monde.

La seconde *distancia* est logiquement longue mais le texte tend à la raccourcir. Le TTL est suggéré par l'ascension d'Ildefonso dans la hiérarchie ecclésiastique. Ildefonso devient au début de la dernière *jornada* archevêque de Tolède, alors qu'il vient d'entrer dans les ordres à la fin de l'acte II. Le dramaturge a recours à un autre marqueur du TL : l'écriture d'un livre. L'ouvrage d'Ildefonso a eu du succès, ce qui implique une dilatation à l'inter-acte. Malgré les indices d'allongement de la temporalité, le texte ne précise pas cet inter-acte et la longue durée tend à être minimisée bien que de nombreuses années se soient écoulées. Au début du troisième acte, un personnage fait référence à un événement peu significatif, et qui semble être purement temporel : une blessure infligée à l'acte précédent. Le texte fait allusion à ce moment précis de la deuxième *jornada* : « la noche de aquella herida » (p. 299). Une autre modalité contribue au resserrement temporel de l'œuvre. Il s'agit de deux prédictions faites dans l'acte I et qui se sont réalisées au troisième acte. Ildefonso avait annoncé à son ami Braulio qu'il serait évêque de Saragosse rapidement, et Braulio lui avait prédit qu'il serait archevêque de Tolède³⁰⁹:

BRAULIO ¿Sabes que pienso,
 Ildefonso, que has de ser

³⁰⁹ Nous faisons référence à l'édition Aguilar (cf. Bibliographie).

Arzobispo de Toledo?
 ILDEFONSO Y yo, Braulio, he sospechado
 que has de ser, y serás **presto**,
 Arzobispo en Zaragoza [...] (Acte I, p. 283)

Ces pronostics permettent de lier les deux actes. Dans la pièce, à l'acte I, une autre prophétie provoque, par compensation, un effet d'allongement du temps. Il s'agit de celle de Servando un magicien qui présage la très longue période de domination maure :

SERVANDO **Diez siglos** estará perdida España,
 y tarde se verá de solo un dueño;
 este vendrá del Austro, y cuanto baña
 el mar, será a sus pies mundo pequeño;
 de quien le sujetó famosa hazaña,
 del nombre ha de cubrir de eterno sueño,
 teniendo el de su padre, a quien el mundo,
 del Tercero mayor llame **segundo**. (Acte I, p. 286)

Dans la *comedia de santos*, la prophétie, dont le but est d'ouvrir l'horizon temporel de la *comedia*, se trouve généralement au troisième acte. Dans le cas présent, dès le premier acte, ce récit prospectif introduit un temps évoqué futur, dix siècles après l'action mise en scène, c'est-à-dire le VII^e siècle. Le personnage de Servando joue le même rôle que l'allégorie dans *San Isidro, labrador de Madrid*. L'accélération du temps est perceptible dans la répétition de ces vers « ¡pasad, tiempos, pasad, y el de Austria viva! ».

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El capellán de la Virgen, san Ildefonso</i> D ≈ indéterminée	TL (1 jour apparent)	TL Imprecise	TB 2 jours successifs	TL Imprecise	TL (1 jour, 1 nuit représentés)

Ce phénomène de raccourcissement de la longue temporalité est également perceptible dans *El cardenal de Belén*, mettant en scène la vie de saint Jérôme. Dans cette *comedia*, l'absence de marqueurs chronologiques produit un effet de paralysie temporelle. Au début de

l'œuvre, les diverses épreuves qu'il subit permettent de consolider la foi de Jérôme. Le second acte retarde Jérôme dans son cheminement vers la sainteté ; cette immersion dans le monde le pousse à s'isoler de nouveau dans le désert puis à fonder son ordre. Dans l'acte III, la temporalité se dilate à l'infini grâce à la prophétie mais le texte donne l'illusion que l'action est encadrée par deux journées. Comme la *comedia* précédente, *El cardenal de Belén* comporte des *distancias* et des actes à temps dilaté. Le dramaturge dissimule le TL et le condense. Le temps dramatique élargi de l'acte III est compensé par deux éléments du TB :

SAN JERÓNIMO	¿Puede ser que, no temiendo las iras de un animal tan feroz, a quien tanto ayer temías, hoy le azotas? ¿En qué fías, que aun no osas darle una voz?	(Acte II, p. 605)
--------------	--	-------------------

Ce balancement entre deux journées, propre à la *mudanza*, donne l'illusion que les faits dramatiques de l'acte III sont comprimés dans deux journées.

La fin de *El cardenal de Belén* s'apparente à l'*auto sacramental* tant l'allégorie joue un rôle prépondérant. Avant le dialogue du Démon et de l'Ange, Orosio, un messager, rencontre Jérôme et lui remet la lettre d'Augustin. Cette scène assez courte réunit les deux saints et permet d'enclencher la confrontation entre le Mal et le Bien. Dans un *romance*, l'ange Raphaël décrit le futur de l'ordre de saint Jérôme principalement en Espagne, depuis le règne d'Alphonse XI, au XIV^e siècle, jusqu'à celui de Philippe II. D'autres figures historiques d'importance comme le pape Grégoire XI ou l'intendant du roi don Pedro Fernández Pecha permettent de faire référence à l'époque médiévale. Les allégories, comme dans *San Isidro, labrador de Madrid*, ont une fonction d'« accélérateur » temporel et font défiler le temps à leur guise :

DEMONIO	Ángel, ya estoy sin paciencia. En sus postrimeros días a Jerónimo me enseña.
ÁNGEL	Pues pasemos por el tiempo , por sus virtudes y letras, por sus santos ejercicios; que como es luz de la Iglesia, que con su pluma la alumbra, quiere Dios, Luzbel, que sea larga su vida.

DEMONIO ¿Qué años?
 ÁNGEL Ciento menos uno.
 DEMONIO Venga,
venga el tiempo de su fin.
 ÁNGEL De esa edad quiero que veas
 a Jerónimo sagrado
 cómo vive y en qué piensa. (Acte III, p. 606)

L'allégorie rend souvent compte de son mode d'action dès lors qu'elle procède à un raccourcissement de la durée. Ce procédé singulier semble être un outil récurrent dans la *comedia* de Lope.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El cardenal de Belén</i> D ≈ indéterminée	TL Indéterminé	TL 3 ans	TL (environ 6 mois)	TL + de 4 ans	TL (2 journées apparentes)

Dans *La vida de san Pedro Nolasco*, qui met en scène la création de l'ordre de la Merced par Pedro Nolasco, au XIII^e siècle, le temps dramatique de la pièce est imprécis. On retrouve le même procédé que dans *El capellán de la Virgen, san Ildefonso* à savoir la réduction du TL de la seconde *distancia*. Cet inter-acte est dilaté et correspond aux cinq ans de la reconquête de Valence auxquels doit s'ajouter une période indéterminée durant laquelle de nombreux temples ont été construits³¹⁰ :

PIERRES **Cinco veces el sol** dio por la cinta
 que de diversos animales pinta
al Aries oro y a los Peces plata,
 mientras que la ciudad por quien dilata
 cristal del Turia, sobre arenas de oro,
 se defendió por el valiente moro. (Acte III, p. 91)

Lope a recours à l'astrologie pour introduire la durée de cinq ans : le soleil a parcouru cinq fois le signe du Bélier et des Poissons³¹¹. Comme l'ordre de la Merced est en constante expansion, la durée de cinq ans est donc dépassée dans l'inter-acte.

³¹⁰ Nous citons la BAE (cf. Bibliographie).

³¹¹ Joaquín de Entrambasaguas montre que les signes du zodiaque permettent à Lope de mesurer le temps : « Los signos del Zodíaco le servirán para establecer, sin error, el cómputo del número de años que hayan transcurrido. [...] En los espacios de dos o más años, es abundante la alusión metafórica al paso del sol por Aries y Piscis, es decir, por marzo y febrero, o sea del comienzo y fin del año racional que empieza en la primavera. » ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, « Cronos en el metaforismo de Lope de Vega », Madrid, 1935, p. 8-10.

implique une très longue temporalité, celle de toute une vie. On rencontre cette modalité à la fin de *Lo fingido verdadero* :

GINÉS Pueblo romano; escuchadme:
yo representé en el mundo
sus fábulas miserables,
todo el tiempo de mi vida,
sus vicios y sus maldades;
yo fui figura gentil
adorando dioses tales;
recibióme Dios; ya soy
cristiano representante;
cesó la humana comedia,
que era toda disparates;
hice la que veis, divina;
voy al cielo a que me paguen,
que de mi fe y esperanza
y mi caridad notable,
debo al cielo, y él me debe
estos tres particulares.
Mañana temprano espero
para la segunda parte. (Acte III, p. 204)

Cette réplique de Genest fait allusion à un temps évoqué long passé (la vie d'acteur de Genest) et également à un futur lié au temps divin (*mañana*).

Le reste de la pièce ne comporte pas de marques de la dilatation temporelle, hormis au début des deux derniers actes. En effet, les personnages font référence, à travers l'expression « aquellos días », à une rencontre préalable qui avait eu lieu sous le règne de Carus. L'action de l'acte médian et de la dernière *jornada* se déroule pendant une seule journée. La première *distancia* semble brève puisqu'elle correspond au moment transitoire entre la mort de Carin et la proclamation du nouvel empereur, Dioclétien, représentée au début de la deuxième *jornada*. Dès l'entrée du deuxième acte, la parabole évangélique du *Sembrar en buena tierra* produit un effet d'allongement dans cette pièce hagiographique, où les indices d'extension du temps se font rares. L'empereur dialogue avec une paysanne :

DIOCLECIANO Sembraste, Camila, el trigo
de tu pan en buena tierra,
aunque era tiempo de guerra.
CAMILA Sembré esperanzas contigo,
y cogí tan alto fruto

del galardón de mi cielo,
que puedo ofrecer al cielo
toda la tierra en tributo.

(Acte III, p. 193)

Malgré l'effet d'amplification temporelle, Lope ne met pas l'accent sur les liens d'antériorité dans cette pièce. La chronologie est particulièrement insaisissable, ce qui est une caractéristique de la *comedia de santos*.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Lo fingido verdadero</i> D ≈ indéterminée	TL Plusieurs jours	TB Imprécise	TB 1 jour	TL Imprécise	TB 1 jour

Dans *San Nicolás de Tolentino*, le futur saint rompt ses liens avec le monde à la fin de l'acte I. Le premier inter-acte correspond à une longue béance indéterminée. Nicolás est entré dans les ordres et est devenu un exemple pour d'autres jeunes hommes ayant la même vocation que lui, ce qui prouve que le temps s'est écoulé entre les deux premiers actes. Comme on assiste, à la fin de la pièce, à la mort de Nicolás, l'action s'étend sur un TTL.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>San Nicolás de Tolentino</i> D ≈ indéterminée	TB 1 jour	TL Imprécise	TB 1 jour	TL Imprécise	TL (1 jour apparent)

El serafín humano est également construit suivant un modèle comparable. Le premier acte montre le passé de saint François d'Assise, période où le personnage vit dans le péché. François entre au monastère à la fin de l'acte I. C'est dans un *romance*, au début de l'acte suivant, que le TL de la première *distancia* est révélé. François a vécu deux ans parmi les pauvres puis a perfectionné son cheminement vers la foi et a créé son ordre. L'acte II, quoique de structure imprécise, comporte une indication temporelle clé dans la réplique du moine Bernardo³¹² :

BERNARDO Mucho se alegra la ciudad de verle
y de que tenga Regla confirmada

³¹² Nous citons la BAE.

por el Papa Inocencio y Cardenales,
que juzgan por dichoso en toda Italia
este año de doscientos y de nueve,
en quien el yermo antiguo se renueve. (Acte II, p. 34)

Il s'agit bien sûr de l'année 1209. François, dans l'acte II, frise la trentaine³¹³. Dans la seconde *distancia*, François a réalisé de nombreux voyages. Il est allé en Espagne, puis en Perse, et a fondé de nombreux temples. On retrouve une modalité du TTL : la très longue expédition. Le temps évoqué annonce la perpétuation des trois ordres fondés par François :

GIL [...] ¿qué les prometen los años
a las tres Órdenes santas
del cordón y hábito pardo
de nuestro Padre Francisco?
¿Durarán por siglos largos? (Acte III, p. 67)

La pièce se termine par une déclinaison de la descendance de l'ordre franciscain.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El serafín humano</i> D ≈ indéterminée	TL Indéterminé (quelques jours)	TL 2 ans	TL Indéterminé Quelques jours (date précise : l'année 1209)	TL Imprécise	TL Indéterminé (Plusieurs jours)

Le premier acte de *El santo negro Rosambuco* se compose de deux jours successifs. L'action de l'acte II est beaucoup moins longue que celle de l'acte III. Le texte donne l'impression d'une intrigue contenue dans une seule journée, alors que l'acte III s'étale sur un temps très long : une partie de la vie du saint jusqu'à sa mort. La condensation du TTL se retrouve dans la plupart des hagiographies.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El santo negro Rosambuco</i> D ≈ indéterminée	TB 2 jours successifs	TB 1 jour	TL Indéterminé 1 jour apparent (<i>noche de San Juan</i>)	TB 1 jour	TL (1 jour apparent)

³¹³ Le saint est né vers 1181-1182.

2-4. Le démantèlement de la chronologie : *El divino africano*

El divino africano (1610) est une pièce entièrement consacrée à la vie de saint Augustin. Lope de Vega précise, dans la dédicace à l'évêque de Porto, que cette tragi-comédie porte sur la conversion d'Augustin³¹⁴. Le dramaturge rappelle également qu'il s'est servi des *Confessions* de saint Augustin pour élaborer son œuvre. Si l'on en croit la dédicace, le thème principal de la *comedia* serait bien la conversion. Augustin est montré sur scène déjà adulte au premier acte ; au deuxième acte, *jornada* centrale où se produit la conversion, il a trente ans. *El divino africano* fait partie de ces pièces dans lesquelles la mort du saint est représentée. Lope semble attacher une importance particulière à la conversion. La structure temporelle de la *comedia* est effectivement liée à ce moment où la vie d'Augustin bascule, puisque la conversion représente un instant précis dans la pièce. Elle est la charnière entre le passé et le futur où le saint développera son ordre.

El divino africano peut être considérée comme une pièce modèle car elle met l'accent sur une double temporalité. L'acte I met en scène la vie d'Augustin avant la conversion. Dans l'acte II, Augustin adopte la religion chrétienne par le baptême. Dans la dernière *jornada*, on assiste au développement de l'ordre que saint Augustin a mis en place. La pièce est caractérisée, comme bien d'autres *comedias de santos*, par l'imprécision du temps dramatique dans les *jornadas*. L'action du premier et du dernier acte s'étend sur un temps très long. Les inter-actes ne sont pas non plus précisés. En revanche, l'intrigue du deuxième acte paraît beaucoup plus brève.

Au début de *El divino africano*, l'action commence à Carthage et se termine en Italie. La durée de la traversée de la Méditerranée n'est pas évaluée. La première scène montre des étudiants qui attendent leur maître, Augustin, pour la leçon de rhétorique. Le premier mot de l'œuvre est de nature temporelle « **temprano** habemos venido » (p. 206). On sait que l'action se passe le matin grâce à l'expression « buenos días ». Dès son arrivée, Augustin veut reprendre la leçon de la veille et passe en revue les points principaux avec son fils, Deodato, capable de répondre à toutes les questions. Le cours de philosophie sera finalement reporté tout au long de cette scène inaugurale. L'un des élèves, Floripo, annonce qu'il n'est pas encore l'heure de la leçon. Un autre, quelques vers plus loin, affirmera : « Sentaos aquí, que

³¹⁴ « Corta satisfacción de mis obligaciones es, ofrecer a V.S. Ilustrísima esta Tragicomedia: pero es tanta la excelencia de la historia, cuyo sujeto es la conversión del Divino africano. ». La dédicace n'apparaît pas dans l'édition Aguilar. Nous nous référons à une édition en fac-similé disponible en ligne. En revanche, nous citerons l'édition Aguilar lors de l'étude de la *comedia*.

ya es hora » (p. 206). Le maître, dès son arrivée, introduit dans sa réplique un temps évoqué proche :

AGUSTÍN	Repíte, niño, aquel paso donde quedamos ayer , y por él proseguiremos.	(Acte I, p. 207)
---------	---	------------------

Face au manque d'enthousiasme de ses élèves, Augustin décide de reporter son cours au lendemain. En réalité, la leçon n'apparaîtra pas dans la pièce. Cette scène permet d'introduire, dès le début de la *comedia*, les marqueurs chronologiques du TB. Ces indices temporels très précis dynamisent l'intrigue et servent de point de repère pour le lecteur-spectateur. Les premières paroles d'Augustin introduisent des nombres démultipliés comme on peut le remarquer dans ce dialogue avec l'un des élèves, Neseo :

AGUSTÍN	Seáis mil veces bien venidos, ¿Habéisme esperado acaso?	
NESTEO	No, señor; comenzar puedes.	
AGUSTÍN	Hacéisme dos mil mercedes.	(Acte I, p. 207)

À la fin de la leçon, l'un d'eux prie le Ciel de prolonger la vie de leur maître mille ans. Ces expressions clichées, contenant des données chiffrées extrêmement longues sont présentes pour concurrencer les éléments temporels ponctuels du quotidien.

Cette scène a pour but de montrer qu'Augustin vit dans l'erreur. De fait, l'un de ses disciples ne souhaite pas écouter la leçon car il estime que son maître se trompe :

CELESTIO	[...] Mucho me pesa de oír su lición, que, en fin, no miro con buenos ojos a quien vive en tal error.	(Acte I, p. 207)
----------	--	------------------

Dès le début de la pièce, Celestio, personnage au nom très évocateur, commente la situation d'Augustin. Un autre étudiant précise que son maître vit éloigné de la foi. Tout le premier acte est, en réalité, la représentation du cheminement d'Augustin vers Dieu. La leçon ne sera jamais reprise car le personnage d'Augustin va évoluer. De même, on ne retrouvera pas les mêmes repères temporels. Le temps de la contingence est évacué au profit d'une temporalité dilatée et imprécise, qui caractérise la *comedia de santos* dans son ensemble.

Le même phénomène se retrouve au début du deuxième acte, où Augustin est désormais en Italie ; le Milanais Simpliciano veut convaincre le philosophe d’embrasser la foi chrétienne. Augustin lui propose de dîner avec lui dans la soirée :

AGUSTÍN	Mis discípulos, y algunos nobles, a venir comienzan; esto quiere grande espacio; no quiero que aquí me vean tan rendido a tus palabras; conmigo esta noche cena , que quiero escucharte un rato.	(Acte II, p. 218)
---------	---	-------------------

Ce repas ne sera pas représenté – bien que le Milanais ait accepté le rendez-vous (« yo vendré a cenar contigo ») – puisque la prochaine rencontre entre les deux personnages aura lieu plus tard, à un moment indéterminé, aux côtés de l’archevêque Ambroise. C’est la mère d’Augustin, Mónica, qui rappelle l’influence que va avoir Simpliciano sur son fils³¹⁵. À dire vrai, la mise en scène de ce dîner importe peu. Les marqueurs temporels récurrents, *noche* et *cena*, dans toute comédie à intrigue profane, permettent d’ancrer le texte dramatique dans une temporalité humaine. De façon parodique et burlesque, on retrouve presque les mêmes termes dans l’une des scènes intervenant avant la représentation du jubilé en l’honneur d’Augustin. En effet, dans le dialogue entre deux pauvres, Mario et Turón, le vocabulaire de la pitance est présent : « ¿No la di de **cenar** gallina **anoche**? » (Acte II, p. 220). Le lexique de la subsistance et le marqueur temporel du TB permettent de figurer une temporalité *a lo humano*. Dans ce temps insaisissable de la *comedia de santos*, le dramaturge instille des jalons temporels, visant à établir davantage de proximité avec le spectateur – et donc de vraisemblance – et à produire un certain rythme dans l’action. Au demeurant, le lecteur attentif remarquera que les deux rendez-vous fixés ne sont pas mis en scène.

Les deux modalités convergentes préalablement exposées ne sont que des outils servant une temporalité bien organisée. Le premier acte est caractérisé par l’errance spirituelle d’Augustin, toujours obnubilé par son éducation de philosophe. Augustin n’accepte pas de suivre la foi chrétienne comme le souhaite sa mère. Il est poursuivi par ses pleurs, ce qui le

315

MÓNICA	Imagino que la plática y el trato del santísimo varón Simpliciano, han movido el alma por el oído, y la fe por la razón.	(Acte II, p. 219)
--------	---	-------------------

pousse – comme il le reconnaît – à partir en Italie. Mais cette fuite de l’Afrique s’accompagne également de l’abandon de son épouse Africana, qu’il laisse seule en partant avec son fils Deodato. Avant de parler à sa femme, Augustin, dans un monologue, s’émeut du destin tragique de Didon et cite les vers de l’*Énéide*. Le texte propose le parallèle entre Augustin et Énée dans la mesure où le futur saint, comme le personnage de Virgile, quitte Carthage et abandonne son épouse. Nous pouvons citer ces vers de l’*Énéide* refermant la tirade d’Augustin :

« ¡Ah dulces prendas, cuando Dios quería
y me era amigo mi infelice hado,
tomad aquesta mísera alma mía,
y dad fin dulce a mi inmortal cuidado:
hoy es mi fin y postrimero día:
ya **el curso de mi vida es acabado**;
hoy baja el alma de la grande Dido
al centro oscuro del **eterno olvido**. »

Les plaintes proférées par Didon avant son suicide parviennent à faire pleurer Augustin comme s’il y voyait son propre reflet. L’identification entre les deux personnages ne s’arrête pas là. Vers la fin de l’acte I, Mónica apprend par un marin que son fils vient d’embarquer pour l’Italie. Les vers prononcés par sa mère semblent faire étrangement écho aux vers de l’*Énéide* :

MÓNICA	¡Con qué penas y enojos, ausente, he de temer que se concluya tu vida con ese engaño, que te condena a siempre eterno daño! Si Dios, como lo espero, me lleva a que le goce en tanta gloria, que tendré, considero, de tu pena, Agustín, justa memoria. Pues ¿Cómo en gozo eterno he de ver a Agustín en el infierno?	(Acte I, p. 214)
--------	---	------------------

Les plaintes de Didon sont associées au personnage d’Augustin. Le risque qu’encourt le philosophe est de subir le même destin tragique que la Carthaginoise. De fait, le spectre de la tragédie est annoncé par un élément récurrent dans le théâtre de Lope de Vega, le soleil arrêté :

MÓNICA Temiste justamente
que te asieran mis brazos, vida mía,
vida del alma ausente,
y que de mi amor venciera tu porfía;
que **lágrimas** de madre
harán parar el sol, del mundo padre. (Acte I, p. 214)

On a déjà mis en évidence que l'arrêt du temps annonçait ou évoquait une tragédie. Dans *El divino africano*, l'histoire tragique de Didon n'apparaît qu'en filigrane sans perturber l'évolution de l'action. En revanche, les larmes jouent un rôle primordial dans la mesure où elles sont directement liées à la structure temporelle de ce premier acte. Si les larmes d'Augustin sont significatives, celles de Mónica permettent de suggérer la durée. Dès leur première rencontre, le fils fait remarquer à sa mère qu'elle pleure jour et nuit :

AGUSTINO ¿Desde la noche al aurora
y de la aurora a la tarde
lloras? (Acte I, p. 210)

Il se produit une dilatation des brèves durées, le jour et la nuit, qui est amplifiée dans la scène suivante. Les larmes incessantes de la mère sont la cause du départ du philosophe pour l'Italie comme le confie Augustin :

AGUSTÍN No es eso, Alipio, lo que más me mueve;
el verme perseguido de mi madre
me destierra del África a la Europa:
no puedo tolerar sus tiernas **lágrimas**,
lloradas cuantos días amanecen,
porque deje la secta maniquea
y me reduzca a Cristo y su bautismo. (Acte I, p. 212)

Si Mónica est désespérée d'attendre jour et nuit la rédemption de son fils, Augustin est bien déterminé à demeurer dans son aveuglement :

AGUSTÍN Yo me inclino
desde agora a palabra semejante;
pero en seguir también me determino
lo que aprendí **hasta aquí de aquí adelante**. (Acte I, p. 211)

attendu à Milan. L'Africain fait référence à cette missive dans son *romance*. L'écoulement du temps est suggéré par les voyages, par l'envoi du courrier et par l'écriture – procédés du TL entrant en jeu dans cette première *jornada*. Augustin demande à son fils de lui apporter le livre qu'il a rédigé à Rome. Cette indication laisse penser qu'il y est resté un certain temps. Il s'avère que le texte passe plutôt sous silence cette temporalité longue au profit d'une accélération de l'action. En effet, la notion d'anticipation est introduite par la fonction de Símaco, qui est *adelantado*, c'est-à-dire gouverneur d'une province. Cette charge n'est pas choisie par hasard étant donné que le verbe *adelantar* va être répété dans le *romance* successivement par Augustin et Ambroise. Augustin déclare à ce sujet :

AGUSTÍN	Vine, y como son tus libros tan doctos y tan süaves, y tu fama menos que ellos, aunque a todos se adelante , quise besarte los pies, y rogarte que me mandes y me tengas en tu gracia, conociendo, heroico padre, a Aurelio Agustino.
AMBROSIO	¿A quién?
AUGUSTÍN	Aurelio Agustín.
AMBROSIO	No pases adelante ; que ese nombre ya pasa las cuatro partes del mundo, puesto que admira que haya entre los Atlantes nacido mayor coluna, [...]

(Acte I, p. 216)

La *fama* et le *nombre*, éléments indissociables des drames dynastiques permettant la perpétuation du lignage, apparaissent comme des sortes d'« accélérateurs » du temps. Vers la toute fin du premier acte, une définition de la *fama* est proposée par le Napolitain Simpliciano :

SIMPLICIANO	[...] la fama, que discurre más caminos que el sol por sus dorados paralelos sobre los tornos de los doce sinos , nos han dicho gran tiempo que los cielos no han hecho ingenio que al de Aurelio iguale; (Acte I, p. 217)
-------------	--

La durée de l'action entre les deux premiers actes n'est pas précisée ; elle correspond à la mélancolie d'Augustin. On a vu que la mélancolie est un procédé de l'allongement, mettant l'accent sur une maturation. La deuxième *jornada*, la plus « brève » de l'œuvre, insiste sur la conversion d'Augustin. Au début de l'acte II, Augustin veut se rapprocher de Dieu. La mère d'Augustin suit son fils depuis le début de l'œuvre ; dans l'acte I, elle part le retrouver en Italie. La poursuite d'Augustin par Mónica s'apparente à la recherche de la brebis égarée. Lorsqu'elle le voit au deuxième acte, elle s'étonne que son fils soit prêt à adopter la foi :

MÓNICA ¡Qué gran novedad!
 ¡Cielos, albricias me dad,
 que **he hallado el hijo perdido!** (Acte II, p. 219)

Alipio est surpris par le changement de comportement de Mónica. Il utilise le mot « *mudanza* ». Ce terme entre en ligne de compte dans la structure temporelle de l'acte II. Dans la scène suivante, Augustin, les yeux bandés, est tenté par l'allégorie de l'Hérésie qui essaie de le dissuader de sa foi :

HEREJÍA ¿Qué tienes tú más que ver
 que Aristóteles, Platón,
 a Porfirio y Cicerón,
 Plotinio y otros, que **ayer**
 con su lógica divina
 te enseñaron argumentos
 con tan ciertos fundamentos
 contra la falsa doctrina
 desa ley de los cristianos? (Acte II, p. 219)

Le terme *ayer* s'inscrit dans un processus de comparaison intervenant chaque fois que survient une *mudanza*. Il est d'ailleurs comparé à *hoy*, qui est implicite dans la réplique de l'Hérésie mais qui est présent à plusieurs reprises dans le deuxième acte. La *mudanza*, on le sait, est un procédé du TB dynamisant l'action. Le balancement entre deux journées permet de donner des contours temporels, assimilables pour le public, dans une action qui en est essentiellement dépourvue. La *mudanza* dans cette *jornada* a un rôle encore plus précis. Sous cet *ayer*, est inclus tout un passé lointain pendant lequel Augustin vivait dans l'erreur. Vers la fin de l'acte, l'Hérésie tente un dernier subterfuge afin de faire flancher Augustin. Elle lui fait apparaître un démon ayant la forme de son épouse, Africana. L'allégorie tente de lui rappeler les plaisirs du passé :

HEREJÍA Quiero, pues ya no ha de bastar el ruego,
representarle los **pasados gustos**:
venga Africana a despertar su fuego. (Acte II, p. 224)

Le terme *ayer* comprend bien une longue période révolue. De fait, la quête effrénée de Mónica s'inscrit dans cette longue temporalité englobant le premier acte. L'œuvre propose d'ouvrir un nouveau cap temporel :

MONICA **Principios** son de remedio;
a buscarle, voy, Señor,
que **no ha de durar su error**
estando vos de por medio. (Acte II, p. 220)

La conversion, qui se produit au deuxième acte, constitue une rupture avec le passé d'Augustin, et met fin à une période d'errance qui durait depuis le premier acte. Le début du monologue d'Augustin fait écho à cette réplique. Il répète, à maintes reprises, en position d'anaphore « Hasta cuándo...y cuándo ». Augustin veut mettre un terme à son aveuglement et prie le Seigneur de lui ouvrir les portes de la foi :

AGUSTINO ¿Hasta cuándo, gran Señor,
te has de olvidar de Agustín,
y cuándo veré yo **el fin**
deste mi confuso error? (Acte II, p. 223)

Dans ce deuxième acte, l'action est précipitée par la conversion. Aussi Augustin demande-t-il à Dieu d'accélérer le cours du temps : « apresúrate, Señor » (p. 223). La mise en scène de la conversion, de cette *mudanza* faisant se succéder un *ayer* et un *hoy*, permet de créer un effet de raccourcissement dans le temps dramatique long de la deuxième *jornada*.

L'acte II subit malgré tout des fluctuations. La rencontre avec sa mère semble établir qu'Augustin est résolument prêt à se convertir. Néanmoins, Lope, par son procédé bien connu de « engañar el gusto », montre un Augustin encore réticent envers l'Église. L'acte II est aussi un cheminement semé d'embûches car l'Africain doit résister à la tentation qui se matérialise à travers les allégories comme l'Hérésie ou le Démon. Dans le théâtre hagiographique de Lope, l'acte II renferme souvent les événements essentiels de la pièce, en l'occurrence, ici, la conversion. La réplique de Mónica à la fin de la deuxième *jornada*, renseigne sur l'âge d'Augustin :

MÓNICA De Dios
a cielo y tierra, te venga.
Mira, Agustín, que si el agua
del bautismo recibiste
tras **tanta vida pasada**,
que **treinta años** cumples **hoy**,
que **en lo que resta y se alarga**
procures hacer lo que hace
quien **lo perdido restaura**. (Acte II, p. 227)

Augustin se convertit à un âge christique. Sa mère met l'accent sur la longue période précédant le baptême, le temps perdu devant être rattrapé. Deux temps évoqués sont également mis en parallèle : le passé et le futur. À dire vrai, la conversion constitue un temps fort, un repère dans une structure temporelle jusque-là peu précise. Elle permet pour ainsi dire d'introduire une certaine chronologie, séparant le passé et le futur. Après le monologue d'Augustin, un ange entre en scène et fait lire au saint l'*Épître aux Romains* de saint Paul. Cette intervention divine a pour objectif de consolider la foi d'Augustin. En quelques vers, le nouveau converti met en parallèle le passé, le présent et le futur :

AGUSTÍN Desnudaré lo que he sido,
y seré lo que no fui,
y así vendrá Cristo en mí
a la medida que pido. (Acte II, p. 223)

Ces trois temps sont présentés par le Démon, qui a pris l'apparence d'Africana :

AFRICANA Ya es tarde: **ayer Viernes** fue
Santo, en que Cristo murió,
y **hoy Sábado**, en que se ve
cómo allí vino y salió
resucitado en la fe.
que **hoy** toma aquel agua santa,
y a la **mañana**, con Cristo,
del sepulcro se levanta. (Acte II, p. 225)

Les trois derniers jours du Christ sont associés à la vie d'Augustin. Cette répartition en trois temps peut être celle de la *comedia* : le premier acte (*ayer*), le deuxième (*hoy*) et la dernière *jornada* (*mañana*). Il semble que, jusqu'au deuxième acte, Augustin vive dans le temps humain ; cependant, la forte identification à Jésus le situe dorénavant dans une temporalité divine. Le futur proche d'Augustin sera désormais consacré au Christ.

Le deuxième acte possède l'action la plus brève de la pièce. On rencontre, à la fin de l'œuvre, une indication temporelle précise. La mère d'Augustin avait déclaré, environ cinq jours auparavant, qu'elle pourrait mourir dès la conversion de son fils :

MÓNICA	Ya te dije que pedía a Dios, llegado este día, que Dios me llevase a sí.	
AGUSTÍN	Cinco días puede haber que eso dijiste, señora.	(Acte II, p. 226)

Le dialogue auquel Augustin fait référence n'a pas été représenté. Ce temps évoqué de cinq jours donne au lecteur-spectateur un point de repère dans une matière temporelle quelque peu informe, ce qui atténue l'impression de statisme. Quelques vers auparavant, les deux allégories du mal, l'Hérésie et Satan, signalent qu'elles ont le pouvoir de faire accélérer le temps :

AFRICANA	Por nosotros pasa el tiempo con la presteza que ves; ya caminando los veo al África, y que ya llegan de Ostia al famoso puerto, una jornada de Roma.	
HEREJÍA	También podrás, según eso, ver hasta el fin de Agustín .	(Acte II, p. 226)

Cette confidence métathéâtrale des deux allégories induit qu'elles agissent à la manière d'un « condensateur » temporel permettant de donner à voir rapidement de longs événements. En d'autres termes, elles transmutent le temps long en temps bref. Les allégories sont des outils du temps très long au service de la théâtralité dans la *comedias de santos*. Elles contribuent à rendre possible et vraisemblable la représentation d'une temporalité particulièrement dilatée.

Le deuxième acte se termine par la mort de Mónica, qui a accompli sa mission : guider son fils vers la foi. Son petit-fils, Deodato, déplore qu'elle l'abandonne alors que tout semble commencer : « ¿en los principios me dejas? » (p. 227). À la mort de sa mère, Augustin annonce la nouvelle temporalité qui imprégnera la dernière *jornada* :

ALIPIO	Murió.	
AGUSTÍN	Mal dices; que acaba el cuerpo, para vivir en Dios para siempre el alma.	(Acte II, p.227)

indiquer le moment de la journée³¹⁷. Il est trop tôt pour exécuter Augustin. Ce crime potentiel permet d'introduire un cadre temporel, certes discret, à la *jornada*. Plus avant, seul un *hoy* ancrera l'action dans une journée qui semble n'avoir aucun contour. Vers la fin de l'acte, une possédée annonce l'invasion imminente de l'armée des Wisigoths ; l'accélération est décelable à travers la répétition ternaire de *presto* :

ENDEMONIADA	<p>Presto los godos de España sobre el África vendrán; que ya embarcándose están para tan heroica hazaña. Muy presto el África toda será tuya, y esta tierra, sentirá presto en su guerra la espada sangrienta goda. Tú morirás de dolor de ver el cerco de Hipona.</p>	(Acte III, p. 234)
-------------	--	--------------------

La prophétie raccourcit et condense les événements. La « fin d'Augustin » est racontée conformément à la promesse faite à l'acte précédent.

Dans le dernier acte, tout porte à croire que rien ne peut vaincre saint Augustin. C'est la possédée qui tentera de démontrer dans un premier temps qu'Augustin a péché, et qui par la suite lui rappellera le passé, cette période où la Chair incarnée par Africana le tenait prisonnier :

ENDEMONIADA	<p>¿Acuérdaste de Africana y de sus locos amores? ¿De aquellos tiernos rigores y juventud loca y vana? ¿Acuérdaste que lloraste de amor, y más si leías a Dido?</p>	
AGUSTÍN	<p>¿Esas niñerías piensas? ¿De eso te acordaste? Mas mira mis Confesiones: verás mi arrepentimiento, mi llanto, mi sentimiento.</p>	(Acte III, p. 234)

³¹⁷

DONATO	<p>Aún es temprano deja que caiga el sol.</p>	(Acte III, p. 231)
--------	---	--------------------

Ces vers font écho à l'intrigue représentée au premier acte comme si la pièce suivait un fil conducteur axé sur l'*Énéide*. Augustin a évolué vers un autre âge. Le cheminement du premier au dernier acte est une longue maturation vers la foi. La jeunesse d'Augustin est associée à l'égarément. Cependant, de façon paradoxale, dans l'acte III, aucune référence n'est faite à sa vieillesse comme s'il vivait dans une autre dimension temporelle déjà divine sans être affecté par le passage destructeur du temps. D'ailleurs, sa mort est attribuée, non pas à son grand âge, mais à l'invasion des Wisigoths dans le continent africain, que cette disparition va grandement impressionner. Néanmoins, à la fin de la pièce, Alipio annonce la mort d'Augustin en insistant sur le TL : « vida que ha durado tanto », (p. 236). Cette réflexion ne porte pas sur l'épuisement physique du personnage, mais sur un autre aspect : Augustin a accompli sa mission terrestre. Quelques vers plus loin, un moine s'exclame en louant Augustin : « ¡Oh bien empleados años! ». Cette affirmation s'avère cruciale au regard de la totalité de la pièce, si on l'associe à « gastar un día », préalablement cité. L'une des caractéristiques de la *comedia de santos* est de montrer comment le saint raccommode le temps perdu.

Vers le milieu du dernier acte, la parabole de l'enfant qu'Augustin rencontre, mérite notre attention. Cet enfant prétend, à l'aide de son coquillage, transférer l'eau de l'océan dans une petite cavité. Saint Augustin trouve cette affirmation naïve. L'enfant lui énonce alors une parabole :

AGUSTÍN ¿Pues tú no ves, niño mío,
que en vano estás trabajando,
el **ancho mar** encerrando
en tan **pequeño vacío**?
Vete a tu casa, a tu madre:
trata cosas de tu edad.

NIÑO Este consejo, en verdad
que es bueno para vos, padre;
porque como no es posible
poder yo **todo este mar**
adonde veis **encerrar**,
es a vos, padre, imposible
querer el grande Oceano
de Dios, inmenso, uno y trino
reducir por tal camino
al entendimiento humano.

(Acte III, p. 232)

Ces vers montrent la disproportion entre l'immensité de Dieu et la petitesse de l'homme. L'image du transfert d'un grand espace vers un autre plus petit est invraisemblable et tient de la prestidigitation. Cette association de deux espaces ne va pas sans rappeler l'alternance temporelle TL/TB observée dans la *comedia* lopesque. Il s'agit bien d'un arrangement structurel des faits dramatiques longs dans un minuscule écrin, que Lope de Vega met en pratique dans ses *comedias* profanes.

On a vu précédemment que le complot contre Augustin permet d'introduire le passage entre deux journées. Mais le texte ne reviendra pas sur cette conspiration. Ce n'est pas le temps humain mesurable qui importe mais une durée insaisissable et sans borne. Le dramaturge met l'accent, à plusieurs reprises, sur l'éternité qui apparaît à travers l'expression *ab aeterno*³¹⁸. En outre, l'allégorie du Démon rappelle bien, dès le début de l'acte III, que Dieu n'a pas de limites : « que es Dios sin principio y fin » (p. 228). Elle fait allusion également, comme dans *San Isidro, labrador de Madrid* à un temps évoqué très long, se rapportant à l'origine du monde³¹⁹ :

DEMONIO	Mirad estos dos notarios, aquel romano apostólico, lumbre del bando católico y azote de sus contrarios, y yo, notario infernal, cuya pluma, aunque sutil, ha bien años cinco mil , que aunque escribe, escribe mal.	(Acte III, p. 229)
---------	---	--------------------

Les derniers vers de la pièce expriment clairement la caractéristique temporelle de l'hagiographie : le saint devient éternel lorsqu'il rejoint Dieu. Quand Ulderico souhaite voir la dépouille mortelle de saint Augustin, l'Africain a quitté le temps humain pour atteindre une autre temporalité :

ALIPIO	Señor, en este momento, goza de la eternidad de Dios.	
ULDERICO	¿Es muerto?	
ALPIO	Otra vida cobra.	(Acte III, p. 237)

³¹⁸ Saint Augustin, dans une prière à Dieu, s'exclame : « Padre que engendras "ab aeterno" el Verbo » (p. 229).

³¹⁹ Dans *San Isidro, labrador de Madrid*, il est question de six mille ans. Nous ignorons la cause de la différence entre les deux chiffres. Néanmoins, les deux données visent un temps évoqué très long. Au regard des indices temporels, il semble que le Démon soit apparu bien après la création ; il aurait fait irruption en l'an mil.

La structure temporelle de *El divino africano* repose essentiellement sur la conversion, l'instant qui propulse Augustin vers Dieu et l'éternité. La dramatisation de l'instant est essentielle dans l'œuvre puisque l'élargissement du cadre temporel de l'acte III dépend précisément de cette transformation rapide ou *mudanza*. Selon l'Histoire, Augustin d'Hippone est mort à l'âge de soixante-seize ans. Lope de Vega met en scène la deuxième partie de la vie de ce personnage, ce qui équivaut à plusieurs décennies. Mais cette temporalité objective n'est pas le ressort exclusif de l'architecture temporelle de la *comedia*. C'est le temps évoqué qui, dans les vies de saints, est dilaté à l'infini.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El divino africano</i> D ≈ indéterminée	TL Indéterminé	TB Imprécise	TL Indéterminé (illusion de 2 journées)	TL Imprécise	TL Indéterminé

2-5. Tableaux synoptiques et conclusions

Nous présentons ci-dessous les tableaux synoptiques des pièces du corpus. Compte tenu de l'imprécision générale, il est impossible de les classer selon un ordre croissant de la durée de l'action. Nous ne pourrions éviter de les faire figurer dans un ordre quelque peu aléatoire.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Barlán y Josafat</i>	TB 1 jour	TL Imprécise	TL Indéterminé (illusion de 2 jours)	TL Imprécise	TL Indéterminé
<i>La niñez de san Isidro</i>	TB 2 jours	TL Imprécise	TB 1 jour		
<i>La juventud de san Isidro</i>	TL Indéterminé	TL Imprécise	TL Indéterminé		
<i>San Isidro, labrador de Madrid</i>	TB 2 jours successifs	TL Une gestation	TB 2 jours successifs <i>siembra</i>	TL Imprécise Plusieurs mois	TL <i>siega</i>
<i>El divino africano</i>	TL Indéterminé	TB Imprécise	TL Indéterminé (illusion de 2 journées)	TL Imprécise	TL Indéterminé
<i>Adonis y Venus</i>	TB 1 jour	TL imprécise	TB 1 jour	TL imprécise	TB 1 jour
<i>El capellán de la Virgen, san Ildefonso</i>	TL (1 jour apparent)	TL Imprécise	TB 2 jours successifs	TL Imprécise	TL (1 jour, 1 nuit représentés)
<i>El cardenal de Belén</i>	TL Indéterminé	TL 3 ans	TL (environ 6 mois)	TL + de 4 ans	TL (2 journées apparentes)

<i>La vida de san Pedro Nolasco</i>	TL (1 jour apparent)	TL Imprécise	TL (1 jour apparent)	TL Imprécise	TL (1 jour apparent)
<i>Lo fingido verdadero</i>	TL Plusieurs jours	TB Imprécise	TB 1 jour	TL Imprécise	TB 1 jour
<i>San Nicolás de Tolentino</i>	TB 1 jour	TL Imprécise	TB 1 jour	TL Imprécise	TL (1 jour apparent)
<i>El serafín humano</i>	TL Indéterminé (quelques jours)	TL 2 ans	TL Indéterminé Quelques jours (date précise : l'année 1209)	TL Imprécise	TL Indéterminé (Plusieurs jours)
<i>El santo negro Rosambuco</i>	TB 2 jours successifs	TB 1 jour	TL Indéterminé 1 jour apparent (<i>noche de San Juan</i>)	TB 1 jour	TL (1 jour apparent)

Le temps très long indéterminé caractérise la *comedia de santos*. Qu'il s'agisse de la totalité de la biographie ou d'une tranche partielle de la vie du saint, dans tous les cas, le TTL n'est pas quantifié et la chronologie dramatique n'est pas mise en évidence. Cette imprécision du temps de l'action n'est pas due essentiellement au problème technique consistant en l'aménagement du TTL dans un cadre resserré. En effet, des pièces à TTL comme *Las paces de los reyes y judía de Toledo* ou *Los Porceles de Murcia* sont relativement bien renseignées temporellement. L'indétermination de la structure temporelle de la *comedia de santos* est due à d'autres raisons, poétiques celles-là.

La conversion constitue un temps fort dans la structure temporelle de l'œuvre. La longue période d'égarement du futur saint doit être représentée pour que le personnage soit propulsé vers une temporalité divine. Ainsi, l'acte I est un temps intermédiaire correspondant à l'adolescence ou la jeunesse, durant lequel le futur saint commet une série de manquements à la foi chrétienne qui devront être progressivement rédimés. Cette première exposition temporelle est nécessairement longue car le fautif doit être montré dans le monde ; il est la brebis égarée que l'on doit sauver. Cette première étape s'apparente également à un

renoncement progressif au siècle. Le saint entreprend donc un voyage initiatique vers la foi et doit affronter les tentations du Mal. Une fois qu'il a eu raison de ces attaques maléfiques, il doit subir le complot des hommes. En réalité, les tentatives à l'encontre du saint servent à préparer l'instant essentiel : la conversion. Les épreuves que les forces antagonistes infligent au saint, lui octroient la maturité nécessaire pour qu'il trouve Dieu. Dans une architecture temporelle si peu précise, la conversion, lorsqu'elle est le ressort de la *comedia*, est un repère temporel ; cette *mudanza*, qui est l'aboutissement d'une longue progression vers la foi, est le déclencheur d'une autre temporalité projetée vers l'éternité.

Dans l'acte II, les événements sont souvent précipités pour entraîner la conversion ou l'affirmation de la foi chrétienne. Les procédés du TB, en particulier la *mudanza*, ont une influence sur la durée de l'action de l'acte II.

D'un bout à l'autre de l'analyse, on remarque, dans la plupart des cas, qu'il est impossible de reconstituer le déroulement des faits selon un ordre chronologique en dépit des quelques indications temporelles éparpillées dans le texte. Cette caractéristique est manifeste dans les tableaux synoptiques où prévaut le facteur « imprécision ». Dans les autres corpus de *comedias* constitués jusqu'à présent, ces tableaux transcrivent l'évolution de l'action selon un ordre chronologique et rendent compte d'une relative précision temporelle. L'indétermination de la durée des actes et *distancias* de la *comedia de santos* peut s'expliquer par le fait que l'intrigue « sacrée » n'évolue pas au même rythme que l'action profane.

La comedia de santos mobilise deux plans temporels – le plan profane et le plan divin – qui se juxtaposent et parfois se confondent. *La comedia de santos* a son propre fonctionnement temporel où la chronologie n'est pas le générateur du déroulement du temps. L'action profane dans l'hagiographie évolue dans le cadre d'un temps chronologique ou fréquentatif. *San Isidro, labrador de Madrid* est l'exemple le plus flagrant d'une temporalité axée sur le retour régulier des saisons et sur la routine du laboureur. Ce constat n'est possible qu'après l'analyse textuelle des pièces ; mais un premier contact avec les œuvres laisserait croire que cette action se déroule chronologiquement. En effet, les quelques indications temporelles chiffrées participent de l'illusion que l'action est chronologique. On assiste en réalité au démantèlement de la chronologie qui se traduit par la dilution des repères temporels, par des attermoiements avortés et des rendez-vous entre les personnages qui ne seront pas mis en scène. Le saint, libéré de l'esclavage du monde, est doté de pouvoirs lui permettant de

contrarier le cours du temps dramatique, la durée de l'action s'affranchissant alors de la chronologie.

L'interpénétration des deux plans se réalise généralement en début de *comedia* lorsque le saint vit au même rythme que les hommes du siècle. Ces points de rencontre sont rendus possibles par les *figuras del donaire* qui permettent de ponctuer l'action par les marqueurs temporels du monde de l'expérience (les repas, l'heure en général). L'introduction de l'illusion d'une chronologie procède d'une nécessité de créer un effet de TB, visant l'identification du public.

Les deux plans se disjoignent dès lors que le saint évolue dans une temporalité extraordinaire, qui ignore le système de comptabilité du temps humain. Cette temporalité dilatée pose un problème technique dans l'aménagement du temps dramatique. Lope de Vega le résout de la même façon que dans la quasi-totalité de ses pièces en condensant de manière fictive les faits dramatiques. Il arrive parfois que le dernier acte soit constitué de deux journées paraissant successives alors que la multiplicité des événements dénote un temps long.

L'originalité de l'hagiographie réside dans la prophétie qui constitue une distension exceptionnelle de la temporalité. Cette ouverture de l'horizon temporel, intervenant en fin de *comedia*, consiste en un dépassement des limites de la biographie, et s'effectue par un médium : l'allégorie. Élément structurant de la *comedia de santos*, la figure allégorique a la fonction d'un « accélérateur » temporel, passant en revue l'avenir de l'ordre mis en place par le saint. La prophétie parcourt les siècles depuis l'époque du saint jusqu'à celle de la composition de la *comedia*. Le présent du futur saint vient se confondre par translation au présent du public du Siècle d'Or. Le présent de l'hagiographie est sans cesse renouvelé, car le saint est également la réplique d'un prédécesseur. Il apparaît comme un double soit d'un autre saint, soit d'une figure biblique. Cette incursion dans le passé est un mouvement complémentaire à l'ouverture de la prophétie. La sainteté consiste en une contention du temps dans un cycle. Cette régénération du même présent est permise par l'allégorie, véritable outil servant l'architecture temporelle. En fin de pièce, les scènes allégoriques alternent avec des scènes profanes pour que les grands sauts dans le temps paraissent vraisemblables pour le lecteur-spectateur. De même, la mort du futur saint est généralement présente dans la prophétie ou sur scène pour que se produise le déploiement du temps évoqué à travers les

siècles. Lorsque sa mort n'est pas représentée, la prédiction envisage, malgré tout, un dépassement dans la temporalité évoquée des limites de la vie du futur saint.

L'analyse du temps très long indéterminé montre l'importance de l'allégorie dans la structure temporelle de l'œuvre. Ce personnage, au moyen de la prédiction, permet d'introduire dans la pièce une alternance entre deux temporalités : soit il permet de raccourcir le temps dramatique long, soit il prolonge l'horizon temporel de la *comedia*. L'allégorie, même si elle est très présente la plupart du temps dans les hagiographies, peut aussi se trouver dans des *comedias* profanes à TTL. Dans ce cas, elle a un rôle d'ouverture par la temporalité évoquée et induit un dépassement des limites de la chronologie dramatique.

L'expansion absolue du temps dramatique oblige pour ainsi dire le dramaturge à investir le cadre temporel de l'acte, qui devient donc long. Le temps dramatique très long est souvent imprécis et le dramaturge cherche par plusieurs procédés (la *mudanza*, l'allégorie) à raccourcir cette temporalité. L'imprécision de la longue durée est également palliée par la présence de termes propres au TB comme *hoy* ou *ayer*. C'est dans l'acte en particulier, mais également dans la *distancia*, que l'on voit l'émergence d'une dualité temporelle. Ces effets de raccourcissement du temps dramatique long ne vont pas sans rappeler, par inversion, les ouvertures temporelles des actions très resserrées des *comedias* à TB. La coexistence de divers degrés de temporalité – longue ou brève – dans toutes les pièces du corpus conduit la recherche vers une systématisation du temps poétique dans l'ensemble de la *comedia* lopesque. Le chapitre 7, dernier volet de la thèse, aura pour objet de proposer une théorisation de la temporalité.

Chapitre 7

**Alternance et mixité dans la *comedia* :
une poétique de la double temporalité**

Introduction

Les six précédents chapitres ont mis en lumière la structure temporelle de chacune des quatre-vingts *comedias* du corpus. La méthode d'analyse textuelle a permis de révéler les procédés d'agencement de la temporalité dramatique dans les actes et les *distancias*. Notre travail a porté en grande partie sur l'élucidation du temps dramatique et a permis de consigner les résultats dans des tableaux synoptiques. Le classement des pièces selon le critère de la durée globale de leur action va être dépassé par les propositions théoriques dans la mesure où les règles du système temporel de la *comedia* reposent sur une poétique unique, réunissant toutes les *comedias* du corpus. Lope préserve un équilibre entre les deux dimensions TL et TB. Toute *comedia*, qu'elle soit à TB ou à TL, imprécise ou précise, est un composé de brièveté et de longueur. Il convient d'introduire, en préambule, une nouvelle nomenclature afin de faciliter la lecture des combinaisons théoriques entre le TL et le TB. Aussi, nous nommerons AB (Acte Bref) tout acte dont l'action ne dépasse pas trois jours consécutifs et AL (Acte Long) toute *jornada* dont l'intrigue dépasse ce seuil, conformément aux définitions que nous avons posées dans l'Introduction. Rappelons que notre réflexion part des préceptes énoncés par Lope lui-même. Comme nous l'avons vu dans l'Introduction, le dramaturge recommande que l'acte soit le plus bref possible. De la même façon, on constate, dans les colonnes réservées aux inter-actes, que la *distancia* est soit brève, soit longue. Ainsi, nous utiliserons les signes suivants : DB (*Distancia Brève*) et DL (*Distancia Longue*). La brièveté et la longueur de la *distancia* sont fonction de la durée globale de l'action. Dans une pièce dont la durée de l'action est longue, une *distancia* de quelques jours sera considérée comme une DB. Si la totalité de l'action est brève et que la *distancia* contient plusieurs journées ; elle sera tenue pour une DL. Ces notations simples vont permettre de proposer des règles de fonctionnement du temps poétique de la *comedia* lopesque. On montrera, en premier lieu, l'organisation du système depuis les considérations les plus simples jusqu'aux assemblages les plus complexes. Il s'établit des combinaisons entre les différentes structures temporelles de la *comedia* : les actes (AB / AL) et les *distancias* (DB / DL).

Le premier principe fondamental de la double temporalité est *l'alternance* entre le TB et le TL. Nous présenterons, tout d'abord, les combinaisons de l'alternance temporelle, c'est-à-dire la succession du Temps Dramatique Bref et du Temps Dramatique Long.

Des chapitres précédents, on peut extraire d'autres constantes. Le temps dramatique, contenu dans l'acte ou la *distancia*, est associé à une temporalité que l'on a qualifiée jusqu'ici de « paradoxale » ou d'« ambivalente ». La double temporalité est également caractérisée par un second principe théorique : la *mixité* temporelle. Le temps dramatique est lié à divers procédés produisant des effets d'*allongement* ou de *raccourcissement*. Après les combinaisons de l'alternance temporelle, on proposera les différents mixtes temporels. Un mixte est, par définition, un complexe formé d'éléments de nature différente. Par exemple, un Acte Bref (AB) ou une *Distancia* Brève (DB) peuvent être « allongés » par des procédés poétiques spécifiques que l'on définira ultérieurement.

Ce dernier chapitre énoncera, dans un premier temps, les principes de base de la thèse, c'est-à-dire les combinaisons simples, puis les procédés poétiques de la mixité temporelle. On présentera également quelques exemples de combinaisons complexes de la double temporalité. À cette première partie essentiellement théorique, succèdera une mise en pratique de la double temporalité dans quelques *comedias* pouvant servir de modèles d'alternance et de mixité temporelles combinées.

1. Propositions théoriques : vers une systématisation du temps théâtral

1-1. Les combinaisons simples

Les principes théoriques qui vont être énoncés ci-après sont les fondamentaux de la double temporalité. Toute *comedia* de Lope de Vega comporte au moins l'une des six combinaisons de la dualité temporelle. On distingue deux modalités de l'alternance temporelle et quatre pour la mixité.

1-1-1. L'alternance temporelle : une structure fondamentale

• Modalité 1 : AB + DL

L'alternance temporelle est l'un des principes que Lope reconnaît lui-même dans son *Arte nuevo*³²⁰. Il s'agit de la modalité la plus répandue dans la dramaturgie lopesque ; elle fait se succéder un Acte Bref (AB) et une *distancia* Longue (DL). L'examen des tableaux

³²⁰ L'*Arte nuevo* a été cité dans l'Introduction de notre thèse. Nous tenons à préciser que nous n'ignorons pas le caractère pamphlétaire de l'*Arte nuevo*. Malgré la légèreté de ton de cette œuvre, le Phénix a livré l'une des modalités les plus récurrentes de sa poétique de l'alternance temporelle.

synoptiques des *comedias* du corpus fait clairement apparaître la récurrence de cette première forme de l'alternance temporelle. Nous proposons ci-dessous quelques exemples afin d'illustrer ce cas de figure en reprenant les tableaux de quelques pièces. Nous ne présentons pas la totalité de l'architecture temporelle de la *comedia* puisque nous cherchons à illustrer une combinaison simple : le principe de base de l'alternance AB + DL. C'est pourquoi seulement deux cases vont être représentées. Nous avons choisi, sciemment, des pièces dont la durée de l'action est très variable, cette durée globale étant indifférente ici :

	Acte I	<i>Distancia 1</i>
<i>El perro del hortelano</i> D ≈ + 1 mois	AB 1 nuit + 1 jour	DL <i>casi un mes</i>
<i>El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia</i> D = + 20 ans	AB 1 jour	DL 20 ans
<i>El testigo contra sí</i> D ≈ + 6 mois	AB 1 jour (<i>día de la Cruz de Mayo</i>)	DL 6 mois

Dans *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, le temps long est logé dans la seconde *distancia* alors que le deuxième acte est bref :

	Acte II	<i>Distancia 2</i>
<i>Las paces de los reyes y judía de Toledo</i> D ≈ + 17 ans	AB 2 jours	DL 7 ans

Pour une pièce comme *El mayor imposible*, dont la temporalité est néo-aristotélienne, la seconde *distancia* peut être considérée comme une DL en fonction de la temporalité globale de la *comedia*. L'ordre de la séquence AB + DL n'importe guère. Il suffit que les deux éléments AB ou DL soient présents successivement pour que la modalité soit pertinente.

	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El mayor imposible</i> D = 10 jours	DL 7 jours	AB 1 jour + 1 nuit

Il existe une multitude d'exemples qui ont été relevés au fil de la thèse, à l'occasion des analyses monographiques. Comme cet agencement du temps dramatique est majoritaire, on pourra se référer aux tableaux synoptiques des pièces.

• **Modalité 2 : AL + DB**

La seconde modalité de l'alternance est beaucoup moins fréquente, et le dramaturge n'en fait pas état : Acte Long + *Distancia* Brève. Ce constat théorique n'a rien d'immédiat ; il est l'aboutissement de l'élucidation de la durée dans les structures dramatiques au sein d'un corpus assez large. Plus on progresse dans la systématisation du temps, plus les propositions deviennent complexes car la recherche dans les structures profondes du système a fait émerger, du dedans, les éléments de la « poétique invisible » de Lope³²¹. Les tableaux synoptiques ont aussi l'avantage de mettre en lumière cet assemblage du temps dramatique, que l'on pourrait considérer non lopesque, *a priori*. En effet, comme l'avait fait remarquer Juan Manuel Rozas, la *distancia* est le lieu privilégié de la maturation temporelle. Cette seconde forme d'alternance AL + DB, même si elle est, à l'évidence, bien moins utilisée que la première, fait partie intégrante de la poétique du temps de Lope. On a remarqué, au cours des six chapitres précédents, que la *distancia* pouvait servir d'« accélérateur » temporel et qu'elle ne contenait pas forcément un TL. À l'inverse, la *jornada* peut comporter un temps dramatique effectivement long. L'ordre de succession des éléments AL / DB ou DB / AL de la séquence n'est pas significatif comme on peut l'observer dans les exemples suivants.

Pour les besoins de la démonstration, nous allons choisir indifféremment des actions longues ou brèves. Dans *La viuda valenciana*, l'intrigue du deuxième acte dure plus d'un mois alors que la première *distancia* ne prend que quelques heures. Une nuit et un jour illusoires englobent la longue temporalité de l'acte :

	<i>Distancia 1</i>	Acte II
<i>La viuda valenciana</i> D = + 2 mois	DB Très brève (quelques heures)	AL <i>Un mes y más</i> (1 nuit et 1 jour représentés)

L'alternance temporelle AL + DB se trouve dès le début de *Don Juan de Castro, segunda parte* :

³²¹ Cette expression de Vicente Gaos a été rappelée dans l'Introduction.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>
<i>Don Juan de Castro, segunda parte</i> D ≈ + 3 ans	AL Indéterminé	DB Imprécise

Dans le cas de *Santiago el verde*, comme pour *El mayor imposible*, la totalité de l'intrigue de cette *comedia* à TB néo-aristotélien comprend seulement quelques jours. Néanmoins, le dernier acte possède une structure imprécise et dilatée alors que la seconde *distancia* est brève :

	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Santiago el Verde</i> D ≈ + 4 jours	DB 1 nuit	AL Quelques jours 2 journées non successives

Dans les *comedias* à TB, l'alternance est moins visible car le temps dramatique est particulièrement resserré. Dans certaines pièces comme *El mayor imposible* ou *Santiago el Verde*, ce premier principe de la dualité temporelle est vérifiable. Cependant, il est à noter que les séquences AB + DL / AL + DB ne se retrouvent pas dans toutes les *comedias* de Lope de Vega puisque certaines pièces ne sont pas bâties en fonction du principe de l'alternance du temps dramatique. C'est le cas, par exemple, de *La noche de San Juan* (AB + DB) ou de *La campana de Aragón* (AL + DL). Dans ces *comedias*, d'autres modalités de la double temporalité sont mises en œuvre, comme on va le voir dans ce qui suit.

1-1-2. La mixité temporelle : une dynamique de l'écriture

Il est nécessaire de prendre en compte les quatre formes de mixité temporelle afin de compléter la liste des modalités théoriques de la double temporalité. Chaque élément – que ce soient AB, AL, DB ou DL – pris à part, peut être accompagné de procédés d'allongement ou de raccourcissement. Le phénomène de mixité intervient dès que le temps dramatique est compensé par une technique d'écriture introduisant une distorsion temporelle. La place de la figure de la mixité à l'intérieur de l'acte n'est un pas critère pertinent. Il suffit que cohabitent le temps dramatique (AB ou DB ; AL ou DL) et le procédé (allongement ; raccourcissement).

Ainsi, la mixité temporelle implique une synergie entre le temps dramatique et la dynamique temporelle.

Nous proposons quatre combinaisons simples de la mixité temporelle, comprenant un temps dramatique bref et un procédé d'allongement, ou un temps dramatique long et une figure de raccourcissement. Nous expliciterons, après cette énumération, les procédés de la mixité temporelle.

• Modalité 3 : AB + allongement

Cette première forme de la mixité est la plus fréquente car – on l'a vu – une grande majorité des actes, dans la *comedia* lopesque, sont brefs. Ces *jornadas* où la temporalité dramatique est souvent minutée comportent des distensions de la temporalité. Le terme de distension convient bien à ce phénomène d'allongement car il dénote une temporalité particulièrement « élastique »³²². Ces ouvertures temporelles appartiennent à un autre niveau de temporalité, le *temps évoqué*, qui peut être long ou bref. Nous n'entrerons pas, pour l'instant, dans le détail des procédés car nous ne proposons que le mixte temporel simple. Cependant, afin d'illustrer cette troisième modalité, nous donnons ci-dessous quelques exemples textuels de l'allongement à l'intérieur de l'acte bref.

La brièveté de l'acte II de *Los Benavides* est confrontée à l'amplitude du temps du lignage :

	Acte II
<i>Los Benavides</i> D ≈ 9 mois	AB (1 jour) + allongement FERNÁN Un sabio dicen que le ha dicho al conde que será doña Elvira, por lo menos reina en León, y que tendrá dos hijos: Bermudo el uno, el otro doña Sancha, de quien vendrán los Reyes de Castilla, hasta un Fernando que su línea acabe. (Acte II, p. 719)

Dans *La noche de San Juan*, l'action du dernier acte, qui ne dure que quelques heures, est amplifiée par l'évocation de nombreuses années :

³²² « Distension : augmentation du volume que subit un corps soumis à une très forte tension. », *Trésor de la langue française* (cf. Bibliographie).

	Acte III
<p><i>La noche de San Juan</i> D ≈ moins de 10 heures</p>	<p>AB (indéterminé) + allongement</p> <p>DON PEDRO Entrad a esperar seguras este perezoso día, que tiene dentro de sí más años que el mundo tiene. (Acte III, v. 301-306)</p>

• Modalité 4 : AL + raccourcissement

Dans le corpus, toute *comedia* est susceptible d'inclure l'élément structurel AL, qu'elle soit à TB ou à TL. Mais on a remarqué tout particulièrement, à partir du chapitre 6, que lorsque la temporalité dramatique s'accroît et que la durée de la pièce se déploie sur plusieurs années, le dramaturge utilise systématiquement l'acte long pour contenir le TL. L'examen du corpus a conduit vers l'émergence d'une constante dans le système temporel lopesque : AL est toujours associé à une figure de raccourcissement.

L'exemple du deuxième acte de *La viuda valenciana* est significatif. L'action s'y déroule pendant plus d'un mois alors que seuls une nuit et un jour sont représentés. Nous indiquons, entre parenthèses, l'effet du resserrement temporel. Nous ne pouvons citer, dans le cas présent, aucun vers dans la mesure où la figure de raccourcissement est une ellipse temporelle, notion qui sera définie plus loin.

	Acte II
<p><i>La viuda valenciana</i> D ≈ + 2 mois</p>	<p>AL (un mes y más) + raccourcissement (1 nuit et 1 jour représentés)</p>

• Modalité 5 : DB + allongement

Cette modalité de la mixité temporelle n'est pas très fréquente. La brièveté de l'action de l'inter-acte peut être associée à une figure de l'allongement, que l'on trouve dans l'acte suivant l'inter-acte en question. Nous ne nous attarderons pas sur cette séquence minoritaire. Mais nous prenons pour exemple la seconde *distancia* de *Los Tellos de Meneses, primera*

parte, qui est imprécise. La brièveté de l'action de l'inter-acte est compensée par une dilatation du temps subjectif :

	<i>Distancia 2</i>
<p><i>Los Tellos de Meneses, primera parte</i> D \approx + 2 mois</p>	<p>DB (imprécise) + allongement (Acte III)</p> <p>TELLO ¿Qué dicha mía, Juana, a mis ojos te ofrece? Agora sí que amanece, porque sin el sol no hay día. ¡Qué largos son en León! Era un siglo una mañana, si es reloj del tiempo, Juana, la propia imaginación. (Acte III, p. 523)</p>

• Modalité 6 : DL + raccourcissement

Cette combinaison simple, la sixième et la dernière, est beaucoup plus répandue que la précédente. La figure de raccourcissement est également présente dans la *jornada* qui succède à la DL.

On repère clairement la série DL + raccourcissement dans *Los comendadores de Córdoba* où la seconde *distancia*, contenant un long voyage, est comprimée :

	<i>Distancia 2</i>
<p><i>Los comendadores de Córdoba</i> Durée moyenne</p>	<p>DL (imprécise) + raccourcissement</p> <p>VENTICUATRO Salí de Toledo ayer y hoy, señora, llego a verte. (Acte III, v. 2172-2179)</p>

Les six séquences temporelles issues de combinaisons simples sont les outils de la poétique du temps de Lope. Cette proposition théorique est fonctionnelle dans le sens où chaque *comedia* met en pratique au moins l'une de ces six modalités. Pour compléter ces six principes, nous allons caractériser les procédés de raccourcissement et d'allongement.

1-2. Les procédés poétiques de la mixité temporelle

Dans la poétique du temps de Lope, certains procédés d'écriture ont un effet sur la temporalité dramatique. Nous allons expliciter à présent les figures de la mixité temporelle, c'est-à-dire les procédés d'écriture qui entrent en ligne de compte dans les phénomènes de raccourcissement ou d'allongement du temps chronologique. Lope de Vega a recours à plusieurs outils qui lui permettent de créer des effets de dilatation ou de resserrement du temps³²³. Certaines figures sont communes aux deux procédés de raccourcissement et d'allongement, d'autres sont spécifiques à l'un ou à l'autre.

1-2-1. Les figures de l'allongement

Deux types de procédés de la dilatation temporelle sont à distinguer : le temps subjectif (TS) et le temps évoqué long (TéL).

• Le temps subjectif (TS)

Le temps subjectif est une figure hyperbolique de l'expansion du temps. Il s'agit de l'amplification d'une donnée temporelle brève par la subjectivité du personnage. Ce procédé d'allongement est souvent mobilisé pendant des périodes d'attente. Le TS est caractérisé par une temporalité totalement paradoxale dans la mesure où, par son élasticité même, il amplifie la durée brève, mais aussi confond et assimile le TB et le TL. Nous citerons ces vers de *El sembrar en buena tierra*, où l'amplification hyperbolique se réalise par l'équivalence et la confusion entre le TB et le TL. Le galant Félix fait correspondre la plus brève durée (l'instant) au temps le plus dilaté (le millénaire) :

FÉLIX	Mil años ha que no os veo.
PRUDENCIA	¡Qué buena estuviera yo si dijérades verdad!
FÉLIX	Yo cuento la voluntad siempre por siglos .
PRUDENCIA	Yo no.
FÉLIX	Un instante un hora es; un hora, un día; y un día, una semana; y porfia

³²³ *Allonger* signifie « devenir plus long », « s'étendre ». C'est pourquoi nous choisissons le terme *allongement*, qui correspond bien au phénomène de dilatation du temps observé dans le théâtre de Lope. Quant à l'autre figure, le concept de *raccourcissement* indique bien le resserrement du temps.

amor que se cuente **un mes**.
Un mes es mayor que **un año**,
 y a este paso... (Acte I, v. 140-150)

L'exemple reproduit sert de modélisation du TS et peut être généralisable car cette modalité se retrouve presque à l'identique dans d'autres *comedias*. Dans ces hyperboles temporelles, apparaissent toutes les durées exploitées par le dramaturge dans la composition de ses intrigues : le TB (l'heure, le jour, la semaine), le TL (le mois, l'année). Si le TS est un procédé de l'expansion temporelle, il crée des synonymies spectaculaires entre le TB et le TL, vectrices de mixité.

Le TS amplifie une indication temporelle brève comme on peut le voir très clairement dans cet exemple extrait de *El hijo de Reduán* :

CELORA **Sólo un día**
 que este deseo he tenido,
mil años me ha parecido. (Acte II, v. 1010-1012)

L'attente amoureuse de la *dama* provoque la dilatation de la seule journée du deuxième acte (AB).

• Le temps évoqué

Il existe deux types de temps évoqués : le temps évoqué long et le temps évoqué bref. Le temps évoqué long (TéL) est une figure de l'expansion dont la fonction est d'ouvrir l'horizon temporel de la *comedia* alors que le temps évoqué bref (TéB) contribue au raccourcissement de l'action longue. Le TéL est le procédé le plus courant d'allongement du temps. Apparaissant par bribes, cet outil permet au dramaturge des incursions dans le passé ou le futur. Le TéL est véhiculé par différents médiums : le *romance*, l'allégorie. Nous allons définir les particularités de chacun de ces véhicules du TéL ci-dessous :

a) Le récit (*romance* ou *octavas reales*)

L'analyse des *comedias* du corpus a fait apparaître que le récit, et en particulier le *romance*, est le lieu privilégié où est introduit le temps évoqué long. Cette forme poétique est multi-fonctionnelle car elle est également mise à contribution – on le verra – dans les processus de raccourcissement. Le *romance* est propre aux narrations – comme le dramaturge

le spécifie bien dans l'*Arte nuevo*³²⁴. Ces récits servent également à introduire, dans la temporalité globale de l'œuvre, des élargissements des limites du temps chronologique. Le TêL véhiculé par le *romance* est variable ; il peut être modérément long (quelques années seulement) ou très dilaté (des centaines ou des milliers d'années). Dans ce dernier cas, les limites temporelles sont élargies à l'infini. Le *romance* est un outil qui instaure la temporalité de l'Histoire dans la *comedia*. Il s'inscrit donc bien dans la poétique d'un dramaturge dont la matière historique constitue la clé de voûte de son théâtre. Cette forme poétique est omniprésente dans n'importe quelle série de pièces. Porteur du TêL, le *romance* renferme les informations liées au lignage et aux ancêtres des personnages. *La noche toledana* nous offre un exemple précis de TêL axé vers le passé et porté par un *romance* :

FINEO	Grandes maravillas tiene el católico Filipo, aumentadas en España de su abuelo y padre invicto, y si maravillas fueran personas como edificios, diera primero lugar a sus soberanos hijos; el templo del Escorial maravilla octava ha sido, desde nuestro polo al Austro y del ocaso a Calisto.	(Acte II, v. 1790-1801)
-------	---	-------------------------

Même si le TêL se trouve plus communément dans le *romance*, il n'est pas exclu qu'il apparaisse localement dans des *octavas reales* ou d'autres formes versifiées n'ayant aucune « prédisposition », selon Lope, pour le récit comme les *redondillas* par exemple. Ce cas de figure peut être illustré par ce dialogue en *redondillas*, issu de *Lo que pasa en una tarde*. Les références à l'Antiquité produisent un effet d'allongement dans le cadre temporel très ramassé de l'acte II qui se compose de deux heures seulement :

GERARDO	Dicen que Platón divino hizo tragedias.
JUAN	Platón escribió en su mocedad tragedias, que es grande honor de quien las hace.
FÉLIX	El valor,

³²⁴ Les citations de l'*Arte nuevo* ont été explicitées dans l'Introduction.

que tuvo **en la antigua edad**,
 tiene agora en la presente.

GERARDO Bárbara un tiempo yacía
 en España la poesía,
ya está en lugar eminente.

FÉLIX Poetas latinos tuvo
 insignes, no castellanos.

JUAN Sin versos italianos
muchos siglos se entretuvo
 con sus coplas naturales.

GERARDO El segundo rey don Juan
 las escribió, que **hoy** nos dan
 de su estimación señales. (Acte II, v. 1276-129)

Le Tél peut être également introduit dans l'acte bref par l'allégorie, un personnage qui endosse une double compétence (on le verra plus loin) car il pourra jouer aussi le rôle de condensateur du temps long.

b) L'allégorie

Le prolongement du temps vers le futur s'effectue par le biais de l'allégorie. Dans les *comedias* profanes, le personnage allégorique représente généralement un pays alors que, dans les vies de saints, il apparaît la plupart du temps comme l'incarnation des forces maléfiques ou divines. L'allégorie est intrinsèquement liée au *romance* dans la mesure où ce récit permet d'instiller dans la pièce un temps prophétique³²⁵. Ainsi, la prédiction faite par la figure allégorique peut contribuer à l'allongement du temps dramatique bref. Nous prendrons pour exemple la prophétie de l'Espagne se trouvant à la fin de *El piadoso aragonés* :

ESPAÑA Valeroso rey don Juan,
 no trates del casamiento
 de Carlos, que ya espiró.
 aquí tienes tu heredero:
 este es Fernando, tu hijo,
 esta Isabel; los dos reinos
 de Castilla y Aragón
 vienen a juntarse en ellos,
 por eso están abrazados.
 Estos son moros y hebreos

³²⁵ Les allégories apparaissent souvent sur scène lorsqu'un personnage rêve. C'est le cas dans le troisième acte de *El testimonio vengado*, ou – on le verra – dans *La campana de Aragón*.

que han de desterrar de España.
 Serán tan santos que dellos
 los reyes, sus descendientes,
 se llamen con nombre eterno
 Católicos. Tendrán hijos,
 pero sólo querrá el cielo
 que viva Juana, por quien
 del Austria para bien nuestro
 venga un heroico Felipe,
 de cuyo nombre primero
 venga en gloria y honor mío
 el que ya adoro y espero.

(Acte III, v. 968-989)

Ces tirades contenant de longues déclinaisons dynastiques, n'ont pas uniquement une fonction idéologique visant à louer la monarchie. Elles servent également à allonger le cadre temporel. Dans l'exemple cité, l'allégorie introduit un temps prospectif, ce qui donne de l'ampleur au dernier acte de la pièce dont l'action s'étend sur seulement deux jours successifs.

1-2-2. Une double compétence temporelle

Le TéB est introduit dans la pièce pour raccourcir la longue temporalité dramatique. Il s'exprime à travers un lexique simple, composé des termes temporels-clés du TB. Il peut également prendre la forme d'une indication de vitesse comme « presto ». Cette figure de resserrement du temps est portée par différentes structures : le récit (*romance* ou *octavas reales*) ou l'allégorie.

Le récit et l'allégorie contribuent conjointement, comme nous venons de l'énoncer, aux distensions temporelles de l'action brève. Le *romance* se prête également bien au résumé. Le *romance* est un condensateur temporel ayant une fonction double : raccourcir ou allonger. Son rôle dans la poétique du temps de Lope est donc primordial. Si le *romance* peut comporter un chiffrage du TL ou du TTL, ou un prolongement par le Tél à travers la prophétie, il est aussi un concentré temporel. L'apparition d'un marqueur du TB dans un acte long produit un effet de condensation temporelle. Cette technique de raccourcissement se manifeste généralement dans les récits comme dans ces *octavas reales* de *Roma abrasada*, où l'alternance *ayer/hoy*, issue du *romancero*, crée un effet de resserrement temporel dans ce premier acte long :

PALANTE En eso culpan tu olvido;
 que eres hombre que si **ayer**
 mandaste un hombre matar,

y tu amigo solía ser,
hoy le envías a llamar
 y convidas a comer. (Acte I, p. 215)

Si l'allégorie, grâce à la prophétie, permet l'allongement du temps, elle a aussi une fonction de réduction de la temporalité. Nous pouvons rappeler cette confession métathéâtrale très suggestive sur le rôle de l'allégorie :

ENVIDIA	¡Ya Isidro es muerto!	
DEMONIO		Pasa cuarenta años .
ENVIDIA	¿ Tan presto?	
DEMONIO	Sí, que quiero yo enseñarte: si se han pasado seis mil por nuestros daños, pasen cuarenta.	
ENVIDIA	Pasen, pues cuarenta;	(Acte III, p. 960)

Dans cette vie de saint (*San Isidro, labrador de Madrid*), les allégories raccourcissent les quarante ans contenus à la fin de ce dernier acte long. Il s'agit certainement du passage le plus explicite quant à la fonction de raccourcissement de l'allégorie.

Le temps évoqué et l'allégorisation ont donc deux fonctions spécifiques à l'origine de la mixité : l'étirement ou la compression du temps dramatique.

À ces procédés ambivalents on peut joindre une modalité particulière du temps subjectif, apte à raccourcir ou à allonger, à rapprocher ou à éloigner, en fonction du personnage-informateur, telle ou telle composante temporelle. Il arrive, en effet, que certaines données chiffrées informant la chronologie dramatique soient, à première vue, contradictoires. Dans ce cas, l'impression de diachronie est remise en question par le chevauchement de certaines dates ou durées. L'impossibilité de cerner ces indices temporels peut être due à une subjectivisation du temps, car à chaque personnage peut correspondre une appréciation différente du segment temporel. Ce phénomène de mise en concurrence de deux logiques temporelles, bien que peu fréquent, a été repéré dans *Las bazarrias de Belisa* et *La fuerza lastimosa*. Le TS contribue, à ce titre, à la mixité et à l'extrême plasticité du temps dramatique.

D'autres outils ne servent qu'à induire un phénomène de resserrement des structures temporelles longues (AL ou DL).

1-2-3. Les figures du raccourcissement

Lope de Vega a recours également à des procédés de condensation temporelle : l'ellipse, la *mudanza* :

• L'ellipse temporelle

Avant de proposer notre positionnement au sujet de l'ellipse temporelle, il est utile de rappeler les définitions de Gérard Genette concernant ce phénomène d'écriture. Genette distingue trois types d'ellipses : ellipse explicite, implicite et hypothétique. Une ellipse explicite est une indication du temps éliminé dans un bref résumé³²⁶. En revanche l'ellipse implicite, comme son nom l'indique, n'est pas repérable dans le texte³²⁷. Quant à l'ellipse hypothétique, encore moins facile à localiser que la précédente, Genette la considère comme la forme la plus implicite³²⁸. Comme l'objet d'étude de ce spécialiste est la narratologie, il faut aussi définir la spécificité de l'ellipse dans le théâtre. José Luis García Barrientos, qui systématise le temps dans le drame, revient sur les définitions de Genette et explicite le rôle de l'ellipse au théâtre³²⁹ :

La concepción “gradual” de los movimientos narrativos explica, a su vez, que Genette distinga entre elipsis explícitas e implícitas y considere las primeras asimilables a resúmenes muy rápidos. Para nosotros, en cambio, el carácter explícito de un salto temporal define con nitidez el resumen y lo distingue sin posible ambigüedad de la elipsis, que es siempre, si se quiere, implícita o inferible de una discontinuidad representativa. Pero siendo, por definición implícita, la elipsis dramática aparece señalada nada menos que por una interrupción de la representación, por lo que parece descartable hablar para el teatro de lo que Genette denomina elipsis “hipotéticas” y que serían implícitas en tal grado que resultarían imposibles de localizar.

³²⁶ Genette définit l'ellipse explicite en ces termes : « Les ellipses *explicites* [...] qui procèdent soit par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elles éliminent, ce qui les assimile à des sommaires très rapides, de type “quelques années passèrent” : c'est alors cette indication qui constitue l'ellipse en tant que segment textuel, alors non tout à fait égal à zéro ; soit par élision pure et simple (degré zéro du texte elliptique) et indication du temps écoulé à la reprise du récit : type, “deux ans plus tard”, cité tout à l'heure ; cette forme est évidemment plus rigoureusement elliptique, quoique tout aussi explicite, et non nécessairement plus brève [...] ». GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 139.

³²⁷ « Les ellipses *implicites*, c'est-à-dire celles dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solution de continuité narrative. ». GENETTE, *op. cit.*, p. 140.

³²⁸ « Enfin, la forme la plus implicite de l'ellipse est l'ellipse purement *hypothétique*, impossible à localiser, parfois même à placer en quelque lieu que ce soit [...] ». GENETTE, *op. cit.*, p. 141.

³²⁹ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo, dramaturgia I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 189.

La définition de J. L. García Barrientos synthétise bien le phénomène de l'ellipse observé dans la *comedia* lopesque. Cette stratégie d'écriture est généralement mise en place dans AL. Elle consiste en une raréfaction des termes informant la structure temporelle de la pièce. L'absence de précision du cours du temps dramatique produit un effet de brièveté. L'ellipse accompagne l'imprécision temporelle en ce que la longue durée est dissimulée. Voici les deux situations où l'ellipse entre en jeu :

- L'acte se compose de plusieurs journées ayant l'apparence d'une journée unique.
- L'acte se compose de deux journées non successives.

L'ellipse est souvent transcrite par l'expression « Ya [...], ya [...] » produisant un effet de rapidité et de successivité des faits dramatiques. C'est le cas, en l'occurrence, du deuxième acte de *Fuenteovejuna*. Le déplacement du grand-maître de Saint-Jacques (Rodrigo Manrique) vers Ciudad Real et le siège de la ville par le grand-maître de Calatrava est condensé par l'expression elliptique « ya/ya » :

REGIDOR	<p>Ya [a] los Católicos Reyes, que este nombre les dan ya, presto España les dará, la obediencia de sus leyes. Ya sobre Ciudad Real, contra el Girón que la tiene, Santiago a caballo viene por capitán general.</p>	(Acte II, v. 1325-1332)
---------	---	-------------------------

L'indication du TéB (*presto*) montre que plusieurs procédés de la mixité peuvent concourir à une même fin, en l'occurrence le resserrement temporel ici.

L'intérêt de ce procédé est qu'il est difficilement décelable par le lecteur-spectateur, qui ne perçoit pas que l'intrigue est effectivement longue. L'ellipse temporelle contribue au resserrement de la temporalité à l'intérieur de l'acte. Notons que, dans AL, la durée du voyage au long cours est elliptique. Le dramaturge privilégie les effets de brièveté à travers le moyen de transport (les chevaux de poste). Par exemple, dans *¿De cuándo acá nos vino?*, le long voyage du premier acte (AL) est raccourci illusoirement par le mode de locomotion rapide :

ALFÉREZ	<p>Ahora bien, dadme licencia que vaya a buscar posada, porque mis criados quedan en Barcelona; que allí tomé postas.</p>	(Acte I, v. 995-999)
---------	--	----------------------

Lope a souvent recours dans AL à un mécanisme singulier de l'ellipse : l'occultation d'un voyage long par un déplacement bref. La superposition de ces trajets a pour fonction de privilégier le déplacement bref, en rendant totalement invisible la longue distance parcourue. Par conséquent, cette mise en œuvre particulière de l'ellipse tend à raccourcir la longue temporalité dramatique. Le premier acte de *Los Benavides* (AL) fournit un exemple significatif de cette modalité. Le long déplacement du comte Melén González, l'aller-retour de Lugo à León, est passé sous silence au bénéfice du court trajet de Sancho, de León à Benavides (seulement trois lieues). De même, dans *El niño inocente de la Guardia*, le voyage conséquent de l'Espagne vers la France est occulté par le court trajet de Tolède à la Guardia, ce qui permet de raccourcir le temps dramatique de ce premier acte (AL).

• **La mudanza**

La *mudanza* est un procédé spécifique de raccourcissement. La *mudanza* s'apparente à un changement partiel ou total d'une situation ou d'un état d'âme³³⁰. Elle a la particularité d'être accidentelle, c'est-à-dire de se produire très rapidement, et correspond aux revirements de la Fortune, au passage d'un état à un autre. Dans les comédies galantes, les *mudanzas* sont très nombreuses, car le rythme trépidant de ces intrigues de rue implique de nombreux coups du sort. Cette transformation rapide d'un état à un autre se manifeste souvent par l'alternance de deux journées comme on peut le voir dans cet exemple de *El piadoso aragonés*, où le dramaturge donne pour ainsi dire une définition de la *mudanza* :

DOÑA ANA El tiempo lo puede hacer;
 el tiempo alarga o ataja
 de la vida el mortal velo,
 los valles levanta el cielo
 y los altos montes baja.
 El tiempo tan vario es
 que con igual ligereza
 muchos pies hace cabeza,
 y muchas cabezas pies;
 desde la corona altiva
 al que de pieles se calza,
 humildes pechos ensalza,
 soberbios pechos derriba.

³³⁰ « mudanza: la alteración esencial, u transformación accidental de una cosa en otra. Significa asimismo la variación del estado que tienen las cosas pasando a otro diferente en lo physico u lo moral [...] Se toma también por la inconstancia o variedad de los afectos y dictámenes. », *Diccionario de Autoridades* (cf. Bibliographie).

¿Qué imperio el tiempo ha dejado
que pueda permanecer
lo que era adorado **ayer**
esta **mañana** olvidado?
Pues entre tantas mudanzas,
más que la luna y el viento;
¿por qué no tendrán aliento,
Fernando, mis esperanzas? (Acte II, v. 338-358)

Le temps variable ou inconstant, ce que Lope appelle *tiempo vario* ou *tiempo ligero*, est un temps producteur de *mudanzas*. Le passage d'une journée est l'expression de l'effet de la *mudanza* : un raccourcissement de AL (deuxième acte dans la pièce). Dans *El mejor alcalde, el rey*, la *mudanza* rétrécit le cadre temporel long de l'acte II (AL). En effet, Feliciano demande à Tello d'être patient car Elvira peut changer d'avis du jour au lendemain. Cette *mudanza* virtuelle introduit un rétrécissement de AL :

FELICIANA Tello, si **hoy** no dijo sí,
podrá decirlo **mañana**.
Ten paciencia, que es crueldad
que los dos no descanséis. (Acte II, v. 973-976)

Dans *El perro del hortelano*, la seconde *distancia* longue est raccourcie par ce procédé :

TEODORO Ves cuánto **ayer** Diana habló conmigo.
Pues **hoy** de aquel amor se halló tan nueva
que apenas jurarás que me conoce,
porque Marcela de mi mal se goce. (Acte III, v. 2513-2516)

Il est à noter que la *mudanza* ne se manifeste pas uniquement par le balancement entre deux journées. Le terme *mudanza* apparaît parfois dans le texte pour caractériser un changement. Nous prendrons, pour terminer, un exemple extrait de *Los Ramírez de Arellano*, où ce cas de figure est manifeste :

AMIR ¡**Tan presto tanta mudanza!**
¡Pese a la fortuna esquiva!
Ya se escucha Carlos viva,
ya Carlos victoria alcanza.
Diosa mudable y ligera,
¿estás loca, por ventura?
¿**Tan poco** el humor te **dura**?
¿**Tan presto** el aire te altera? (Acte I, p. 692)

Dans l'acte I, dont le temps dramatique est particulièrement dilaté, la *mudanza* crée un effet de raccourcissement. On aura remarqué, par ailleurs, l'apparition de l'ellipse à travers l'expression « Ya [...], ya [...] », qui a pour fonction d'accélérer les événements, en l'occurrence les batailles.

Les figures de la mixité, que nous venons de présenter, s'associent aux structures temporelles de la *comedia*. Toute pièce de Lope peut combiner une figure de la mixité et une forme d'alternance du temps. Plusieurs modalités d'agencement de cette double temporalité vont être exposées ci-après.

1-3. Les combinaisons complexes

Les combinaisons simples de la double temporalité ont fait l'objet du premier point de ce chapitre. Il faut à présent décliner les modalités théoriques du fonctionnement complexe de ce système temporel. Les combinaisons possibles entre les six variétés simples (c'est-à-dire alternance et mixité fonctionnant de concert), sont nombreuses, mais nous partirons des agencements les plus courants pour finir par les assemblages les plus riches.

1-3-1. L'alternance complexe

Contrairement aux modalités simples AB + DL et AL + DB où se succèdent directement l'acte et la *distancia*, il existe des modalités indirectes de l'alternance, celles qui concernent AB et AL. Ces combinaisons sont complexes car la *distancia* s'interpose entre les deux *jornadas*. Il s'agit d'une alternance entre un acte long et un acte bref, l'ordre, comme pour les combinaisons simples, n'ayant pas d'importance. Cette modalité (AB + AL ou AL + AB) est moins fréquente que l'alternance simple parce que les actes longs sont moins nombreux que les *jornadas* brèves. Cet agencement de la temporalité dramatique n'en reste pas moins assez spectaculaire. On distingue quatre cas comme suit :

- AB (+ DB) + AL
- AB (+ DL) + AL
- AL (+ DB) + AB
- AL (+ DL) + AB

Tout type de pièce est susceptible d'être bâtie en fonction d'une ou de deux alternances complexes. Nous allons illustrer ci-dessous chaque séquence par des exemples de pièces du corpus.

- **AB (+ DB) + AL**

Ces pièces, trépidantes au départ, possèdent une action globale susceptible de s'enliser ou de se dilater en cours de drame.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II
<i>Los comendadores de Córdoba</i> D ≈ + 1 mois	AB 1 jour	DB Une nuit	AL Indéterminé, Plusieurs jours (deux journées non successives)

	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El testimonio vengado</i> D ≈ 1 an	AB 1 jour	DB Une nuit	AL 2 jours non successifs (<i>un lunes, hoy</i>)

	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Santiago el Verde</i> D ≈ + 4 jours	AB Le 1 ^{er} mai = Santiago el Verde De l'après-midi au crépuscule	DB 1 nuit	AL Quelques jours 2 journées non successives

- **AB (+ DL) + AL**

Cette combinaison est une variété amplifiée de la précédente, puisque le déploiement temporel de l'action, dans la deuxième moitié de l'œuvre, est encore plus marqué.

	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>San Isidro, labrador de Madrid</i>	AB 2 jours successifs <i>siembra</i>	DL Imprécise Plusieurs mois	AL <i>Siega</i>

	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los guanches de Tenerife</i> D ≈ + 1 an	AB 1 jour	DL Plus d'un an <i>Un año y más</i>	AL Plusieurs jours (2 journées non successives)

	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La resistencia honrada y condesa Matilde</i> D = + 2 ans	AB 1 jour <i>Vispera de San Dionís</i>	DL Imprécise	AL indéterminé <i>7 de enero</i>

À partir de la seconde *distancia*, les pièces citées nécessitent, pour leur action dramatique (la « résistance », par exemple) un volume temporel accru.

• **AL (+ DB) + AB**

À l'inverse, les pièces pratiquant entre deux actes une alternance « rétrécissante », produisent, au milieu ou à la fin de la *comedia*, un suspense haletant dynamisant le rythme de l'action.

	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El caballero de Olmedo</i> Durée moyenne	AL Indéterminé quelques jours (de la fin avril au début mai, la veille de la <i>Cruz de mayo</i>)	DB 1 nuit	AB 2 jours successifs (<i>Cruz de Mayo</i> / nuit/ jour)

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II
<i>Los guanches de Tenerife</i> D ≈ + 1 an	AL Plus de 3 jours	DB 1 nuit	AB 1 jour

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II
<i>Los Benavides</i> D ≈ 9 mois	AL 2 jours non successifs <i>la siembra</i>	DB imprécise	AB 1 jour

• **AL (+ DL) + AB**

Ce dernier cas intensifie le procédé précédent. Dans les deux exemples suivants, l'acte bref central accélère l'action après un long temps de latence.

	Acte I	<i>Distancia</i> 1	Acte II
<i>Los Ramírez de Arellano</i> D = imprécise Probablement 10 ans	AL plusieurs jours (2 journées non successives)	DL Imprécise	AB 1 journée (<i>comida, cena</i>)

	Acte I	<i>Distancia</i> 1	Acte II
<i>Arauco domado</i> D = 2 ans	AL 2 journées non successives verano	DL Imprécise Plusieurs mois	AB 2 journées successives (deuxième jour : Saint André, 30 novembre)

1-3-2. La mixité complexe

On parle de mixité complexe dès lors que l'acte (ou la *distancia*) est accompagné de deux mixtes temporels. On retrouve fréquemment le cas suivant dans AL. Le mixte AL + raccourcissement peut être allongé, ce qui donne lieu à la forme de mixité complexe suivante : AL + (raccourcissement + allongement). Il s'agit d'une alternance de second degré propre à l'acte. Théoriquement, on peut envisager également les combinaisons AB + (allongement + raccourcissement), DL + (raccourcissement + allongement), DB + (allongement + raccourcissement). Mais la séquence la plus fréquente est AL + (raccourcissement + allongement). Le deuxième acte de *El casamiento en la muerte* illustre bien cette combinaison complexe. En effet, si la *mudanza* provoque la condensation du cadre temporel long de la *jornada*, l'allégorie dilate le temps par le TêL :

	Acte II
<i>El casamiento en la muerte</i> D ≈ imprécise plusieurs mois	AL + (raccourcissement + allongement) indéterminé (illusion de 2 jours successifs)

1-3-3. La double complexité : alternance + mixité• **(AB + allongement) + DL**

Cette séquence met en présence une modalité de l'alternance AB+DL (ou DL+AB) ainsi qu'une forme de la mixité (l'allongement). Il s'agit de la combinaison complexe de base dans la poétique du temps. Tout AB tend vers un allongement. Les exemples de cette organisation de la double temporalité sont très nombreux. Nous pouvons illustrer ci-dessous cette combinaison simple grâce aux tableaux.

Le procédé d'allongement de l'AB est un Tél véhiculé par un *romance* dans *El castigo sin venganza* :

BATÍN	El cielo que remunerera el cuidado de quien mira el bien público, prevenga laureles a tus victorias, siglos a tu fama eterna.	(Acte III, v. 2461-2466)
-------	--	--------------------------

	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El castigo sin venganza</i> D ≈ + 6 mois	DL 4 mois	AB + allongement (Tél) 1 jour

Dans *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, le deuxième acte bref est amplifié par le Tél, passé (« Por el siglo de mi abuelo », p. 753) et futur (« hasta el día del Juicio »), qui semble une préfiguration de l'extension de l'inter-acte.

	Acte II	<i>Distancia 2</i>
<i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> D = + 8 ans	AB + allongement (Tél) 2 jours successifs	DL 6 ans

• **(AL + raccourcissement) + DB**

Cette deuxième disposition de base de la double temporalité associe une forme d'alternance et de mixité. On trouve la modalité AL + DB et un procédé de raccourcissement de AL, tendance générale dans le théâtre de Lope.

Le procédé de raccourcissement mis en œuvre dans le deuxième acte de *El marqués de Mantua* est une ellipse temporelle. L'alternance DB + AL permet le passage rapide entre les deux premiers actes de la pièce. L'inter-acte ne constitue pas une pause, il est le prolongement de l'action du premier acte qui est également brève. C'est dans l'acte II que l'action va se déployer et que le conflit dramatique va s'intensifier. L'étirement de l'AL correspond aussi à la dilatation de l'espace étant donné que le dramaturge insère dans l'acte de très longs déplacements. Ce TL sera évalué à la fin de l'acte à quinze journées. Au cours de la *jornada*, l'absence de lien de successivité entre les indices temporels produit néanmoins un effet de raccourcissement. Ce procédé donne à l'action un certain dynamisme, mais il permet surtout de rendre représentable la longue temporalité à l'intérieur de l'acte.

	<i>Distancia 1</i>	Acte II
<i>El marqués de Mantua</i> Durée moyenne	DB 1 nuit	AL + raccourcissement (ellipse) 15 jours + 1 jour D= 16 jours <i>julio</i>

Il en va de même dans *El santo negro Rosambuco*. La *distancia* brève précède l'allongement spectaculaire de la temporalité dans le dernier acte de cette *comedia de santos*. Cette DB est le dernier palier « bref » dans cette *comedia* caractérisée par les effets de rapidité, avant l'expansion totale du temps dramatique dans AL. Le dernier acte est imprécis et constitué de plusieurs journées qui ne sont pas reliées entre elles. En complément, l'ellipse temporelle, dans cette vie de saint, a pour fonction de créer un effet de resserrement des longues années contenues dans l'acte III, où la mort du saint est représentée :

	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El santo negro Rosambuco</i> D = TTL indéterminé	DB 1 jour	AL + raccourcissement (ellipse)

• **(AB + allongement) + (DL + raccourcissement)**

Cette séquence comporte l'association d'une modalité de l'alternance et de deux formes de mixité :

Los guanches de Tenerife est l'une des *comedias* du corpus comportant le plus de combinaisons simples. Seule DB + allongement ne fait pas partie du système temporel de la pièce. Cette *comedia* possède deux modalités complexes de l'alternance : AL (+DB) + AB et AB (+DL) + AL. On note également trois combinaisons de la mixité : AL + raccourcissement, AB + allongement, DL + raccourcissement.

- AL + raccourcissement

Dans l'acte I de la pièce, le TéB de trois jours raccourcit l'action longue et indéterminée de l'acte :

CASTILLO	<p>A mi fortuna agradezco, y de mayores venturas lo tengo por buen agüero, que seas la primer cosa que en estas montañas veo. Tres días ha que camino por lagunas y por cerros, para hallar a quién llevar a los amigos que dejo en las naves que nos traen. ¿Entiéndesme?</p>	(Acte I, v. 664-664)
----------	---	----------------------

Le même cas se présente dans le dernier acte, où le dramaturge a recours à l'ellipse temporelle en représentant deux journées non successives au sein d'une action dilatée.

- AB + allongement

L'acte II est allongé par le Tél à travers l'expression « otras veces » :

PALMIRA	<p>Ya me pesa que te vayas, y ¡plega a Dios que tengáis la tierra que deseáis en estas desiertas playas, y que no os maten aquí, como otras veces, los nuestros!</p>	(Acte II)
---------	---	-----------

- DL + raccourcissement

La seconde *distancia*, évaluée à plus d'un an (« un año y más »), est compensée par le TéB (« mientras salieron tres soles », c'est-à-dire trois jours).

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>Los guanches de Tenerife</i> D ≈ + 1 an	AL + racc. ³³¹ (TéB)	1 nuit	AB + all. (TéL) 1 jour	DL + racc. (TéB) Plus d'un an <i>Un año y más</i>	AL + racc. (ellipse) Plusieurs jours (2 journées non successives)

Cette *comedia*, comme l'ensemble des pièces du corpus, témoigne de la virtuosité du dramaturge dans son maniement rythmique, extraordinairement varié, de la temporalité dramatique. Après avoir présenté les modalités complexes de la double temporalité, nous allons analyser quelques exemples de pièces particulièrement représentatives, issues du corpus, où ce phénomène est mis en pratique par le dramaturge.

2. De la théorie à la pratique : cinq exemples de modélisation de la double temporalité

Nous allons mettre en évidence les modalités de l'alternance et de la mixité temporelles à travers l'analyse textuelle de quelques pièces du corpus dont l'architecture est assez variée. Nous n'illustrerons pas toutes les combinaisons complexes possibles. L'accent sera mis seulement sur un échantillon du corpus, comprenant des pièces dont la durée globale de l'action est indifféremment longue ou brève. L'examen minutieux du texte donne à voir le fonctionnement du système temporel de la *comedia*. Cette méthode a l'avantage de mettre en valeur la mise en pratique de la théorie de la double temporalité dans des pièces modèles. Ainsi, la deuxième partie de ce chapitre théorique comportera des analyses littérales des pièces où les paramètres de la dualité temporelle seront mis en lumière.

Les combinaisons de la double temporalité n'ont pas le même degré d'originalité. Le temps long constitue un véritable problème pour le dramaturge. Le défi majeur de l'introduction du TL dans la pièce ne peut être relevé qu'au prix de techniques de raccourcissement élaborées. Dans ces pièces à TL, l'inventivité de l'écriture et l'efficacité de la poétique sont plus poussées que dans les pièces à TB. C'est pourquoi nous avons choisi d'attacher une importance particulière à l'analyse de la combinaison simple AL + raccourcissement ; cette modalité est mise en œuvre de façon presque systématique par le dramaturge dans les *comedias* du corpus contenant un acte long. Dans les pièces pratiquant

³³¹ Nous proposons les abréviations suivantes : racc. pour raccourcissement et all. pour allongement.

AL + raccourcissement, le dramaturge doit multiplier les stratégies d'écriture afin de maîtriser l'extension temporelle. Pour rendre soluble le TL au théâtre, Lope a inventé une contrepartie : le resserrement temporel. La mise en pratique de ce procédé singulier et nouveau mérite d'être étudiée en détail.

On commencera l'analyse par une pièce à dilatation temporelle maximale, *La campana de Aragón*, qui permettra d'exemplifier la figure de la mixité AL + raccourcissement, qui se retrouve dans chaque acte. L'illustration de ce principe théorique se poursuivra par l'examen de deux pièces de nature différente, *El Brasil restituído* et *El caballero de Illescas*, où les procédés du raccourcissement de AL et de DL sont bien repérables. Les trois premières pièces ne proposent pas d'alternance temporelle. La règle de l'alternance temporelle sera introduite par *El mayor imposible*, pièce qui comporte également deux figures de la mixité : (AB + allongement) et (DL + raccourcissement). Nous terminerons la modélisation de la double temporalité par une pièce particulièrement bigarrée, *El sol parado*, mettant en pratique plusieurs types de combinaisons complexes. Cette *comedia* où le temps long est magistralement resserré se termine par un acte bref particulièrement allongé. Cette pièce cristallise bien les procédés d'une écriture du paradoxe. Cet ensemble de *comedias* dévoile, en effet, de façon remarquable, les traits les plus saillants de la poétique du temps dans le théâtre lopesque.

2-1. (AL + raccourcissement) : la condensation du temps épique très long, *La campana de Aragón*

Cette *comedia* historico-légitimée, composée vers 1598-1600, est une pièce modèle de l'architecture des pièces à temps très long dans la mesure où chaque acte met en scène le règne d'un souverain différent, Pedro, Alfonso et Ramiro, qui sont frères et rois successivement. L'œuvre présente la particularité d'être composée de trois actes qui couvrent une période très longue.

L'amorce de la *comedia* se situe au moment de la conquête de Huesca par le roi Pedro d'Aragon aidé de don Fortunio, un seigneur qu'il avait exilé. Historiquement, la prise de cette ville se situe au début du règne du monarque. L'accent est mis sur la journée, à travers les mots *hoy* et *este día*. Quelques vers plus loin, le soldat Porcelo apprend à doña Elvira – la fille adoptive de don Fortunio qui s'habille en homme depuis son enfance en se faisant appeler don

Juan – qu’une autre bataille a eu lieu ; il s’agit d’une attaque maure menée par Albochacén, vaillamment repoussée par Pedro³³² :

ELVIRA	¿Que el rey don Pedro, en efeto, a mi padre perdonó?
PORCELO	El consejo le pagó, agradecido y discreto; que él y sus trescientos hombres, con las mazas que llevaron, en la batalla ganaron fama eterna, ilustres nombres. Diole a Huesca en alcaidía, donde pienso que estuvieras, si del moro las banderas no vieran el mismo día ; que el bizarro Albochacén de Zaragoza bajó, con quien don Pedro mostró su poder invicto bien; que le venció peleando desde el alba al mediodía, y prendiendo a don García, se volvió a Huesca triunfando.

(Acte I, p. 637)

La condensation de ces deux batailles dans la même journée exprime une volonté de comprimer le temps dramatique. Comme don Fortunio a aidé le roi à remporter la bataille de Huesca, le souverain le réhabilite et lui confie l’intendance de la ville au cas où lui-même aurait à s’absenter. Il lui permet d’aller chercher sa famille, exilée jusqu’alors dans la montagne. L’arrivée de doña Elvira sur scène est d’une grande importance pour le premier acte. C’est dans un *romance* que Fortunio narre l’histoire de sa fille à Nuño, un gentilhomme à qui il va confier Elvira³³³. Au préalable, il demande à Nuño de garder le secret pendant une année entière :

FORTUNIO	¿Hacéis juramento aquí, como hidalgo y caballero, que este secreto tendréis por todo un año secreto?
----------	--

³³² Nous citerons l’édition Turner de la Biblioteca Castro (cf. Bibliographie).

³³³ Dans le *romance* de Fortunio, le déroulement de la journée (de l’aube à minuit) est présenté, ce qui met l’accent sur la condensation de l’intrigue de l’acte.

NUÑO Pleito homenaje os prometo,
si no es que vos lo mandéis. (Acte I, p. 644)

Fortunio raconte que don Pedro, à la mort de son père Sancho, voulut venger la mort de Ramiro, son grand-père, en frappant la descendance du criminel Fernando, qui avait au moment des faits une fille de deux ans, Elvira. Don Fortunio recueillit doña Elvira, ce qui lui valut l'exil hors d'Aragon. L'enfant est à présent une « doncella » (p.646) ; elle est également qualifiée de « mancebo » par don Nuño. Le personnage d'Elvira est l'incarnation du temps évoqué long, période durant laquelle Fortunio l'a élevée dans la clandestinité. À la fin de l'acte I, un vers de don Alfonso, le frère de don Pedro, introduit une durée « homérique » de dix ans :

ALFONSO Si dura **otros diez años**, como Troya,
el fin dudoso desta dulce empresa,
al sol, al hielo asistiré a porfia,
sin quitarme las armas noche y día. (Acte I, p. 650)

La supposition d'Alfonso suggère que dix ans viennent de s'écouler et qu'une nouvelle période équivalente se profile. De fait, l'Histoire révèle que le règne de don Pedro a bien duré dix ans.

À la fin de la première *jornada*, le roi don Pedro est mort ; c'est son frère qui prend la succession car Pedro n'a eu aucun enfant. Le monarque meurt sans descendance et le sang dynastique ne peut être transmis par filiation. C'est son frère Alfonso qui lui succède comme le précise don Pedro de Atares, un noble personnage de l'entourage du roi défunt :

ATARES Morir sin hijos nuestro Pedro amado
no se puede decir, pues que tú quedas,
que heredas su valor y su cuidado,
y todo el peso de Aragón heredas. (Acte I, p. 649)

Il faut, malgré tout, un successeur à don Pedro. Pour que le pouvoir ne reste pas vacant, Alfonso est désigné comme le successeur alors qu'il n'est que le frère de Pedro. Alfonso se définit comme étant le fils du roi Pedro :

ALFONSO Soy vuestro Rey legítimo, y **soy hijo**
del rey Pedro, y de don Sancho nieto:
Justamente su reino mando y rijo, [...] (Acte I, p. 649)

On mettra en évidence – après l’analyse cursive de la pièce – le statut paradoxal du père, du fils et du frère, et son incidence sur la temporalité globale.

L’acte I n’est pas structuré par des repères chronologiques rigoureusement orchestrés. Les faits dramatiques très longs de l’acte I (dix années) sont contenus dans plusieurs journées. Le dramaturge a recours au procédé de l’ellipse temporelle. En outre, dans cet acte à temps très long, il utilise le temps fréquentatif qui correspond ici à l’apprentissage des règles de la vie monacale et de la religion. Ramiro demande à un moine de l’instruire :

RAMIRO	Padre Leonardo, en la mía ya no ha de haber repugnancia. Enseñadme cada día , pues sois luz de mi ignorancia. Palabra os doy de no hacer cosa en mi vida, Leonardo, sin pediros parecer.	
LEONARDO	Ya, Ramiro, el tiempo aguardo en que ha de ser menester.	(Acte I, p. 631)

Le temps fréquentatif sert à suggérer une maturation plutôt qu’une dilatation extrême du temps. De fait, l’extension de la temporalité n’est pas évaluée directement si ce n’est à travers l’allusion de « deux fois dix ans », introduite subtilement sans compromettre l’effet de brièveté générale.

Cet acte long (AL) regroupe trois procédés du raccourcissement : le voyage par la poste, l’allégorie, l’ellipse. Le déplacement de don Fortunio (aller-retour *monte/Huesca*) est voulu par le roi au début de l’acte. Fortunio a pour mission de récupérer sa famille et de se rendre à Huesca. En fait, ce trajet accompagne la totalité du règne du monarque comme si ce court aller-retour servait à dissimuler la très longue durée du règne. Par ailleurs, peu après l’épisode guerrier du début de la *comedia*, l’allégorie de l’Aragon prédit, dans un rêve, au moine Ramiro, le plus jeune frère du roi, qu’il régnera bientôt : « Presto serás mi señor », (Acte I, p. 634). Cette figure de la prédiction permet l’accélération du cours du temps dramatique. Dans le cas présent, il s’agit d’une vaste anticipation puisque le moine n’obtiendra le pouvoir que dans l’acte III, très longtemps après. Le *romance* de Fortunio, dans la seconde partie de l’acte I, contient l’expression caractéristique de l’ellipse temporelle : « ya / ya ». Fortunio se réfère au personnage d’Elvira :

FORTUNIO **Ya** pone el arco morisco
la jara llena de yerba,
ya el acerado cuadrillo
a la cristiana ballesta.
Ya sale gallarda al campo
cuando el alba clara y bella
lleva en albricias de sol
lirios, rosas y azucenas,
con su capa de sayal [...]
Ya vuelve al mostrarse Venus
en la vespertina estrella,
requebrando las serranas
que llevan cargas de leña.
Ya, en oyendo el enemigo,
a medianoche despierta;
si es contrario, le cautiva;
si es caminante, le deja. (Acte I, p. 646-647).

Or, le roi don Pedro n'a pas pu conquérir Saragosse et la ville devient une nouvelle Troie à prendre. D'après l'Histoire, le règne de Pedro I dure bien dix ans : de 1094 à 1104. Alfonso est disposé à s'emparer de Saragosse et veut y être couronné.

L'acte II montre sur scène la prise de Saragosse par Alfonso. Cette journée est importante parce que le roi réussit là où ses ancêtres avaient échoué³³⁴. Le but d'Alfonso est de venger la mort de Pedro. Le prédécesseur est rappelé par le pronom *aquel* dans la réplique de Nuño (p.656), ce qui montre l'éloignement temporel entre la fin du premier acte et le début du second. Lors du couronnement d'Alfonso, don Fortunio, qui est maintenant gouverneur de Huesca, vient avertir le roi que l'armée maure s'appête à envahir Fraga :

FORTUNIO **Después que** de Daroca y de Tudela,
Borja, Calatayud y Tarazona
echaste los moriscos atrevidos;
después que el arrabal edificaste
de la insigne Pamplona, y diste nombre
a Belorado, a Almansa y a Berlanga;
después que al conde de Tolosa diste

³³⁴ Le roi maure rappelle les ancêtres d'Alfonso :

REY [...] ¡Mísera Zaragoza!, aquí te pierdo.
Hoy pierdes a tu rey, aquel invicto
que a dos Pedros, dos Sanchos y un Ramiro
se defendió tan valerosamente. (Acte II, p. 654)

el castellano reino, porque tuvo
 un hijo de la infanta doña Urraca,
 tu mujer de segundo matrimonio,
 señora nuestra y de Aragón señora;
 a todas sus hazañas diste el lauro
 con haber conquistado a Zaragoza. (Acte II, p. 667-668)

La répétition anaphorique de « después que » sert à présenter toutes les villes reconquises par Alfonso avant la prise de Saragosse, c'est-à-dire pendant le premier inter-acte ; les « otros diez años de Troya » sont inclus dans cette *distancia* représentant un temps long de l'attente. L'Histoire révèle qu'il s'est écoulé plus de dix ans avant que le roi Alfonso *el batallador* s'empare de Saragosse. Le temps dramatique est mis comme en suspens durant la *distancia*, car le règne d'Alfonso ne prend effet que lorsqu'il conquiert Saragosse.

L'acte II est constitué par l'alternance de scènes politiques et de scènes d'amour. L'action principale concerne la prise de Saragosse et ensuite la mort du roi à Fraga tandis que l'intrigue « secondaire » met en relief le triangle amoureux entre Nuño, Arminda et Elvira/Juan. Arminda est la nièce de l'ancien roi de Saragosse qui vient d'être destitué par Alfonso. Elle devient la prisonnière d'Elvira. Plus tard, Nuño feindra de la courtiser pour provoquer la jalousie de la femme qu'il aime : Elvira. Au milieu de l'acte, l'épisode semble se situer le même jour que la prise de Saragosse :

ARMINDA Soy sobrina
 del que **ayer** era señor
 de Zaragoza. (Acte II, p. 671)

Le terme *ayer* rappelle l'alternance *ayer/hoy* de la *mudanza* dont la fonction est de raccourcir le TL.

La structure de l'acte II repose également sur les voyages. Fortunio, qui arrive par des chevaux de poste de Huesca, avertit Alfonso que les Maures ont attaqué Fraga et qu'ils sont prêts à envahir la région. Le roi ne perd pas de temps, quitte Saragosse et se met en route vers Fraga, ville se situant à plus de cent kilomètres. La seconde intrigue est liée à l'action principale grâce au déplacement car Elvira va se rendre à Fraga avec son esclave Arminda. Le voyage relativement long se produit rapidement et l'on voit immédiatement l'arrivée du roi. Ce procédé du raccourcissement, le voyage par la poste, est mobilisé pour occulter le TL.

Les Maures, de leur côté, préparent leur attaque en étant sûrs d'être victorieux :

SELÍN Camina, fuerte alcaide,
que Alá santo **hoy** te ha de dar victoria,
y cuando no, morir con honra y gloria. (Acte II, p. 675)

C'est durant la même journée qu'Alfonso va trouver la mort, fin funeste représentée par une *tramoya* qui le fait s'enfoncer dans la scène.

L'acte II embrasse suggestivement le règne d'Alfonso depuis la prise de Saragosse jusqu'à sa mort, ce qui correspond historiquement à une vingtaine d'années (Alfonso règne de 1104 à 1134). Ainsi, l'action de la deuxième *jornada* se déroule sur plusieurs journées n'ayant aucun lien entre elles. Il s'agit du même procédé mis en œuvre dans l'acte précédent : l'ellipse. Quelques vers de l'acte II mettent en avant l'accélération de l'intrigue par un indice de vitesse du Téb. Lorsque Ramiro donne un conseil politique à son frère, celui-ci invoque le prétexte suivant :

ALFONSO De mí estoy satisfecho, hermano mío.
Le han informado mal; y cuando fuera,
se puede perdonar tal desvarío,
por ser necesidad de guerra fiera.
Pero la enmienda en Dios y en mí confío,
y que de hoy más se hará de otra manera;
que me pesa en el alma, si he tenido
descuido igual en lo que me ha reñido.
Márchase a veces **con extraña prisa**:
los soldados son muchos, las posadas
tan pocas, que en la tierra que se pisa
suelen hacer barracas y enramadas. (Acte II, p. 667)

La précipitation des faits dramatiques provoque la condensation du temps très long, les vingt années du règne d'Alfonso, dans un cadre temporel bref. Par ailleurs, l'accélération est également perceptible dans l'intrigue seconde quand Arminda, peu de temps avant qu'Alfonso meure, pressent une mort prématurée :

ARMINDA Porque ya sospechas tomo
de mi **acelerada muerte**.
Por no me hablar, allá aparte
estás hablando contigo. (Acte II, p. 670)

Bien que la captivité d'Arminda couvre la totalité du règne d'Alfonso, seules les marques de la rapidité sont mises en évidence (l'expression « tan presto », par exemple).

Les scènes contenant le triangle amoureux contribuent à condenser le temps dramatique et à permettre de passer du début du règne jusqu'à son terme dans un laps de temps bref indéterminé. Dans les *comedias* à temps très long, l'intrigue amoureuse sert la poétique du temps lopesque dans le sens où elle permet l'alternance entre le TB et le TL de l'action politique principale. Cette pratique répond à une nécessité de vraisemblance, le raccourcissement du temps dramatique dans les actes étant l'un des procédés de l'illusion théâtrale dans les actes longs.

À la mort d'Alfonso, ses conseillers sont au désespoir car le roi ne laisse aucun héritier :

ATARES	No procedió como sabio. ¡Oh Aragón! ¡Qué triste día! Sin rey y sin herederos, ¿Qué haremos, caballeros?	(Acte II, p. 678)
--------	--	-------------------

Si le début de la deuxième *jornada* est considéré comme un jour joyeux (« este alegre día », p.667), la fin de l'acte marque un moment funeste. Ce balancement entre deux journées rappelle les revirements de la Fortune, procédé de la *mudanza* qui produit un effet de resserrement du temps. En compensation, l'acte II se termine par un *romance*, qui introduit, à la fin de la *jornada*, un résumé des événements. En effet, après la mort d'Alfonso, les Aragonais se disputent le trône et écrivent au Pape pour qu'il désigne le successeur d'Alfonso. De plus, les Maures continuent leur percée en Aragon. Tous ces faits ne sont pas liés dans le temps dramatique, selon le procédé de l'ellipse temporelle.

Les Aragonais sont confrontés à un problème majeur puisque le sang royal ne peut pas être perpétué. Afin de maintenir la dynastie, le dramaturge a recours au même procédé qu'au premier acte : rester dans l'horizontalité de la fratrie. Ainsi, les nobles aragonais sollicitent la coopération du frère cadet, le moine Ramiro. Ce dernier refuse d'abord par timidité et par peur de délaisser la religion. Il craint d'être confronté au monde et se cache comme un enfant. Malgré cette réaction puérile, le moine accepte de devenir roi d'Aragon et considère cette nouvelle mission comme un sacerdoce auquel il espère mettre un terme quand le moment sera venu.

La durée de l'action de la seconde *distancia* est révélée, au début de l'acte, grâce au *romance* de Ramiro. Leonardo apprend tous les événements qui se sont déroulés depuis que Ramiro est devenu roi : la bulle pontificale qui a permis à Ramiro de monter sur le trône et les dissensions entre les Navarrais et les Aragonais. À la fin de l'acte II, Elvira a été faite

prisonnière par le gouverneur de Fraga, Tarife. Il se produit un échange : Elvira est devenue l'esclave de son esclave Arminda. C'est grâce à la captivité d'Elvira que l'on peut évaluer le laps de temps dans la seconde *distancia*. Elvira est emprisonnée depuis deux mois. Ce chiffre est mentionné pour la première fois dans une réplique de don Nuño, qui ne sait pas où se trouve Elvira et croit qu'elle a péri au combat. Il le fait savoir à son père adoptif :

NUÑO	Señor, dos meses ha que te encubre tu desdicha mi rigor.	
FORTUNIO	¿Es muerta?	(Acte III, p. 696)

En apprenant cette mauvaise nouvelle, Fortunio tient Nuño pour traître et se sent déshonoré ; c'est pourquoi il veut l'affronter en duel. Cette confrontation va être finalement repoussée et n'aura jamais lieu.

Elvira précise, par la suite, que cela fait deux mois qu'elle a été capturée :

ELVIRA	Dos meses ha que me tienes en esta dura prisión ; dos meses, que un siglo son , de mis males y tus bienes.	(Acte III, p. 698)
--------	--	--------------------

Le second inter-acte contient un marqueur du TL : l'emprisonnement. La période de deux mois est dilatée à l'extrême par le temps subjectif. Contrairement à l'acte précédent, la dernière *jornada* est basée sur l'attente et l'atermoisement. De fait, le duel prévu entre Fortunio et Nuño sera différé ultérieurement comme l'annonce Nuño : « aplazado en efecto quedó el campo » (p.704). De plus, au début de l'acte III, Ramiro attend l'arrivée de sa femme, la fille du comte de Barcelone, Ramón Berenguel : « Esperando estoy su hija. » (p.692). Un autre procédé du TL apparaît : l'édification d'un monument. Le moine fait construire un temple pour pouvoir s'y recueillir après qu'il aura accompli sa mission. Plus avant, le sanctuaire est en cours de construction :

RAMIRO	Yo le avisaré del día que estará el templo acabado.	(Acte III, p. 696)
--------	--	--------------------

L'accent est mis, une nouvelle fois, sur la dilatation du temps subjectif, quand Elvira résiste aux pressions exercées par sa geôlière :

ARMINDA	¿Que no te ha de ablandar tanta porfia?	
ELVIRA	Ni largos siglos de prolijos años .	(Acte III, p. 712)

Dans cette *jornada*, le TL est plus facilement perceptible qu'auparavant. Paradoxalement, le règne de Ramiro n'a duré que trois ans (1034-1037). Cet acte se compose de plusieurs journées qui ne sont pas reliées entre elles. À l'inverse des *jornadas* précédentes, l'acte III ne se termine pas par la mort du roi. La structure temporelle de ce dernier acte est également basée sur les voyages. Après avoir écouté ses courtisans le ridiculiser, don Ramiro s'apprête à partir retrouver sa femme comme le précise Lope, un noble personnage : « Gran Rey, tu **partida** apresta ; » (p.696). Quant à son père spirituel, le frère Leonardo, il décide de rejoindre son monastère à San Ponce de Tomeras, près des Pyrénées. Plus loin dans l'acte, Fortunio est envoyé comme messenger du roi Ramiro au monastère de Leonardo car le roi désire connaître l'avis du moine. Ce dernier lui montre comment il coupe les fleurs de son jardin qui sont plus grandes que les autres. Le roi lui demande, enfin, d'aller avertir les seigneurs aragonais de venir voir la cloche de Huesca dont la résonance s'entendra dans tout le royaume. Les seigneurs infidèles se feront tous décapiter à la fin de l'œuvre à l'image des fleurs trop altières. Ces déplacements ne sont pas très longs et contribuent également, dans cette *jornada*, au resserrement temporel. À la fin de l'œuvre, Rodrigo, un *Grande*, refuse d'obéir au roi :

RODRIGO	Yo no quiero obedecer la provisión que envió; que por rey no he de tener quien órdenes recibí, y a quien era fraile ayer .	(Acte III, p. 717)
---------	---	--------------------

Le temps évoqué bref (*ayer*) sert à donner l'illusion au lecteur-spectateur d'une temporalité ramassée.

L'action de *La Campana de Aragón* s'étend sur plus de trente ans. Lope ne mentionne que la période de vingt ans (deux fois dix ans). Mais, d'après l'Histoire, le règne d'Alfonso a duré trente ans. Entre le début de la prise de pouvoir de Pedro et le gouvernement de Ramiro, il s'est écoulé historiquement quarante ans. Nous faisons figurer ci-après le tableau de la structure temporelle de la *comedia*.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>La Campana de Aragón</i> D ≈ + 40 ans	AL + racc. 10 ans (plusieurs <i>hoy</i>)	DL 10 ans	AL + racc. Indéterminé (plusieurs <i>hoy</i>)	DL 2 mois	AL + racc. Indéterminé (plusieurs <i>hoy</i>)

Les statuts ambivalents du père et du fils ont une répercussion sur la temporalité de l'œuvre. La première apparition des deux moines dans le premier acte est symptomatique. Leonardo est beaucoup plus vieux que Ramiro et le jeune moine l'appelle logiquement « père ». Généralement, les moines se nomment entre eux « frère ». Dans le dialogue, il semble y avoir une indifférenciation entre le père et le frère. En effet, Ramiro appelle don Leonardo « padre » ou « hermano » ; plus loin, Leonardo qualifie Ramiro de « padre ». De plus, on a vu précédemment qu'Alfonso considérait son frère Pedro comme son père lorsqu'il dit : « soy hijo de Pedro ». Ainsi, l'indifférenciation entre le frère, le fils, et le père, se confirme.

La relation entre Alfonso et Ramiro est également très particulière. Deux éléments permettent de le constater. En premier lieu, dans l'acte II, avant de mourir, Alfonso se compare à Absalom :

ALFONSO Muerto soy. **Absalón** fui,
soberbio por mis cabellos. (Acte II, p. 677)

Dans la Bible, Absalom est le fils de David. Or, dans l'acte III, le frère Leonardo qualifie par deux fois Ramiro de nouveau David :

LEONARDO Vos sois **David**.
RAMIRO Vos, **Natán**. (Acte III, p. 689)

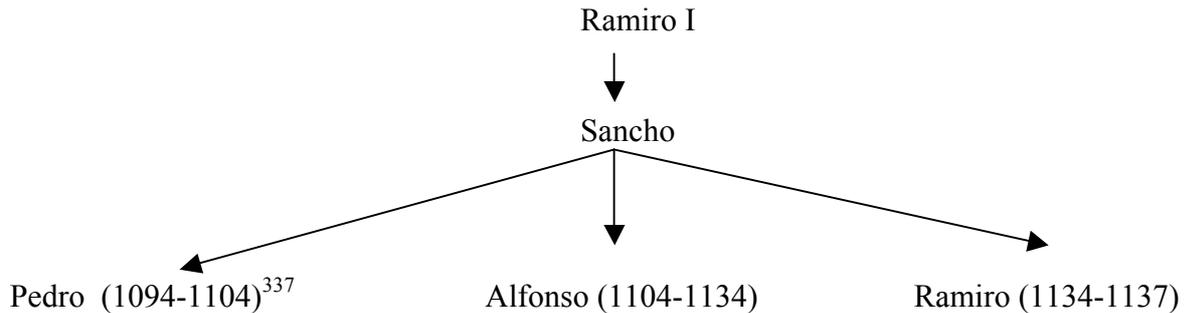
Dans la généalogie de Jésus proposée par Luc dans le Nouveau Testament, on sait que Nathan est le fils de David³³⁵. Ainsi, il y a une confusion entre le frère, le fils et le père. Plus loin dans l'acte III, dans le dernier tercet de son sonnet, Leonardo déclare :

LEONARDO Hacedle, gran Señor, **David segundo**;
que si vuestro poder el suyo ampara,
vencerá con paciencia sus contrarios. (Acte III, p. 707)

³³⁵ Luc : 3-31. Dans l'Ancien Testament, sous le règne du roi David, il existe un autre personnage du même nom : le prophète Nathan.

Si Alfonso est Absalom, et Ramiro, David, cela signifie que Ramiro « est » le « père » poétique d'Alfonso alors qu'il est, en fait, son frère cadet.

Dans l'acte II, Ramiro donne un conseil d'ordre politique à Alfonso, et se comporte avec lui comme s'il était son père³³⁶. Même si Ramiro appelle son frère « hermano », il a l'attitude d'un père et lui fait une recommandation. S'il y a une indifférenciation entre le père et le fils, le temps ne peut être régénéré. L'arbre généalogique de la famille royale peut être reconstitué comme suit :



Le schéma montre bien que la dynastie s'est conservée sur un plan horizontal. Pour compenser la perte de Pedro qui ne laisse aucun enfant, Alfonso est considéré comme le fils du roi défunt. Cependant, quand Alfonso meurt également sans successeur, le seul qui puisse régénérer le lignage est Ramiro. À plusieurs reprises, l'œuvre donne l'impression que le temps ne passe pas depuis la première *jornada* en ce que l'amplitude de chaque règne est condensée à l'extrême. L'effet produit est celui d'un temps étrangement arrêté. Dans l'acte I, avant de dévoiler la vérité sur doña Elvira, Don Fortunio requiert Nuño de jurer qu'il gardera le secret pendant une année entière. Dans l'acte III, Fortunio considère Nuño comme un traître qui n'a pas tenu sa promesse :

NUÑO	Por una ni mil mujeres, no diré mentira en esto. Si no lo quieres creer, yo no puedo más hacer que pasar por el ultraje el ya pasado homenaje.
FORTUNIO	¿Quién no miente por mujer?

³³⁶ RAMIRO Hermano, pues en todo es tan honrado,
y tuvo padres que enseñar pudiesen
celo del culto santo a muchos reyes,
mire que no es de rey sólo dar leyes.

(Acte II, p. 667)

³³⁷ Les dates englobent la durée de chaque règne.

por mujer perdí el honor,
Nuño vil. [...]

(Acte III, p. 697)

Les termes « pasar » et « ya pasado » donnent l'image d'un temps dont le cours revient en arrière. Le temps dramatique semble inopérant car la verticalité des successions est bloquée. La dynastie ne peut pas être perpétuée étant donné que le trône est repris par des frères stériles. Dans cette pièce, l'enfermement dans la fratrie équivaut à un temps dramatique horizontal et pétrifié.

Dès l'acte I, Ramiro est voué à être roi d'Aragon. C'est dans un rêve que l'allégorie de l'Aragon – on l'a vu – lui apparaît et lui révèle qu'il sera appelé par Dieu pour régner :

ARAGÓN **Presto** serás mi señor,
por más que **revue**lvás y andes.

(Acte I, p. 634)

Ce pronostic, annonçant l'accès imminent de Ramiro au royaume d'Aragon, va se réaliser à la fin de l'acte II, très longtemps après. Le mot *revue*lvás peut mettre l'accent sur une temporalité ambivalente, liée au personnage de Ramiro³³⁸. À la fin de la *comedia*, Ramiro est qualifié par Nuño de « Rey **mozo**, en virtudes **viejo** ». Le roi semble avoir cette jeunesse éternelle du moine. Poétiquement, le temps dramatique a été mis en réserve depuis l'acte I jusqu'à l'acte III. Pour compenser la longue temporalité de la *comedia*, la figure du moine, remarquable incarnation du *puer senilis*, introduit un effet de raccourcissement du temps dramatique.

Un troc s'effectue entre le moine et le roi, entre le monde et Dieu. Plusieurs modalités du changement sont observables : dans l'acte II, Elvira donne des ordres à Arminda alors qu'elle devient son esclave dans l'acte III. La mission de Ramiro est de mettre fin à la suspension du temps et d'obtenir une descendance. Une réplique du moine le montre clairement :

RAMIRO Dios ordenó el casamiento,
en que aquí me vengo a ver,
para dar al mundo aumento
y acrecentar nuestro ser.
Ya sé que esto no es pecado;
pero verme y obligado
en tan notable vergüenza,

³³⁸ *Revol*ver peut signifier « andar lo andado », comme le signale le *Diccionario de Autoridades* ; ce terme fait écho aux vers précédemment cités et contenant les mots *pasar* et *pasado*.

aun no es posible que venza
el saber que soy casado. (Acte III, p. 703)

En résumé, il s'agit de donner un héritier à la couronne d'Aragon :

RAMIRO Pues advertid, Aragón,
que el monasterio me espera.
No os habré dado heredero,
cuando me vuelva a mi casa. (Acte III, p. 703)

Pour l'instant, Ramiro accepte difficilement le mariage et la confrontation avec le monde. La mission de procréer contrevient à sa vocation monastique. Dans cette pièce, on remarque une inversion surprenante : la procréation vient d'une figure de stérilité. Ramiro est, par définition, l'anti-procréation. Quant à l'un des seuls personnages féminins de la *comedia*, elle semble totalement stérile. Doña Elvira est une figure d'infertilité dans la mesure où elle apparaît, tout au long de la pièce, comme un hybride. Depuis son enfance, c'est-à-dire depuis l'acte I, elle s'habille en homme. En outre, elle est aimée par un homme et également par une femme. À la fin de l'œuvre, aucun signe de vieillesse n'est révélé comme si Elvira semblait aussi « éternellement jeune » que le moine Ramiro. Enfin, lorsque don Nuño l'épouse, il l'appelle « mi paje », suggérant ainsi la jeune masculinité d'Elvira – virilité incluse dans son nom (El-vira). Le personnage d'Elvira permet de montrer que l'œuvre met en scène l'impossibilité de perpétuer le lignage. Comme Ramiro se marie, il devrait avoir des enfants. Cependant, le texte ne mentionne pas son héritier éventuel. Le personnage de l'enfant est présent à la fin de la pièce, à travers les fils des seigneurs : « Salen dos o tres niños, hijos de los Grandes » (p. 720). Par ailleurs, l'acte III se déroule au mois d'avril, au printemps, saison de la Passion du sacrifice christique. Cette série d'enfants peut reproduire l'horizontalité sérielle des trois rois-frères. Mais le temps est bien renouvelé et ne s'arrête pas comme dans les actes précédents. L'acte III permet d'ouvrir le temps dramatique :

NIÑO 2.^o Todos **de hoy más** te tendremos
por nuestro rey verdadero. (Acte III, p. 721)

Dans *La campana de Aragón*, la condensation temporelle des actes est l'expression d'un temps dramatique « arrêté », condamné à la latéralité de la fratrie, dans l'arbre généalogique. À la fin de l'œuvre, la figure plurielle de l'enfant est un combiné d'horizontalité et de verticalité lignagère. Le temps évoqué s'étire de façon considérable : la cloche de Huesca doit servir d'exemple comme le feu inextinguible des Romains :

par l'intermédiaire de la Fama, une autre allégorie, que cet artifice est possible. La Fama est dotée d'un pouvoir quasi divin, celui d'aller plus vite que le cours du soleil. Par la suite, de nombreuses occurrences de la rapidité, à travers le terme *presto*, accompagnent le cours du dialogue. Le Brésil confie à la Fama la mission de rencontrer la Royauté d'Espagne. De fait, dans la scène suivante, la Fama dialogue avec l'allégorie de la Monarchie espagnole. Au préalable, Lope précise dans une didascalie qu'une *tramoya* doit faire disparaître subitement la Fama³⁴¹. Ainsi, le raccourcissement temporel doit être visible scéniquement. La Fama fait part à la Monarchie de la situation du Brésil. Elle lui conseille d'envoyer au plus vite son armée :

FAMA A ti te toca; advierte
que consiste el peligro en la **tardanza**. (Acte I, p. 269)

Une fois de plus, l'accent est mis sur la nécessité d'accélérer l'action de telle sorte que le TL, au sein de l'acte, paraisse bref pour le public :

MONARQUÍA Parte y di que **tan presto**
cuanto pueda pasar el mar mi armada
verá en el polo opuesto
el Holandés resplandecer mi espada.
FAMA Yo parto.
MONARQUÍA Vuela **en breve**.
FAMA Por **más veloz**, haré que el sol me lleve. (Acte I, p. 269)

L'expression « *tan presto cuanto pueda* » prouve bien que le texte cherche, par un procédé de l'illusion, à accélérer quantitativement le temps. La façon la plus rapide, pour la Fama, est de suivre le cours du soleil, car cette allégorie et le soleil sont étroitement liés dans cette pièce. En effet, le soleil réalise un trajet est-ouest.

Le soldat Machado, dans un *romance*, raconte son évasion et donne également une information essentielle concernant la durée de l'action de l'acte I. Comme on l'a vu préalablement, le temps a été suspendu depuis l'arrestation de Machado. Le *romance* semble

³⁴¹ « El Brasil y los indios se entren, y la Fama suba con música hasta lo alto, y de allí se parta con ella un **bofetón** hasta la otra parte del teatro. La Monarquía de España con un mundo a los pies y un cetro con tres coronas de oro. » (Acte I, p. 268). Le *bofetón* est une *tramoya* permettant de faire disparaître très rapidement un personnage ou un objet : « En los teatros es una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio: la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta, y tiene el mismo movimiento que una puerta; y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas. En ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie conforme lo pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual parece se llamó bofetón. », *Diccionario de autoridades* (cf. Bibliographie). José María Ruano de la Haza et John J. Allen étudient le *bofetón* dans *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, p. 484-486.

BRASIL Yo, puesto que, aunque bárbara, sabía
 cómo bajando de su empíreo cielo
 a las puras entrañas de María,
 intacto siempre su virgíneo velo,
 con general aplauso y alegría
 nació, y obró la redención del suelo
 desde **un madero**, que bajó al profundo
 para **cuadrar el círculo del mundo**. (Acte I, p. 267)

Ces vers décrivent l'inclusion de la croix dans le cercle. On peut émettre l'hypothèse suivante : le plan de l'écliptique coupe l'orbite terrestre. Or, le texte met en valeur, à de nombreuses reprises, l'opposition entre les deux pôles. L'intersection des deux plans suggère, semble-t-il, le motif de la croix inscrite dans la terre. L'imprégnation christique de l'œuvre est indéniable. Il faut rappeler que lors de la crucifixion du Christ, il y eut une éclipse de soleil. *El Brasil restituido* est une sorte de *El sol parado* – pièce sur laquelle nous reviendrons au cours de ce chapitre – dans le premier et le deuxième actes, car le Brésil est concrètement placé sous la domination hollandaise pendant un an. Le texte semble suggérer que le soleil s'est éclipié pendant toute cette période :

BRASIL En la pena que tenía,
 Católica religión,
 sucedió a la noche el día,
 volvió el sol del Occidente,
 en cuyos celajes veo
 más claro y hermoso Oriente. (Acte II, p. 274)

C'est à partir de l'acte II que les armées ibériques commencent à reconquérir le pays. L'acte II apparaît comme une sorte d'épisode expiatoire, dans le cadre d'une bataille particulièrement meurtrière. La période christique de la Semaine Sainte est sans doute liée à cette entreprise sacrificielle. Il faut payer le prix de la vie des hommes pour regagner le territoire brésilien. Ainsi, un « trueque » s'établit entre l'acte II et l'acte III. Ce troc se manifeste par la fin de l'éclipse solaire. Par conséquent le mot « eclíptica » peut revêtir une signification double : l'éclipse et l'année de la révolution du soleil³⁴⁵.

Un autre aspect de *El Brasil restituido* mérite d'être élucidé. Dans l'acte I, il est précisé que Guiomar est enceinte de cinq mois. Les deux suivantes apparitions de Guiomar dans

³⁴⁵ Covarrubias ne donne pas une définition très précise de l'écliptique. Mais ce terme lui évoque un lien avec l'éclipse : « Eclíptica. *Linea defectiois*. Imaginase en la mediedad del zodiaco, y quando la luna atraviesa por ella *in capite, aut in cauda draconis*, se causa el eclipse; lo demás remito a los astrólogos ».

l'acte II et l'acte III ne font pas état de cet enfant, qui est, rappelons-le, bâtard. Dans la deuxième *jornada*, Guiomar se querelle avec Leonardo et regrette don Diego, ce qui provoque la jalousie du capitaine hollandais. La jeune femme évoque le Dieu Amour qui est un enfant : « ¡Bien haya Amor, niño tierno, / que paces sus guerras son! ». Mais il ne semble pas qu'il y ait un lien avec l'enfant de Guiomar. Cet enfant « mort-né » peut symboliser l'entreprise avortée des Hollandais : une sorte de conquête bâtarde.

Dans *El Brasil restituido*, le TL apparaît de façon voilée à travers le calendrier astral ; l'année transparaît par l'entremise du motif céleste de l'écliptique. Cette information essentielle montre que le temps dramatique suit la temporalité historique. Ainsi, l'action s'étend sur plus d'un an. Le dramaturge a recours à deux combinaisons de la mixité temporelle : AL + raccourcissement et DL + raccourcissement. Ces effets de raccourcissement permettent d'introduire un certain dynamisme au sein de l'action, qui aurait pu être compromis à cause des longues traversées de l'Atlantique. Les allégories, en accélérant le cours du temps dramatique, rendent le TL représentable et acceptable pour le public.

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El Brasil restituido</i>	AL + racc. + 5 mois	DL + racc. Imprécise	AL + racc. Semaine Sainte <i>Semana mayor</i> <i>abril</i>	DL + racc. Imprécise	AL + racc. Quelques jours avant la Saint Philippe et la Saint Jacques
D ≈ + 1 an					

2-2-2. L'ellipse et la *mudanza*, *El caballero de Illescas*

El caballero de Illescas (1602) ne fait sans doute pas partie des œuvres du plus haut registre du répertoire lopesque. On comprend donc le peu d'intérêt qu'a suscité cette *comedia* quasi inclassable. Véritable pièce d'atelier, le dramaturge y livre presque à nu certaines modalités de la double temporalité. Sans préjuger de la qualité de cette œuvre, malgré le caractère léger et parodique de la pièce, nous pensons qu'il peut être utile de mettre en lumière l'organisation temporelle qui sous-tend cette *comedia* à action longue.

El caballero de Illescas n'est pas seulement une *comedia* historique. Joan Oleza pense que cette pièce est imprégnée par d'autres genres : la *comedia* de cape et d'épée et la *comedia palatina*³⁴⁶. Il la considère comme une *comedia* « picaresque »³⁴⁷. Selon J. Oleza la pièce est structurée autour de deux mouvements antithétiques : une ascension fulgurante de Juan Tomás de l'état de *villano* à celui de noble, puis une chute menant à l'*anagnorisis* finale³⁴⁸. Cette dualité antithétique de surface ne semble pas refléter totalement la structure de la pièce. La chute et l'ascension ne paraissent pas dissociables, car l'une s'incorpore à l'autre. Bien que, durant son retour en Espagne, le deuxième voyage en mer dépouille Juan Tomás de ses richesses, il garde toujours le diamant comme véritable marque de son ascension. Chute et ascension sont incluses dans ce processus de quête de son identité originelle car, en définitive, *El caballero de Illescas* n'a pour objet que de réhabiliter l'honneur de Juan Tomás, caché depuis sa naissance.

Dans cette *comedia*, Lope de Vega utilise dans tous les actes la modalité AL + raccourcissement. Le phénomène de la mixité temporelle est si abouti qu'il est difficile de percevoir le TL dans les *jornadas*. C'est le *romance* du début du troisième acte qui rétablit le TL dans les deux actes. Les faits narrés se rapportant à la première *jornada* ne peuvent

³⁴⁶ « No es ya una comedia pura, como las otras picarescas, pues se mezclan en ella hechos graves e históricos, personajes reales y reflexiones de profunda índole moral: estamos en pleno territorio de la tragicomedia. La comedia picaresca se deja impregnar por otros géneros: el de capa y espada en el II acto (con las ficciones y engaños de Juan de la Tierra en Nápoles y su cortejo y seducción de Octavia), el de la comedia palatina en el desenlace, y ese Acto III en el que comienza a elaborarse la fórmula de las tragicomedias del honor villano, con su transfondo histórico. » (p.186). OLEZA, Joan, « Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero. », dans *Comedia y comediantes*, éd. M. Diego et T. Ferrer, Valencia, Universitat de Valencia, 1991, p. 165-188.

³⁴⁷ Voici un bref résumé de l'action de cette pièce. *El caballero de Illescas* met en scène le personnage de Juan Tomás, originaire d'Illescas, qui, jusqu'à la fin de la pièce, est persuadé d'être un *villano*. Il commet une série de crimes et de délits, qui ne l'empêchent pas d'être engagé, dans le premier acte, comme soldat. À l'issue d'une partie de cartes, Juan Tomás gagne une chaîne. Il décide de désertir et s'enfuit avec une prostituée : Lisena. À la fin de l'Acte I, Juan Tomás sauve la vie d'un jeune noble, l'infant d'Aragon, dont il ignore qu'il s'agit du futur Roi Catholique Ferdinand. Ce dernier avait été agressé par des ennemis. Ce geste valeureux lui vaut une récompense. L'infant d'Aragon lui offre un diamant en lui recommandant de le vendre au roi lorsqu'Isabelle et lui se marieront. Juan Tomás part en Italie et arrive à Naples au deuxième acte. Son ascension sociale va se poursuivre grâce au diamant, qui lui permet de rencontrer le comte Antonio. Ce dernier lui fournit l'argent nécessaire à un gentilhomme de son rang. Juan Tomás se fait appeler don Juan de la Tierra, Chevalier d'Illescas. Octavia, la fille du comte, est amoureuse de don Juan de la Tierra. Dans le deuxième inter-acte, il l'emmène avec lui en Espagne. Le comte, au début de l'acte III, se sent trahi par l'Espagnol qui lui a volé sa fille. Il vogue immédiatement vers l'Espagne pour avertir le roi. C'est le diamant qui permet de réhabiliter Juan Tomás parce que l'Infant d'Aragon se souvient de lui avoir offert cette pierre. Pedro Tomás, *villano* d'Illescas, père adoptif de Juan Tomás, avoue qu'il a élevé l'enfant, fils de Fabricio, un noble napolitain qui l'avait conçu avec une Espagnole du village. Fabricio est en fait le frère du comte Antonio. *In extremis*, la véritable identité de Juan Tomás est mise au jour, permettant ainsi au Chevalier d'Illescas de recouvrer son honneur.

³⁴⁸ « *El caballero de Illescas* nos cuenta la historia completa del pícaro: se inicia con los orígenes del truhán en un medio rústico, Illescas, prosigue con su ascenso a través de una carrera delictiva, su triunfo en Nápoles gracias a sus engaños, y culmina con su caída, con el regreso a Illescas y con la vuelta a sus orígenes. » OLEZA, *op. cit.*, p. 165-188.

vraisemblablement pas être contenus dans une seule journée. Après avoir commis un meurtre, Juan Tomás est parti d'Illescas, s'est engagé dans une compagnie de soldats et a déserté ; puis, il s'est rendu à Madrid avec une prostituée. Tous ces événements sont comprimés dans une seule journée renseignée par les marqueurs du TB. L'acte I décrit une journée entière, depuis le petit matin jusqu'à la tombée de la nuit. L'heure des repas est déterminante pour préciser chaque moment de la journée en question. Dès le début de l'acte I, Pedro Tomás se querelle avec son fils car il estime qu'il refuse de travailler. Les mots de Juan Tomás (« ¿Quién está acá? Buenos días ») précisent que l'acte débute le matin. De plus, Pedro Tomás vient de se lever et c'est l'heure du petit déjeuner. Dans une autre scène, des gentilshommes, qui font route vers Tolède, s'arrêtent pour se restaurer³⁴⁹ :

CLENARDO	Temprano habemos llegado?	
FELINO	Almorcemos.	(Acte I, v. 207-208)

Le dramaturge donne l'illusion qu'il s'est écoulé un certain temps depuis la scène liminaire de l'acte puisque l'action ne se situe plus au petit matin :

DOROTEA	A no partir me resuelvo a Toledo hasta que el sol se aleje del mediodía.	(Acte I, v. 212-214)
---------	---	----------------------

Vers le milieu de l'acte I, lorsque Juan Tomás s' enrôle dans l'armée, il signale par le verbe *comer* que l'action se déroule aux alentours de midi³⁵⁰. À la fin de la première *jornada*, la scène durant laquelle Juan Tomás vient en aide à l'infant Ferdinand se passe de nuit. Un seul élément permet de l'imaginer : la présence d'étoiles. L'infant invoque les étoiles comme s'il s'adressait au Ciel :

INFANTE	Oh, estrellas , que parece que inclinadas a un alto bien queréis favorecerme, no me dejéis, que es alta maravilla hacer, desde Aragón, Rey de Castilla. Poned a vuestra cuenta que Fernando goce desta corona y de Isabela.	(Acte I, v. 918-923)
---------	---	----------------------

³⁴⁹ Nous citerons l'édition Turner (cf. Bibliographie) ainsi que celle de la Biblioteca Virtual Cervantes, disponible en ligne, car elle fournit la numérotation des vers.

³⁵⁰ JUAN TOMÁS Jugarele, y trataremos
después de lo que es **comer**,
porque eso no puede ser
que en Illescas no lo hallemos. (Acte I, v. 441-444)

Le terme *noche* n'apparaît pas textuellement. Mais il sera clairement établi, au début du dernier acte, que cette rencontre indispensable de la pièce a lieu pendant la nuit. C'est Juan Tomás qui fait un résumé des faits dans un *romance*, lieu idéal permettant la confirmation des choses vues sur scène et la révélation des faits tus par le texte :

JUAN TOMÁS	Perdido andaba una noche cuando, temiendo su fuerza, viéndome junto a palacio, hice sagrado su puerta, donde, llegando tres hombres de aquella misma pendencia, dieron sobre un caballero que estaba inocente della.	(Acte III, v. 101-108)
------------	--	------------------------

Par ailleurs, tout au long du premier acte, le terme *hoy* apparaît plusieurs fois (v. 434, v. 829, v. 881, v. 963), ce qui met l'accent sur l'unique journée apparente. La figure de la mixité temporelle mise en place par Lope est une ellipse, car le TL prend l'apparence d'une seule journée.

Les modalités de mise en forme de la journée se retrouvent à l'identique dans le deuxième acte. Le *romance* de l'acte III révèle que Juan Tomás a séjourné à Naples et qu'il a acquis de la notoriété :

JUAN TOMÁS	Por Nápoles paseaba, donde en las calles y tiendas « veis allí », decían todos, « al caballero de Illescas ».	(Acte III, v. 153-156)
------------	--	------------------------

Juan Tomás a débarqué à Naples au début de l'acte II et prévoit son retour en Espagne à la fin de la même *jornada*. Ainsi, l'acte II contient tout le long séjour du personnage dans la ville italienne. Le TL est occulté par le procédé de l'ellipse temporelle. Le deuxième acte se compose d'une seule journée, ponctuée par les heures des collations, et se termine dans la nuit comme la *jornada* précédente.

Dans le dernier acte, Lope a recours une nouvelle fois au procédé de l'ellipse. Cette dernière *jornada* est longue étant donné qu'elle contient des voyages conséquents : de l'Italie vers l'Espagne et de Barcelone à Illescas. Le TL est comprimé dans une seule journée jalonnée par les marqueurs typiques du TB (*mañana, comer, mediodía, noche*). De plus, la durée des déplacements est totalement elliptique ou « raccourcie ». De fait, dans une réplique

du Comte Antonio, dont la fille est partie en Espagne avec Juan Tomás, le TéB sert à accélérer la traversée de la Méditerranée :

CONDE Tú me aconsejas bien. Yo parto **luego**,
que por la mar es **breve la jornada**, [...] (Acte III, v. 329-330)

La combinaison de la mixité temporelle (A1 + raccourcissement) est repérable dans tous les actes. Chaque *jornada* débute le matin, puis décline la journée en passant par son milieu (midi) et par son terme (la nuit). Il reste à observer la durée contenue dans les deux *distancias* de l'œuvre.

Dans les inter-actes, Lope de Vega place un voyage comme il le fait généralement. Dans la première *distancia*, est inclus le trajet de Juan Tomás, depuis Illescas, vers l'Italie. Quant à la seconde, elle correspond au retour de Juan Tomás en compagnie d'Octavia de Naples à Illescas. Au début de l'acte II, la durée de l'action de l'inter-acte n'est pas précisée. Juan Tomás parcourt la Méditerranée et arrive à la ville de Naples au petit matin. Comme l'acte I se termine de nuit, la durée de la *distancia* est comprimée comme si l'action de l'inter-acte s'étendait sur deux jours consécutifs. Ce même procédé de l'ellipse est mis en œuvre pour la seconde *distancia*. Une autre figure de raccourcissement est mobilisée : la *mudanza*. Les derniers vers de l'acte I mettent l'accent sur le changement rapide :

JUAN **Ayer**, en un arado, por sus nombres
 llamaba al uno y otro buey, y el año
 pasaba en la campaña al hielo frío
 o a los calores del furioso estío.
 Hoy, sin saber por qué, mi pensamiento
 me levanta con humos de soldado
 a arar la arena y a sembrar el viento,
 de un loco desatino acompañado. (Acte I, v. 958-965)

La *mudanza* contribue également à l'effet de condensation de la première *distancia* longue.

À la fin de l'acte II, Juan Tomás fait part à Octavia de sa décision de l'emmener en Espagne avec lui le plus rapidement possible. C'est un terme du TéB (*brevemente*) qui, outre l'ellipse, crée un effet de raccourcissement de la deuxième *distancia* :

OCTAVIA ¿Cuándo será?
JUAN TOMÁS **Brevemente.**
OCTAVIA ¿Quién hay que amando no intente
 alguna cosa imposible?

Torno a decir que soy tuya
y que te espero. (Acte II, v. 934-938)

On peut trouver, en partie, l'explication aux raccourcissements du TL dans une réplique de Juan Tomás qui se trouve au milieu de l'acte II :

JUAN TOMÁS Quiero
ir acompañado a misa.
Cosas de honor quieren prisa. (Acte II, v. 633-635)

Le vers cité est essentiel dans l'économie de la pièce car il peut expliquer sa structure temporelle resserrée. Pour tenter d'apporter quelque éclaircissement, il est utile de rappeler l'intrigue concernant le personnage principal : Juan Tomás. Né à Illescas, Juan Tomás a été élevé comme un *villano* par Pedro Tomás. D'un bout à l'autre de l'œuvre, Juan Tomás ne sait pas qu'il est d'extraction noble. Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'il apprend qu'il est le fils d'un noble napolitain, du nom de Fabricio, frère du comte Antonio. Ainsi, depuis sa naissance, le chevalier d'Illescas est privé d'honneur. La pièce montre un personnage ambivalent ; dès le premier acte, Juan Tomás affirme à son père qu'il partagera un repas avec le roi. En outre, dans le même acte, le personnage présente son nom hybride : Juan + Tomás³⁵¹. Juan Tomás possède une identité double : il porte à la fois le nom de l'apôtre le plus pieux, saint Jean, et du plus incrédule, saint Thomas, qui douta de la Résurrection du Christ. Ce caractère ambivalent du personnage a des répercussions sur l'intrigue car Juan Tomás a deux visages : il passe du milieu de la délinquance à la reconnaissance royale. Dans cette pièce, la réhabilitation de l'honneur est urgente. Ainsi, la rapidité caractérise l'intrigue de cette pièce où tout semble décidé dès le départ comme on peut le voir dans les derniers vers de l'acte I :

JUAN TOMÁS A Italia voy, que de villano espero
volver a ser de Illescas caballero. (Acte I, v. 968-969)

Le voyage en Italie de Juan Tomás n'a pour utilité que de lui permettre de revenir à Illescas. Dans le premier acte, le personnage passe du statut de *villano* à celui de soldat, plus élevé dans l'échelle sociale. Cette condensation temporelle de l'action est permise par la *mudanza* ; l'accélération est également entraînée par un élément inattendu : le diamant. En effet, dans la

³⁵¹ JUAN TOMÁS Dos hombres soy con dos nombres
a quien dos mil tienen miedo,
y así por dos hombres puedo,
Lisena, porque te asombres.

(v. 770-773)

première *distancia*, l'Espagnol est littéralement mis à nu par la mer, élément castrateur fortement personnifié. C'est Sirena, une jeune napolitaine, mi-femme mi-poisson, qui permet d'établir progressivement la jonction entre la mer et la terre. Juan Tomás est dénudé lorsqu'il arrive sur le sol italien. Le diamant, donné par l'infant d'Aragon à la fin de l'acte I, est la seule richesse que la mer respecte chez l'Espagnol. C'est non seulement grâce à la transformation de son nom, don Juan de la Tierra, mais aussi grâce à cette pierre précieuse qu'il est pris pour le chevalier d'Illescas. Associée aux fonctions dynamisantes de la *mudanza*, cette pierre précieuse prépare l'avènement du jour :

JUAN TOMÁS Es este hermoso diamante,
al lucero semejante,
apostador del día. (Acte II, v. 70-73)

Grâce au diamant, Juan Tomás obtient deux mille ducats, somme lui permettant de retourner chez lui en Espagne. Dès le début du deuxième acte, le retour est prévu par le comte Antonio :

CONDE Perdió hacienda y criados,
y quedole, solamente,
Octavia, esta pieza hermosa,
con que se podrá volver
a España después de ver
a Italia. (Acte II, v. 239-244)

De façon scrupuleusement symétrique par rapport à la première *distancia*, le deuxième inter-acte correspond au retour de Juan Tomás par la mer. Cette traversée est identique à la première dans la mesure où une tempête fait couler l'embarcation de l'Espagnol et d'Octavia. Les personnages sont dépouillés de leur appareil. Lors de l'ultime périple, Juan Tomás perd les chemises dignes d'un noble que lui a offertes Octavia et se dépossède donc de l'apparence qu'il s'est donnée. Le diamant est la seule chose qu'il gardera, garant de l'inviolabilité de sa haute naissance. Vecteur de *l'anagnorisis* finale, déclencheur des deux trajets aller-retour, le diamant est un élément temporel important dans cette pièce. En fourrier du jour (« *apostador del día* »), il entraîne la deuxième *jornada* et la referme.

L'acte I et l'acte III se déroulent pendant la moisson. Le cycle de l'année est donc suggéré et l'action totale de *El caballero de Illescas* est « encadrée » par deux *siegas*. Le texte ne spécifie pas le nombre d'années entre ces deux moissons. Ainsi, on peut considérer que l'action couvre au minimum une période d'un an. Deux modalités textuelles font apparaître un rapprochement de la temporalité entre les deux extrémités de l'œuvre. Quand Juan Tomás

LISARDO Conquiste el ancho mundo el Macedonio,
alabe Cipión su resistencia,
Mario en fortuna vil halle paciencia,
de su valor insigne testimonio.
Preste el confuso reino Babilonio
a femeniles armas obediencia,
y viva **largos años** sin pendencia,
en pacífica paz el matrimonio,
y no, supuesto que el varón adquiere
imperio en la mujer, honor, te asombre
de que a sus manos tu defensa muere;
rinde a su industria tus valientes nombres,
porque es guardar una mujer, si quiere,
el mayor imposible de los hombres. (Acte I, v. 467-480)

Les allusions aux personnages de l'Antiquité (Alexandre, Scipion, Sémiramis) et l'indication « largos años » amplifient extrêmement le cadre temporel bref. L'expansion du TêL se termine par une référence à l'éternité :

RAMÓN El cielo, Señora, guarde
los **años** de esa hermosura
por **infinitas edades**. (Acte I, v. 900-903)

Dans la deuxième *jornada*, l'intrigue évolue également dans le cadre d'une seule journée. Lisardo révèle à la reine l'amour qu'il ressent pour Diana depuis qu'il a vu son portrait. Antonia aimerait que Ramón reste chez Diana pendant quelques jours pour que Lisardo puisse entrer chez la *dama*. Dès le début de l'acte, la dilatation du temps dramatique est envisagée :

REINA Y no podrías
entrar **por algunos días**
en ella [su casa]. (Acte II, v. 121-123)

Ces quelques jours préfigurent l'allongement de la temporalité dans la deuxième *distancia*. Le dramaturge, dès le début de l'acte II, pose les bases de l'alternance temporelle AB + DL. Ramón expose à la Reine sa stratégie. Il veut se faire passer pour un émissaire de l'amiral d'Aragon, proche de Roberto, qui va lui offrir six chevaux espagnols. Pour cela, il lui faut écrire une lettre au frère de Diana et contrefaire la signature de l'amiral. Ramón fait lire la fausse lettre de l'amiral à Roberto. Diana prend alors connaissance de la déclaration d'amour

tantos nietos de los nietos,
tantos biznietos, que lleguen
tus **choznos** al sacro imperio
de Roma y Constantinopla. (Acte II, v. 1240-1247)

L'expansion vers le futur est une compensation de l'incursion vers les origines. En effet, les six mille ans – on l'a vu – se réfèrent à la création du monde.

La durée incluse entre les deux derniers actes apparaît dans la réplique aperturale de la troisième *jornada* :

RAMÓN **Siete días** ha que está
Lisardo escondido aquí. (Acte III, v. 1-2)

Dans cette pièce, dont le temps dramatique est néo-aristotélicien, une *distancia* de sept jours représente une DL. Cette temporalité correspond à la fièvre quarte de la Reine, qui n'est toujours pas guérie comme elle le précise à un gentilhomme :

ALBANO Lo que toca a las libreas,
todas están acabadas.
REINA Sí, pero no mis cansadas
cuartanas. (Acte III, v. 2365-2367)

L'effet de dilatation de la seconde *distancia* est compensé par le temps évoqué bref, qui fait référence à la soudaineté du mal :

ROBERTO Mirad que las dilaciones
quitan la fuerza al remedio.
 Hablad.
FULGENCIO Es tan desigual,
que la **dilación** no es grave;
que el mal que **presto** se sabe,
más presto llega a ser mal. (Acte III, v. 2195-2200)

La *distancia*, c'est-à-dire la *dilación*, est raccourcie par l'indication de vitesse *presto*. La modalité de la mixité est donc DL + raccourcissement. Cette condensation fictive de la temporalité de l'inter-acte permet à l'action de reprendre le rythme soutenu qui caractérise la pièce depuis le début.

L'acte III, comme les autres *jornadas*, a pour cadre temporel la journée. Il commence de très bonne heure comme le précise bien le vieillard Fulgencio :

qu'il consacre à *El sol parado*, précise que Lope a puisé son inspiration dans la *Chronica de las tres Ordenes y cauallerias de Sanctiago, Calatraua y Alcantara* de Francisco de Rades³⁵³. Le dramaturge lui-même situe l'action de sa pièce dans la période de la Reconquête, dans la dédicace à don Andrés de Rozas, archidiacre de Ségovie³⁵⁴. La *comedia* prend en compte la perte de l'Espagne par Rodrigo.

Une approche chronologique du texte de *El sol parado* ne permet pas de comptabiliser, au fil de la lecture, le temps dramatique. On doit considérer *El sol parado* dans son ensemble pour que l'on puisse reconstituer le cours de la temporalité de l'œuvre. La durée de l'action de *El sol parado* est rendue perceptible par la figure de l'enfant du grand-maître Pelayo Correa, qui a le même nom que son père. À la fin du premier acte, Pelayo Correa, alors qu'il est parti à la chasse, croit qu'il est arrivé à Ciudad Real avec l'infant Alfonso, fils de Fernando el Santo. Il perd sa trace et erre dans une forêt pendant une semaine dans les environs de Ciudad Real. Dans une clairière, il rencontre une montagnarde du nom de Filena, qui lui offre l'hospitalité pour la nuit. Très entreprenante, Filena lui annonce qu'ils concevront un fils en l'absence de son mari. Elle affirme également que le fruit de cette union jouera un rôle important dans la Reconquête :

FILENA Mi caro Minguillo
 es ido por pan;
 bien podéis entrar,
 que aunque más trasnoche,
 ni vendrá esta noche
 ni mañana a yantar.
 [...] Si es el alma igual³⁵⁵

³⁵³ Manuel López Fernández pense que Lope s'est inspiré de la description faite par Rades du miracle de Tudia, qui a donné lieu au titre de la *comedia*. En effet, à la fin de l'œuvre, la Vierge immobilise momentanément le cours du soleil : « En antiguos memoriales de cosas desta Orden se halla escripto, que el Maestre don Pelayo Perez Correa, haziendo guerra a los Moros por la parte de Llerena huuo con ellos una batalla al pie de Sierra Morena, cerca de donde agora es Sancta Maria de Tudia. Dicen mas que peleando con ellos muchas horas, sin conoscer se victoria de una parte a otra, como viesse que hauia muy poco tiempo de Sol, con desseo de vencer aquella batalla, y seguir el alcance, suplico a Dios fuesse seruido de hazer que el Sol se detuuiesse milagrosamente, como en otro tiempo lo hauia hecho con Iosue, Caudillo y Capitan de su pueblo de Israel. Y porque era dia de nuestra Señora, poniendo la por intercessora, dixo estas palabras, Sancta Maria deten tu dia. Dizese en los dichos memoriales que milagrosamente se detuvo el Sol por espacio de tiempo muy notable, hasta que acabo el maestre su victoria y prosiguió el alcance. En memoria deste milagro dizen hauer se edificado una yglesia por mandado del Maestre, y a costa suya, a la qual puso nombre Sancta Maria de Tentudía: y agora corrupto el vocablo se dize Sancta Maria de Tudia ». LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel « Una comedia de Frontera en el teatro de Lope de Vega », *Revista de estudios extremeños*, UNED, Centro Asociado de Algeciras, vol. 62, n°1, 2006, p. 189.

³⁵⁴ « [...] por ser historia verdadera de aquellos notables tiempos, en que los maestros de Calatrava y Santiago ganaban a los moros aquellas tierras que perdieron en España amores y desdichas. » (p. 4). L'étude de l'œuvre fera référence à l'édition de la Biblioteca Castro Turner, *Comedias, IX* (cf. Bibliographie).

³⁵⁵ La lecture de ce vers nous paraît plus logique ainsi restituée : « si es **al** alma igual ».

nuestro regocijo,
haremos un hijo;
llamarse ha Pascual.
que según me pago
de vuestro querer,
bien podría ser
maestre de Santiago
o algún hombre tal;
si estudiare, obispo,
o será arzobispo,
papa o cardenal;
o si de armas guía
los altos decoros,
algún matamoros
del Andalucía;

(Acte I, p. 34)

Avant de partir, Pelayo Correa donne à Filena une bague au cas où elle donnerait naissance à un garçon. Cet objet permettra au grand-maître de reconnaître son fils dans le futur. Dans l'acte II, aucune référence n'est faite à la gestation ou à la naissance de l'enfant de Pelayo et de Filena. Il faut attendre la dernière *jornada* pour que le fils du *maestre* entre en scène. Le dernier acte commence par une querelle entre le jeune Pelayo et son parâtre, Mengo, qui refuse de le reconnaître comme son fils. Pelayo vient d'avoir quatorze ans comme le souligne Mengo :

MENGO Ya me tengo,
pero no más en la choza:
vaya el hijo del perdido,
catorce años ha cumplido
a que le acoja la moza.
¿Vos, **de ayer nacido**, amor?

(Acte III, p. 67)

Il s'est écoulé quatorze ans depuis la fin de l'acte I jusqu'au début de la dernière *jornada*. L'interrogation ironique du vieux parâtre peut revêtir deux significations. D'une part, elle peut rabaisser Pelayo en raison de son jeune âge. D'autre part, elle sert à équilibrer la longue temporalité de quatorze ans. Le TéB (*ayer*) produit un effet de resserrement temporel. En outre, Pelayo lui-même affirme être un homme. Il se considère investi d'une force virile. Se sentant rabaisé au rang de bâtard par Mengo, Pelayo déclare être à la hauteur de Mudarra : « Madre, ¿nunca habéis oído / de Mudarrilla la historia ? » (p. 67). En mentionnant le personnage de Mudarra, Pelayo insiste sur le fait que, tout bâtard qu'il est, il peut se venger

MEDIOLA	Para soldado y robusto, muy pusilánimo estáis.	
CAMPUZANO	Soy nuevo , ¿qué os espantáis? y es mi sentimiento justo; que no espero libertad de aquesta oscura prisión.	(Acte II, p. 36)

Deux motifs du TL sont sollicités : le voyage de Fernando el Santo vers l'Andalousie et la reconquête de la ville de Murcie. Cette réduction du premier inter-acte par le terme *nuevo*, induisant un TéB, est l'expression de la modalité DL + raccourcissement, qui permet de dynamiser l'action des deux actes à action longue. En revanche, la seconde *distancia* contient de nombreuses années, ce qui crée une béance temporelle entre les deux derniers actes. Lors de la rencontre de Gazul et de Zayda, au dernier acte, le galant maure fait référence au temps long de l'absence :

GAZUL	Soy aquél a quien le diste, ¡cruel!, palabra de ser su esposa. ¿Posible es que mi ventura, después de tan largos años de ausencia , olvido y engaños, vuelve a gozar tu hermosura?	(Acte III, p. 82)
-------	--	-------------------

L'alternance simple entre DL + AB (acte III) et l'alternance complexe AL (+DL) + AB précipite l'action vers son dénouement après une très longue période d'absence.

Les deux premières *jornadas* de *El sol parado*, à l'exception du dernier acte qui comprend deux journées successives, ont un cadre temporel imprécis et long. L'acte I est structuré par les voyages des personnages. La première scène montre Pelayo Correa (le père) en Andalousie. Il veut rejoindre le roi don Fernando el Santo à Burgos et s'arrêtera à Tolède. Il jure de poursuivre la guerre contre les Maures et de reprendre la frontière. En revanche, le dialogue entre le roi et son fils Alfonso a lieu à Burgos. Le souverain charge l'infant de reconquérir la Castille et de lutter contre les Maures à Mérida, avec l'aide du *maestre* Correa. Don Alfonso part à Cordoue. Entre-temps, l'action sentimentale montre sur scène les deux amants maures : Gazul et Zayda. Le procédé mis en œuvre dans cette scène intermédiaire est l'ellipse puisque les personnages se contentent de faire allusion à la Reconquête – les Maures viennent de perdre Xérès – et ne fournissent aucune précision temporelle. Les voyages simultanés du grand-maître Pelayo et de don Alfonso se déroulent pendant cette scène

d'amour. Les deux personnages se rencontrent à Tolède, à mi-chemin entre le sud et le nord de l'Espagne. Cette convergence des voyages vers un point médian a pour fonction d'amoinrir l'effet de durée. Jusqu'à la fin de l'acte I, tous les événements ne sont pas évalués précisément dans le temps et le dramaturge a recours à la même figure du raccourcissement : l'ellipse. Les longs voyages au sein de l'Espagne suggèrent le déroulement de plusieurs jours, mais leur durée est également elliptique. La semaine d'errance de Pelayo Correa dans le *monte*, introduite à la fin de l'acte I, s'impose comme durée globale de l'action de la *jornada* dans l'esprit du lecteur-spectateur puisque les voyages précédents ne sont pas comptabilisés dans cette période.

L'action de la deuxième *jornada* est la plus longue de la *comedia*. Cependant, le texte ne propose pas de durée précise, comme dans l'acte précédent. La structure temporelle de cette *jornada* est également articulée par des voyages multiples. Au début de l'acte II, Campuzano, le soldat chrétien emprisonné par les Maures à Medina Sidonia, entend la voix de la Vierge de la Peña de Francia, qui le libère de ses chaînes. Dans la scène suivante, on retrouve le maure Gazul qui se met en route de Medina Sidonia à Séville car il veut tuer Albenzayde, le mari de Zayda, la femme qu'il aime. Les marques de l'accélération sont explicites : le Maure se déplacera très rapidement, à cheval :

GAZUL	Dame un caballo, presto .	
ALCINO		¿Cuál te ensillo?
GAZUL	Ensíllame el tordillo y vuelve como un rayo ; ensilla el alazán o ensilla el bayo.	(Acte II, p. 43)

Dans la scène suivante, le roi Fernando el Santo se trouve à Martos non loin de Jaén et s'apprête à reconquérir cette dernière ville. Peu après, Campuzano se rend à Martos et s'adresse au roi. La longue distance d'environ 200 kilomètres, séparant Medina Sidonia et Martos, est illusoirement raccourcie :

REY	¿De dó vienes?	
CAMPUZANO	De Medina, [...] En fin, o yo lo soñé o sin duda verdad fue. La de la Peña de Francia, en una breve distancia , me ha puesto en Martos en pie.	(Acte II, p. 46-47)

La durée des deux longs voyages, Medina Sidonia / Martos et Medina Sidonia / Séville, est totalement elliptique, ce qui contribue au resserrement temporel de ce deuxième acte. Lorsque Gazul arrive à Séville, il ne mentionne pas la durée de son déplacement. Au contraire, il introduit un cadre temporel bref à travers l'apparition de la nuit :

GAZUL	Antes que esta vega bella de la luna se corone, procuremos salir della.
MEDORO	Sale de Venus la estrella al tiempo que el sol se pone y estas señales que envía es que el sol los rayos coge.
GAZUL	Ya su luz cierra la mía, y la enemiga del día su manto negro descoge; ya va entre las nubes de oro, vertiendo por su horizonte la noche su sombra y lloro.

(Acte II, p. 48)

Le cours de la nuit progresse comme l'atteste l'expression « a la mitad de la noche » (p. 51). C'est à Séville que Gazul va tuer Albenzayde ; la tension du conflit semble entraîner la confusion des repères chronologiques par le temps subjectif :

ALBENZAYDE	En vos, que amanece el día .
GAZUL	Y anochece a mi pasión.

(Acte II, p. 52)

Ces deux vers permettent également d'établir les deux bornes temporelles de la nuit. Ainsi, l'installation du cadre nocturne dans l'acte produit l'illusion d'une successivité de jours.

Le dramaturge poursuit la série de raccourcissements très maîtrisés dans ce deuxième acte long. Les nombreux jours nécessaires à la reconquête de la ville de Jaén sont élidés :

REY	Rendida ya Jaén , el rey de Arjona hecho mi tributario con su tierra, sobre Sevilla me verán, sin duda, valeroso maestro de Santiago. Los moros desviados de mi furia. Carmona y Alcalá de Guadaira se han de rendir o recibir más daño que si a pagarme parias se ofreciesen.
-----	--

(Acte II, p. 53-54)

particulièrement riche sur le terrain de la double temporalité, comporte également la combinaison complexe de l'alternance temporelle : AL (+DL) + AB. Après une très longue période d'expectative, qui dure depuis le début de l'œuvre, la condensation du temps dramatique dans le dernier acte va de pair avec l'accélération du dénouement. Dans une pièce où abondent les formes de raccourcissement du temps dramatique long, Lope recourt à un motif extrêmement improbable, le soleil arrêté, afin d'allonger l'AB final. Tout l'art de Lope, dans cette *comedia*, véritable creuset du temps, réside dans la dramatisation d'une temporalité paradoxale puisque le dramaturge parvient à associer l'immobilisation du temps (« parado ») à l'amplification de la durée (« durado »).

	Acte I	<i>Distancia 1</i>	Acte II	<i>Distancia 2</i>	Acte III
<i>El sol parado</i> D = + 14 ans	AL + (racc. + all.) (Plus d'une semaine)	(DL + racc.) Imprécise	(AL + racc.) (quelques jours représentés)	DL imprécise	(AB + all.) 2 jours successifs (7 et 8 septembre)

Les exemples qui précèdent donnent une idée de la diversité rythmique attachée à la poétique du temps, même si les combinaisons complexes existantes sont bien plus nombreuses encore. Néanmoins, ils donnent une vue d'ensemble de la multiplicité des assemblages de la *comedia* de Lope, où la variété reste le mot d'ordre. Le dramaturge sait rester économe en termes de combinaisons temporelles, mais il peut également déployer une panoplie d'assemblages, selon une pratique virtuose de la double temporalité.

Conclusion

**Théâtre et temps chez Lope de Vega :
un art du paradoxe**

La présente recherche a tenté d'élucider les arcanes de la poétique du temps dans la *comedia* de Lope de Vega. Notre enquête a révélé les paramètres systématiques de la dramaturgie du temps ainsi que les procédés d'écriture spécifiques de la double temporalité. On rassemblera, dans cette conclusion, les différentes idées directrices de la thèse. L'un des constats qui est apparu rapidement, concerne la préoccupation de Lope pour la vraisemblance. En effet, le dramaturge connaît parfaitement son public et les règles de la scène et se garde bien de révéler les techniques de son art dramatique. Il vise l'adhésion totale du spectateur au drame mis en scène, selon le principe aristotélicien de la *mimesis*. L'identification du public avec l'intrigue ne peut se réaliser que si le public croit, presque « aveuglément », en l'action et, pour ce faire, la temporalité ne doit pas constituer une entrave à la crédibilité des faits dramatiques. Cependant, il est apparu que le temps est une contrainte majeure pour le dramaturge. Que ce soit dans les actions très resserrées ou dans les drames se déployant sur plusieurs décennies, Lope est confronté au problème de l'aménagement du temps dramatique. La méthode d'analyse textuelle nous a permis d'aboutir aux résultats des tableaux. C'est à partir de ces éléments temporels que les *comedias* ont pu être classées selon l'ordre croissant de la durée de leur action. Ainsi, c'est le texte qui a fait émerger les six chapitres mettant en lumière l'architecture temporelle de toutes les *comedias* du corpus ainsi que les procédés spécifiques à chaque catégorie d'œuvres. Dans cette conclusion, on fera, selon l'usage, la synthèse des procédés du TB et du TL du dramaturge.

L'une des conclusions les plus immédiates au sujet de la poétique du temps de la *comedia* est liée à la vraisemblance, et ce dans l'ensemble du corpus. Le dramaturge cherche par tous les moyens à rendre représentable au théâtre le temps dramatique, qu'il soit long ou bref. Il ne se soustrait pas à ce principe hérité d'Aristote en ce qu'il a une constante préoccupation pour son public et il adapte la temporalité à ce principe fondamental. Cette conclusion est apparue assez rapidement au fil des chapitres. Même si la vraisemblance est une constante dans la poétique du temps, il serait réducteur de ne considérer que ce seul critère définitoire. Si ce principe relève du labeur du dramaturge, le poète, quant à lui, crée une poétique du temps propre basée sur une écriture du paradoxe.

La recherche a évolué sur un terrain sûr en abordant les deux premiers chapitres, où les *comedias* se prêtent assez facilement à la quantification de la durée de l'action. Les deux premiers volets de la thèse ont été essentiels puisqu'ils ont permis de mettre l'accent sur l'aménagement du temps dramatique à l'intérieur de l'acte. Dans les pièces à temps très bref, Lope de Vega fait progresser l'action dans un cadre temporel bien délimité par les marqueurs

spécifiques de la journée : les heures effectives ou le moment des repas, les termes temporels tels que *mañana*, *tarde*, *noche*, *hoy*. Le triptyque néo-aristotélien (*La noche de San Juan*, *Lo que pasa en una tarde*, *La noche toledana*) a fixé les bases de la poétique du temps bref. Dans les autres chapitres, le même processus de quantification se retrouve dans un bon nombre d'actes. Ainsi, la *jornada* peut être souvent considérée comme une pièce néo-classique en miniature où le dramaturge met en pratique l'unité de temps. Ce temps bref, logé dans l'acte, est propice au dynamisme de l'action et, par extension, à la vraisemblance. En effet, le TB est caractérisé par les effets de fulgurance et les revirements de situations propres aux *mudanzas*. S'il est vrai que les intrigues de rue, qui regroupent la majorité des pièces des deux premiers chapitres, se prêtent davantage à cette trépidation et au rythme rapide induit par le *lance*, d'autres œuvres à temps plus long peuvent comporter également des actes où l'action est tout aussi dynamisée par les procédés du TB. L'un des rôles privilégiés de la *distancia* a pu être mis en évidence dès le deuxième chapitre. Deux usages de cette *distancia* sont apparus ; elle peut contenir une temporalité dilatée ou servir à précipiter les événements. Dans les *comedias* se situant dans les limites du néo-aristotélisme (dix jours), la durée la plus longue est contenue dans l'inter-acte conformément aux prescriptions de Lope dans l'*Arte nuevo*. Dès les premiers chapitres, les germes de la poétique du temps sont perceptibles dans la mesure où la mise en réserve des quelques jours de l'intrigue brève dans cet interstice temporel annonce les *distancias* très dilatées des actions prolongées. Même si la structure temporelle des pièces à TB est très précise, il subsiste, dans quelques œuvres, des zones de flottement temporel à l'intérieur des actes, où la temporalité n'est plus aussi maîtrisable. Ces actes à maturation ont été la première découverte d'une composition temporelle singulière, qui caractérise les pièces analysées dans le chapitre 3.

Le troisième chapitre a mis l'accent sur l'importance de l'espace dans la structure temporelle de l'œuvre. Dans les actions très brèves, les lieux sont assez proches les uns des autres et l'action se déroule dans une seule ville, Madrid par exemple, où se produisent des déplacements entre le Soto, le Prado et la Casa de Campo. Les zones de flottement temporel sont dues à l'éclatement de l'espace. Les déplacements, assez courts (quelques heures ou quelques jours), dans les pièces à temps bref, n'ont pas une incidence directe sur le temps dramatique puisque la chronologie n'est pas remise en question. Les pièces analysées dans le troisième chapitre requièrent une abondance de voyages et de points géographiques distants les uns des autres. Bien que d'une durée volontairement non chiffrée, ces déplacements suggèrent une dilatation de la temporalité. La temporalité globale de l'action de ces pièces se

situé dans un intervalle compris entre plus de dix jours et moins d'un mois. Néanmoins, la raréfaction des termes temporels-clés ne permet pas de l'évaluer précisément. Lope invente une durée moyenne, à la fois dense et ouverte, à l'orée du TL. Dans ces pièces, plus que dans toutes les autres, la tension qui existe entre la fulgurance des passions et le mûrissement temporel (l'attente, le délai) est forte. Ces œuvres manient une matière tragique, qui s'accorde théoriquement avec le TB, puisque la tragédie, selon Aristote, va de pair avec une temporalité resserrée. Or les pièces se situant dans la durée moyenne offrent une temporalité paradoxale ; les repères chronologiques du TB sont dilués par la dilatation de l'espace. Le TL de l'acte est nécessaire, mais dissimulé pour conserver l'effet de brièveté propre à la comédie ou à la tragédie. Le tragique lopesque, en particulier, ne peut se contenter du cadre excessivement comprimé, il requiert une maturation.

Si une proportion significative de pièces à matière tragique évolue dans la durée moyenne, cela ne veut pas dire que la temporalité est étroitement conditionnée par la dimension générique. La poétique du temps n'est pas fonction de la catégorie de la pièce. En effet, on trouve des tragédies excédant largement la durée moyenne, *Roma abrasada* en l'occurrence, dont l'action s'étend sur de nombreuses années. Certaines *comedias* à caractère tragique sont liées à la comédie palatine dont la caractéristique est de s'appuyer sur un espace éclaté et relativement indéterminé. L'amplification de la donnée spatiale peut expliquer l'élasticité de la temporalité. Nous reconnaissons que les propositions concernant le lien entre l'espace et le temps mériteraient un approfondissement à l'occasion d'une recherche ultérieure. Il s'agirait en particulier de mettre en évidence les rapports entre la comédie palatine, la tragédie et les paramètres spatio-temporels. Il existe, dans les pièces à durée moyenne, un fonctionnement couplé entre l'espace et le temps. La richesse des localisations provoque un assouplissement du temps dramatique et une dilution des repères chronologiques du TB. L'aggravation des passions dans cette matière tragique entraîne également une dynamisation de l'espace et une fluidification du temps-néoclassique.

Le quatrième chapitre et le cinquième ont montré la prédilection de Lope de Vega pour le cycle. Le dramaturge a recours à une poétique des cycles, de la lune, des saisons et de l'année. L'apparition d'une ou de plusieurs lunaisons dans une pièce implique la période mensuelle. Dans les actions se déroulant dans le cadre d'une seule saison, Lope multiplie le mois. L'alternance entre les saisons est un indicateur de l'allongement du temps dramatique. De plus, les dates précises du calendrier liturgique ou agricole font office de points de repère chronologiques. La mise en relation de ces éléments temporels suggère la progression de

plusieurs mois. La parabole du semeur, qui structure le temps dramatique de *El sembrar en buena tierra*, est réinvestie dès qu'il s'agit d'introduire, dans la pièce, le motif de la gestation. La période séparant les semailles et la moisson entre dans le cadre d'une poétique des retours saisonniers et de la maturation.

Dans le théâtre de Lope de Vega, l'année sert d'unité de mesure du TL. La multiplication de l'année permet au dramaturge de montrer sur scène de longs processus comme la conquête guerrière, la recherche de l'identité véritable. L'*anagnorisis* est, en effet, un procédé volontiers réservé au dénouement des actions longues. Conformément à la poétique des cycles du soleil, le mouvement de cet astre est souvent un indicateur de la multiplication de l'année. Si le soleil permet de déterminer le passage d'une journée à une autre dans les actes à TB, il est également utilisé dans les actions longues pour introduire le cycle annuel. L'accroissement du temps long est matérialisé sur scène par le phénomène de la croissance du personnage de l'enfant. Certaines actions peuvent suivre l'évolution de l'âge d'un enfant depuis sa naissance.

Le dramaturge exploite d'autres motifs du temps long qu'on peut retrouver dans toute pièce dont l'action s'étend sur au moins un mois. Il s'agit de la maladie fictive ou réelle, mentale ou physique, l'absence d'un personnage, la mélancolie, l'emprisonnement, le séjour prolongé, l'attente. On a remarqué que l'absence et la mélancolie étaient deux procédés impliqués dans un lien de cause à effet. Les *comedias* à temps long contiennent également des voyages au long cours, à l'étranger ou par la mer. On se souvient en particulier des traversées transatlantiques de *El Brasil restituído* ou de la Méditerranée dans *El caballero de Illescas*.

Dans les *comedias* dont l'action excède la dizaine d'années, Lope insère une partie de la vie d'un personnage (saint ou figure historique). On y retrouve les mêmes marqueurs caractéristiques du temps long. Dans ces pièces à temps très dilaté, les jalons chronologiques deviennent diffus. Quelques temporisateurs spécifiques sont à distinguer : la présence de très longs voyages, la multiplication des gestations et des naissances, le passage d'un âge à un autre, de l'enfance à l'âge adulte. Dans les vies de saint, si la temporalité dramatique est circonscrite à une période partielle de la biographie du personnage, le temps évoqué ouvre l'horizon temporel vers un temps futur très éloigné, visant l'avenir de l'ordre créé par le saint. La prophétie joue un rôle, dans ce cas, puisqu'elle permet de révéler le futur. Le dramaturge vise une poétique du cycle conquérant et non fermé. Le temps doit être perpétué de générations en générations. Une citation issue de *La niñez de san Isidro*, montre bien cette idée de cycle :

Notre thèse a permis, du moins nous l'espérons, de mettre en lumière – et c'est là certainement le résultat le plus suggestif de notre recherche – les principes de la double temporalité, de cette *preceptiva* invisible mise en pratique par le dramaturge, mais à laquelle il ne fait que partiellement allusion. En effet, on a vu que seule l'alternance temporelle AB + DL est évoquée. On a établi que toute pièce du corpus est au moins composée d'une modalité de l'alternance ou de la mixité temporelle. Certaines pièces ne possèdent qu'une seule séquence ambivalente, d'autres sont particulièrement riches en combinaisons complexes de la dualité temporelle. Lors de notre enquête, les *comedias* n'ont pas été discriminées en fonction de leur prestige esthétique. Nous n'avons pas privilégié les grandes œuvres du répertoire par rapport aux pièces mineures ou de série. On peut se demander s'il existe un fonctionnement spécifique de la temporalité dans ce qu'on appelle les chefs-d'œuvre. L'universalité de ces pièces est due à leur composition très rigoureuse, à leur action parfaite sur le terrain du système de personnages et de l'agencement des faits dramatiques. Les pièces considérées par la critique comme les plus abouties, ne comportent qu'un nombre limité de modalités de la double temporalité. Les œuvres déployant un large éventail de combinaisons complexes ne semblent pas avoir « perduré » jusqu'à aujourd'hui. Pensons à des œuvres comme *El sol parado* ou *Los guanches de Tenerife*. De même, les *comedias* comportant une seule combinaison (AB + allongement) comme *Lo que pasa en una tarde*, *La noche de San Juan*, *La noche toledana*, en dépit de l'intérêt qu'elles ont suscité par leur métathéâtralité, n'ont pas acquis le statut de chef-d'œuvre. Les pièces incluant de nombreuses figures de la mixité rendent visible le côté artificiel d'un théâtre codifié, ayant recours à des techniques. Leur visibilité met en avant le caractère mécanique de ces recours systématiques. En revanche, dans les pièces possédant peu de figures de la mixité, ces procédés sont moins perceptibles. Ainsi, l'économie de moyens concernant la double temporalité semble plus conforme à l'art du théâtre, renforcé par l'invisibilité de ses formes, qu'à une technique révélée parfois au grand jour par la métathéâtralité.

Cette observation nous conduit à une réflexion plus générale sur l'imprécision, caractéristique des pièces à durée moyenne et de beaucoup d'autres *comedias* du corpus également. Le mixte temporel AL + raccourcissement est l'expression la plus significative de l'indétermination du temps dramatique, car un acte bref est rarement imprécis. L'imprécision du cours du temps de l'action est le résultat des effets – conjugués ou non – de l'ellipse, de la *mudanza* ou du temps évoqué bref. Le temps fréquentatif ou routinier est un outil de l'imprécision temporelle et un marqueur du TL. En effet, l'absence de chiffrage de la durée

permet l'assouplissement de la maturation. Si le tragique s'accommode bien de ce mixte (AL + raccourcissement), c'est que Lope donne au cadre temporel long de l'acte une apparence de temps bref aristotélicien, propre à la tragédie selon une pratique indirecte de l'aristotélisme. S'il est notoire que Lope se démarque du philosophe grec quand il étire le temps à l'envi, dans certains cas, quand la modalité AL + raccourcissement entre en jeu, il n'est pas si éloigné du Stagirite. *El marqués de Mantua*, une œuvre à matière tragique, illustre bien ce double phénomène, puisque le long acte de seize jours est raccourci de telle sorte que le spectateur ait l'illusion d'une seule journée. La poétique du temps de Lope est un art du paradoxe et de la dissimulation.

Par ailleurs, la théorie de la double intrigue peut avoir un lien avec celle de la dualité temporelle dans le cas de AL + raccourcissement. L'action principale – souvent politique ou guerrière, et forcément longue – alterne avec l'intrigue seconde ou dite « secondaire » – des épisodes amoureux, qui servent à injecter le temps évoqué bref. Cette situation se rencontre notamment dans *La campana de Aragón* ou dans *El último godo*.

Cette proposition théorique se rapporte à un corpus de quatre-vingts pièces, ce qui constitue une part significative de la dramaturgie de Lope. On peut émettre le postulat selon lequel toute pièce – en dehors de notre corpus – de Lope de Vega comporte au moins une des six modalités de la double temporalité. Un travail de plus grande envergure serait utile afin de théoriser le système temporel de la *comedia nueva* dans son ensemble. Comme Lope est à l'origine de cette nouvelle formule théâtrale, il est légitime de penser que des éléments de la poétique du temps de la *comedia lopesque* se retrouveront, presque à l'identique sans doute, chez d'autres auteurs qui l'ont imité.

Cette thèse offre un point de vue permettant d'ouvrir d'autres pistes. Nous sommes conscient que l'étude de la poétique du temps chez d'autres dramaturges permettrait sans doute de révéler d'autres traits caractéristiques. De même, certains aspects de la problématique – seulement évoqués dans la présente thèse – pourraient être développés au cours d'une recherche ultérieure. Nous pensons en particulier aux personnages qui peuvent avoir un lien avec la temporalité : le *puer senilis* ou « vieil enfant » ainsi que le « jeune vieillard ». Il serait intéressant d'établir une typologie de ces personnages hybrides et de voir leur lien avec le temps. Ces personnages sont des incarnations de deux âges opposés ; nous pouvons nous demander si ces figures ambivalentes ne sont pas l'expression d'une poétique de la globalité temporelle.

La thèse a démontré que la matière temporelle est mouvante et protéiforme. Même si nous avons appliqué une méthode minutieuse, quasi arithmétique, lors de la comptabilité du temps dramatique, nous n'ignorons pas l'extrême souplesse de la poésie et le travail du poète. Il faut insister sur le fait que le calcul de la durée est particulièrement ardu, en ce que le cadre temporel est souvent imprécis. Aussi certains résultats concernant un ordre de grandeur de la durée pourraient-ils être sujets à quelques inflexions. Notre recherche reste ouverte à d'autres propositions, confirmations ou infirmations. Nous espérons avoir pu fournir une méthode fonctionnelle applicable à la poétique du temps en général, qui pourra être réinvestie pour l'étude d'autres auteurs.

La recherche a mis en évidence que le temps est un critère conditionnant l'écriture de la pièce. Cette thèse a permis de révéler que la temporalité est l'une des préoccupations majeures du dramaturge. En ce qui concerne les déplacements, ils suivent également la poétique de la double temporalité et permettent de renseigner DL ou AL. En effet, lorsque le déplacement a lieu dans l'inter-acte, le temps peut être chiffré. En revanche, la durée d'un grand voyage dans un acte est elliptique. Le camouflage de la longue durée grâce aux trajets semble aller dans le sens d'un assujettissement du temps par l'espace dramatique. La dissimulation de la temporalité va en effet de pair avec une représentation exacerbée des mouvements et des lieux. Dans une récente étude, M. Vitse insiste justement sur le caractère englobant de l'espace par rapport au temps dramatique³⁶⁰ :

Omnia regit tempus afirmaba yo de manera más bien general al explicitar los « posceptos de la dramaturgia práctica » del teatro áureo en mi capítulo de la Historia del teatro en España dirigida antaño por José María Díez Borque. *Et omnia regit tempus, sed non spatium* precisaría hoy, aplicando este lema al caso concreto de la construcción por el dramaturgo del tempo o tiempo dramático gracias a la impar ayuda de una métrica estructurante.

Nos conclusions concernant le nécessaire apprivoisement du temps par l'entremise d'un imposant dispositif spatialisateur ne peuvent que confirmer cette assertion. C'est pourquoi la mise en forme de la temporalité théâtrale est bien, pour Lope, un art du paradoxe. Grâce aux mirages de la dramaturgie et aux jeux d'écriture, l'auteur parvient à *engañar el gusto* du spectateur et du lecteur, en leur donnant l'illusion d'une immersion poétique dans le temps.

³⁶⁰ VITSE, Marc, « Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*) », extrait de ANTONUCCI, Fausta, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, édition Reichenberger, 2007, p. 195.

BIBLIOGRAPHIE

1. *Comedias* du corpus : éditions de référence

- VEGA, Lope de, *El acero de Madrid*, éd. Aline Bergounioux, Jean Lemartinel et Gilbert Zonana, Klincksieck, Publications de l'Université de Paris X-Nanterre, Lettres et Sciences Humaines, Thèses et Travaux (9), 1971.
- VEGA, Lope de, *Adonis y Venus, Obras de Lope de Vega, Comedias, IX*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. 281-352.
- VEGA, Lope de, *Amar, servir y esperar*, éd. en ligne, URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/amar-servir-y-esperar--1/>, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, à partir de l'édition originale, *Ventidos parte perfeta de las comedias del Fenix de España Frey Lope Felix de Vega Carpio: sacadas de sus verdaderos originales...*, Madrid, viuda de Iuan Gonçalez, a costa de Domingo de Palacio y Villegas y Pedro Verges, 1635.
- VEGA, Lope de, *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza, Obras completas de Lope de Vega, Comedias, IX*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. 751-848.
- VEGA, Lope de, *Barlán y Josafat, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p.138-168.
- VEGA, Lope de, *Barlán y Josafat*, éd. en ligne, URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/barlan-y-josafat--0/html/>, Alicante, 2002, Biblioteca Virtual Cervantes, à partir de *Veinticuatro parte perfecta de las comedias del fenix de España frey Lope de Vega Carpio... sacadas de sus verdaderos originales...*, Zaragoza, Pedro Verges, 1641.
- VEGA, Lope de, *El bastardo Mudarra, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 667-702.
- VEGA, Lope de, *La bella malmaridada*, éd. Enric Querol Coll, *Comedias de Lope de Vega, parte II*, vol. II, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio, Universitat autònoma de Barcelona, 1998, p. 1176-1388.

- VEGA, Lope de, *Los Benavides, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 703-805.
- VEGA, Lope de, *Las bizzarrias de Belisa*, éd. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas (562), 2004.
- VEGA, Lope de, *El Brasil restituido, Obras de Lope de Vega, XXVIII, Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, éd. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1970, p. 257-297
- VEGA, Lope de, *La buena guarda, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 461-495.
- VEGA, Lope de *La buena guarda*, éd. María del Carmen Artigas, Ann Arbor, UMI dissertation services, 1999.
- VEGA, Lope de, *El caballero de Illescas, Obras de Lope de Vega, Comedias, VIII*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. 109-204.
- VEGA, Lope de, *El caballero de Illescas*, éd. en ligne, URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-caballero-de-illescas--0/>, Alicante, 2002, à partir de *Parte catorze de las Comedias de Lope de Vega Carpio...* Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel de Syles..., 1620.
- VEGA, Lope de, *El caballero de Olmedo*, éd. Francisco Rico, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas (147), 2004.
- VEGA, Lope de, *La campana de Aragón, Obras de Lope de Vega, Comedias VIII*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. 617-722.
- VEGA, Lope de, *El capellán de la virgen, san Ildefonso, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 275-309.
- VEGA, Lope de, *El cardenal de Belén, Comedias escogidas de Lope de Vega, III*, éd. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1950, p. 589-607.
- VEGA, Lope de, *El casamiento en la muerte*, éd. Luigi Giuliani, *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, vol. II, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 1151-1276.

- VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*, éd. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas (343), 2005.
- VEGA, Lope de, *Lo cierto por lo dudoso, Comedias escogidas de Lope de Vega, I*, éd. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1946, p. 455-473.
- VEGA, Lope de, *Comedia de Bamba*, éd. David Roas, *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, vol. I, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 559-685.
- VEGA, Lope de, *Los comendadores de Córdoba*, éd. José Enrique Laplana Gil, *Comedias de Lope de Vega, parte II*, vol. II, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, p. 1027-1171.
- VEGA, Lope de, *La dama boba*, éd. Diego Marín, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas (50), 2004.
- VEGA, Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?*, éd. Delia Gavela García, Kassel, Reichenberger, Teatro del Siglo de Oro, Ediciones Críticas (156), 2008.
- VEGA, Lope de, *La discreta enamorada, Obras de Lope de Vega, Comedias, XV*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1995, p. 875-976.
- VEGA, Lope de, *El divino africano, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 205-237.
- VEGA, Lope de, *El divino africano : tragicomedia famosa*, éd. en ligne, URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-divino-africano-tragicomedia-famosa--0/>, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2002, à partir de *Decimaoctava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, En Madrid, por Iuan Gonçález, a costa de Alonso Pérez..., 1623.
- VEGA, Lope de, *Don Juan de Castro I, Primera Parte, Obras Completas de Lope de Vega, Comedias XIV*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1998, p. 585-676.
- VEGA, Lope de, *Don Juan de Castro II, Segunda Parte, Obras Completas de Lope de Vega, Comedias XV*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1998, p. 89-183.

- VEGA, Lope de, *El duque de Viseo, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 1073-1108.
- VEGA, Lope de, *Las famosas asturianas*, éd. en ligne, URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-famosas-asturianas--2/>, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, à partir de l'édition originale *Obras escogidas, Tomo I*, Madrid, Aguilar, 1946, p. 313-344.
- VEGA, Lope de, *Lo fingido verdadero, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 169-204.
- VEGA, Lope de, *Fuenteovejuna*, éd. Juan María Marín Martínez, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas (137), 2004.
- VEGA, Lope de, *La fuerza lastimosa, Obras completas de Lope de Vega, Comedias, VIII*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. 307- 415.
- VEGA, Lope de, *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias*, éd. Eyda M. Merediz, Newark, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, Ediciones críticas (17), 2003.
- VEGA, Lope de, *El hijo de Reduán*, éd. Gonzalo Pontón, *Comedias de Lope de Vega, Parte I*, vol. II, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 817-980.
- VEGA, Lope de, *La imperial de Otón*, éd. Emilio Blanco, *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, vol. III, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 1133-1248.
- VEGA, Lope de, *La juventud de San Isidro, Obras escogidas, tomas III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 311-333.
- VEGA, Lope de, *Lo que pasa en una tarde*, éd. Richard Angelo Picerno, Chapel Hill, University of North Carolina Press, University of North Carolina, Studies in the Romance Languages and Literatures (n°105), 1971.
- VEGA, Lope de, *El marqués de Mantua, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 1471-1531.
- VEGA, Lope de, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi, Obras de lope de Vega, Comedias, XIII*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1997, p. 701-799.

- VEGA, Lope de, *El mayor imposible*, éd. John Brooks, Tucson, University of Arizona Bulletin, Humanities Bulletin, 2 (nº7), 1934.
- VEGA, Lope de, *El mejor alcalde, el rey*, éd. Juan María Marín Martínez, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1990.
- VEGA, Lope de, *Los melindres de Belisa, Comedias escogidas de Lope de Vega, I*, éd. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1946, p. 317-340.
- VEGA, Lope de, *Los muertos vivos, Obras de Lope de Vega, Comedias, VII*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1995, p. 593-707.
- VEGA, Lope de, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, éd. Patrizia Campana, Juan Ramón Mayol Ferrer, *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, vol. II, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 983-1148.
- VEGA, Lope de, *La niña de plata*, éd. Eva Muriel, *Comedias de Lope de Vega, Parte IX*, vol. II, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 544-671.
- VEGA, Lope de, *La niñez de San Isidro, Obras escogidas, tomas III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 311-333.
- VEGA, Lope de, *El niño inocente de la Guardia*, éd. Fernando Baños Vallejo, *Comedias de Lope de Vega, Parte VIII*, vol. III, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, p. 1504-1619.
- VEGA, Lope de, *La noche de San Juan*, éd. Anita K Stoll, Kassel, Reichenberg, Teatro del Siglo de Oro, Ediciones Críticas (16), 1988.
- VEGA, Lope de, *La noche toledana, Obras completas de Lope de Vega, Comedias, XIII*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1997, p. 293-391
- VEGA, Lope de, *La noche toledana*, éd. Agustín Sánchez Aguilar, *Comedias de Lope de Vega, Parte III*, coord. Luigi Giuliani, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 57-251.
- VEGA, Lope de, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba, Obras de Lope de Vega, XVIII, Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, éd.

- Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1970, p. 199-256.
- VEGA, Lope de, *La nueva victoria del marqués de Santa Cruz, Obras de Lope de Vega, XXVIII, Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, éd. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1970, p. 199-256.
- VEGA, Lope de, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón, Obras completas de Comedias VIII*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. 923-1012.
- VEGA, Lope de, *El otomano famoso*, éd. Lola Beccaria, Barcelona, Áltera, 1996.
- VEGA, Lope de, *Las paces de los reyes, y judía de Toledo, Comedias escogidas de Lope de Vega, III*, éd. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1950, p. 567-587.
- VEGA, Lope de, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, éd. José María Marín Martínez, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas (96), 2003.
- VEGA, Lope de, *El perro del hortelano*, éd. Mauro Armiño, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas (417), 2003.
- VEGA, Lope de, *El piadoso aragonés*, éd. en ligne, URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-piadoso-aragones--1/>, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009, à partir de l'édition originale, *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del fenix de España frei Lope Felix de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martin, a costa de Diego Logroño, 1635.
- VEGA, Lope de, *Los porceles de Murcia, Obras de Lope de Vega, XXIV, Crónicas y leyendas dramáticas de España y comedias novelescas*, éd. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1968, p. 405-471.
- VEGA, Lope de, *Porfiar hasta morir*, éd. Antonio Cortijo Ocaña, Adelaida Cortijo Ocaña, Pamplona, Universidad de Navarra, Anejos de Rilce (45), 2004.
- VEGA, Lope de, *Los prados de León, Obras completas de Lope de Vega, Comedias, XIV*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1998, p. 777-875.

- VEGA, Lope de, *Los Ramírez de Arellano, Obras completas de Lope de Vega, Comedias, XV*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1998, p. 681-768.
- VEGA, Lope de, *El remedio en la desdicha, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 1178-1210.
- VEGA, Lope de, *La resistencia honrada y Condesa Matilde*, éd. Miguel M. García Bermejo Giner, *Comedias de Lope de Vega, parte II*, vol. II, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998, p. 699-837.
- VEGA, Lope de, *Roma abrasada y crueldades de Nerón, Obras completas de Lope de Vega, Comedias VIII*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. 205-304.
- VEGA, Lope de, *San Isidro, labrador de Madrid, Obras completas de Lope de Vega, Comedias, XIV*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1998, p. 877-965.
- VEGA, Lope de, *San Nicolás de Tolentino, Obras escogidas, tomo III, teatro II*, éd. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1990, p. 239-274.
- VEGA, Lope de, *Santiago el Verde*, éd. Gilbert Zonana, Jean Lemartinel, Charles Minguet, Paris, Klincksieck, Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre, Thèses et Travaux (24), 1974.
- VEGA, Lope de, *El santo negro Rosambuco, Obras de Lope de Vega, Comedias, XIV*, Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1998, p. 305-389.
- VEGA, Lope de, *El sembrar en buena tierra*, éd. William Leopold Fichter, New York, Modern Language Association of America, General Series, XVII, 1944.
- VEGA, Lope de, *El serafín humano, Obras de Lope de Vega, X, Comedias de vidas de santos II*, éd. Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, 1965, Biblioteca de Autores Españoles (178), p. 10-69.
- VEGA, Lope de, *El sol parado, Obras de Lope de Vega, Comedias IX*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. 3-96.

- VEGA, Lope de, *Los Tellos de Meneses, Primera Parte, Comedias escogidas, I*, éd. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1946, p. 511-548.
- VEGA, Lope de, *Los Tellos de Meneses, Segunda Parte : valor, lealtad y fortuna de los Tellos de Meneses, Comedia escogidas, I*, éd. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1946, p. 531-548.
- VEGA, Lope de, *El testigo contra sí*, éd. José Enrique Laplana Gil, *Comedias de Lope de Vega, parte VI*, vol. III, coord. Victoria Pineda, Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- VEGA, Lope de, *El testimonio vengado, Comedias escogidas de Lope de Vega, III*, éd. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1950, p. 403-420.
- VEGA, Lope de, *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos, Obras de Lope de Vega, Comedias VIII*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. 417-517.
- VEGA, Lope de, *El postrer godo de España*, éd. Jorge García López, *Comedias de Lope de Vega, parte VIII*, vol. II, coord. Rafael Ramos, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- VEGA, Lope de, *La vida de san Pedro Nolasco, Comedias de vidas de santos, XI*, éd. Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1965, p. 65-102.
- VEGA, Lope de, *El villano en su rincón*, éd. Juan María Marín Martínez, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas (266), 1999.
- VEGA, Lope de, *La viuda valenciana, Obras de Lope de Vega, Comedias VIII*, éd. Jesús Gómez, Paloma Cuenca, Madrid, Turner, Biblioteca Castro, 1994, p. 520-621.

2. Autres textes

ARISTOTE, *La Poétique*, éd. Gérard Lambin, l'Harmattan, Paris, L'ouverture philosophique, 2008.

AUBIGNAC, François Hédelin, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, H. Champion, Sources Classiques (26), 2001.

La Bible, Ancien Testament, éd. Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

La Bible, Nouveau Testament, éd. Jean Grosjean, Michel Léturmy, Paul Gros, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BOILEAU, Nicolas, *Art Poétique*, éd. Guillaume Picot, Paris, Bordas, Les petits classiques Bordas, 1963.

CASCALES, Francisco, *Tablas poéticas*, éd. Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1975.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El gran Pedro de Urdemalas dans Comedias y entremeses*, éd. Rodolfo Schevill et Adolfo Bonilla, Madrid, Tipográfica Renovación, 1921-1922.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, éd. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia (79), 1978.

CORNEILLE, Pierre, *Discours sur les trois unités d'action, de jour et de lieu*, dans *Œuvres complètes*, éd. Albert Demazière, éditions Famot, Genève, 1975.

Flor nueva de romances viejos, éd. Ramón Menéndez Pidal, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Austral (100), 1969.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia antigua poética, Obras completas I*, éd. José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.

MENESES, Alonso de, *Reportorio de caminos*, 1576, Madrid, La Arcadia, 1966.

SAND, Georges, *Jeanne*, présentation de Georges Lubin, Plan-de-la-Tour, éd. d'Aujourd'hui, Les Introuvables, 1976.

- TIRSO DE MOLINA (Fray Gabriel TÉLLEZ), *Los cigarrales de Toledo*, éd. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia (216), 1996.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* dans *Significado y doctrina del « Arte nuevo » de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, col. Temas (9), 1976.
- VEGA, Lope de, *Del mal, lo menos*, éd. Gabriel José Padilla, *Comedias de Lope de Vega, Parte IX*, vol. II, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, éd. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia (55), 1973.
- VEGA, Lope de, *La boda entre dos maridos*, *Obras Completas de Lope de Vega, Comedias XIV*, éd. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Turner, Madrid, Biblioteca Castro, 1998, p. 483-581.
- VEGA, Lope de, *Las cortes de la muerte*, éd. en ligne, URL : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-cortes-de-la-muerte--0/>, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 1999, à partir de *Obras de Lope de Vega, vol. III, Autos y coloquios II*, Madrid, Atlas, 1963, p. 461-476.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea*, éd. José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas (408), 2002.
- VEGA, Lope de, *L'Eau ferrée de Madrid*, texte présenté et annoté par Nadine Ly, traduit par Patrice Bonhomme et Nadine Ly, dans *Théâtre espagnol du XVIIème siècle*, dir. Robert Marrast, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I (n°407), 1994.
- VEGA, Lope de, *Poesía III*, *Obras Completas de Lope de Vega*, éd. Antonio Carreño, Madrid, Turner, Biblioteca Castro (38), 2003.
- VILLUGA, Pedro Juan, *Reportorios de todos los caminos de España* [1546], Madrid, Reimpresiones bibliográficas, 1951.

3. Ouvrages de consultation courante

COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, éd. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, Ad Litteram, 2003.

Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española [1726-1739], fac-similé de l'édition de Madrid (Francisco del Hierro, viuda y herederos), Madrid, Gredos, 3 vol, 1990.

Diccionario de la lengua española, Madrid, Real Academia Española, 2 vol., 2001.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la Langue Française* [1863-1874], abrégé par A. Beaujan, Paris, Éditions Universitaires, 1958.

Trésor de la langue française informatisé (TLFi), disponible en ligne sur <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

4. Travaux critiques

ANTONUCCI, Fausta, « Más sobre la segmentación del texto teatral: el caso de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* », *Anuario Lope de Vega* (6), 2000, p. 19-37.

ANTONUCCI, Fausta, *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, Teatro del Siglo de Oro, Estudios de literatura (103), 2007.

ANTONUCCI, Fausta, « Notas sobre la función estructural y semántica de la métrica y del espacio en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega », dans *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, éd. Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán, Carmen Menéndez-Onrubia, Madrid, Consejo Superior Investigación Científica, 2009, p. 49-57.

ARAGONE TERNI, Elisa, *Studio sulle « comedias de santos » di Lope de Vega*, Messina-Firenze, Istituto ispanico, Casa editrice d'Anna, 1971.

ARANDA, Maria, *Recherches sur la dramaturgie de Lope de Vega : approche théorique de la comedia lopesque dans ses figures permanentes et ses structures variables*, 3 tomes, Thèse d'État effectuée sous la direction du Professeur Maurice Molho, Paris, Université de Paris IV, 1987.

- ARANDA, Maria, « *El perro del hortelano* ou Tristan l'enfanteur », *Les langues néo-latines*, n°275, 1990, p. 23-35.
- ARANDA, Maria, « *La prudente venganza* : les pleins et les déliés », dans *Littéralité II. L'esprit de la lettre*, éd. Nadine Ly, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1992, p. 181-190.
- ARANDA, Maria, *Le galant et son double. Approche théorique du théâtre de Lope de Vega dans ses figures permanentes et ses structures variables*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, Hespérides, 1995.
- ARANDA, Maria, « Partir/revenir dans le théâtre du Siècle d'or : la transgression aux deux visages », dans *Partir/revenir : actes du colloque pluridisciplinaire CELEC* des 24, 25 et 26 septembre 1998, éd. Frédéric Regard et al., Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Traversière, 1999, p. 175-184.
- ARANDA, Maria, Lope de Vega : « *El Serafín humano*, biographie d'une doublure », dans *La biographie dans le monde hispanique (XVI-XXème siècles)*, dir. Jacques Soubeyroux, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, cahiers du G.R.I.A.S (8), 2000, p. 91-105.
- ARANDA, Maria, « El poder avuncular en *Fuente Ovejuna* », *Anuario Lope de Vega XIII*, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p. 11-24.
- ARANDA, Maria, « De Circé à Ulysse : le naufragé « gothique » de Lope de Vega », *Bulletin Hispanique*, Langue littérature et littéralité, coord. Federico Bravo, Bordeaux, Presses universitaires de bordeaux, Tome 112 (n°1), 2010, p. 61-73.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, Crítica y estudios literarios, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del siglo de Oro*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y ensayos (413), 1999.
- ARTOIS, Florence d', *La tragedia et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre : le cas de Lope de Vega*, Thèse de Doctorat effectuée sous la direction du Professeur Jean Canavaggio, Paris, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009.

- BARTHES, Roland, « l'Effet de réel » [1968] dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Points/Seuil, 1984, p. 179-187.
- BLANCO, Mercedes, « L'unité de temps dans le théâtre », dans *Le temps du récit*, colloque organisé à la Casa de Velázquez les 14, 15 et 16 janvier 1988, dir. Jean-Pierre Étienvre, coord. Mercedes Blanco, Geneviève Champeau, Madrid, Casa de Velázquez, Annexes aux mélanges de la Casa de Velázquez, Rencontres (3), 1989, p. 33-51.
- BLECUA, Alberto, « Cifras y letras I », *Anuario Lope de Vega III*, Barcelona, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 199-208.
- BRAUDEL, Fernand, GOIMARD, Jacques, *L'Espagne au temps de Philippe II*, Paris, Hachette, Collection âges d'Or et Réalités, 1965.
- BRAVO, Federico, « L'analyse littérale » dans *Littéralité III*, Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1997, p. 43-74.
- CABRANES GRANT, Diego, Leo, *Los usos de la repetición en la obra de Lope de Vega*, Madrid, Pliegos, Pliegos de ensayo (183), 2004.
- CANONICA, Elvezio, « El teatro dentro del teatro: desde la verosimilitud hasta la identificación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro, vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, Colloque international organisé par le Laboratoire de recherches en langues et littératures romanes (Pau, 21 et 22 novembre 2003), éd. Isabel Ibáñez, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, Anejos de Rilce (52), 2005, p. 131-148.
- CARO BAROJA, Julio, *Ritos y mitos equívocos*, Madrid, Istmo, Colección Fundamentos, 1989.
- CHEVALIER, Jean Claude, « Architecture temporelle du "romancero tradicional" », *Bulletin hispanique*, vol. 73, Bordeaux, 1971, p. 50-103.
- CORNEJO, Manuel, « Observaciones sobre el espacio urbano en *El acero de Madrid* de Lope de Vega », dans « *Estaba el jardín en flor...* » Homenaje a Stefano Arata, *Criticón* (87-88-89), 2003, p. 175-187.
- COUDERC, Christophe, « Quedar vacío el tablado: sobre el tiempo y la continuidad de la acción en dos comedias de Lope (*El castigo sin venganza* y *la villana de Getafe*) », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro, Vraisemblance et*

ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or, Colloque international organisé par le Laboratoire de recherches en langues et littératures romanes (Pau, 21 et 22 novembre 2003), éd. Isabel Ibáñez, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, Anejos de Rilce (52), 2005, p. 89-110.

COUDERC, Christophe, « Guardando respeto a Aristóteles : en torno a los versos tachados por Lope al final de *El castigo sin venganza* », dans *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, éd. Odette Gorsse et Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 227-234.

COUDERC, Christophe, « Sobre el género y la intriga secundaria en algunas comedias de santos de Lope de Vega », dans *La comedia de santos. Coloquio internacional (Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006)*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Almudena García González, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Corral de comedias (23), 2008, p. 65-84.

COUDERC, Christophe, « El cadáver en escena en el teatro de Lope de Vega », dans *El teatro del Siglo de Oro, edición e interpretación*, éd. Alberto Blecua, Ignacio Arellano, Guillermo Serés, Madrid, Frankfurt am Maine, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica (61), 2009, p. 51-77.

COUDERC, Christophe, « Ironie et métathéâtralité dans la *Comedia Nueva* », *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, Actes de la journée d'études du CESR de l'Université de Tours, 2008, 2010, p. 89-110, URL stable, disponible sur <http://www.umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre>

COULON, Mireille, « Vraisemblance, respect des règles et illusion comique », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro, Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, Colloque international organisé par le Laboratoire de recherches en langues et littératures romanes (Pau, 21 et 22 novembre 2003), éd. Isabel Ibáñez, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, Anejos de Rilce (52), 2005, p. 339-352.

DEVOTO, Daniel, «Cifras romanas en libros hispánicos», dans *Homenaje a Rosa Lida de Malkiel y Raimundo Lida*, Revista semestral, Buenos Aires, Sur (n° 350-351), 1982, p. 93-100.

- DE ARMAS, Frederick Alfred, « La estructura mítica de los comendadores de Córdoba », dans *Actas del Décimo congreso de la Asociación internacional de hispanistas celebrado en Barcelona del 21 al 26 de agosto de 1989*, éd. Antonio Vilanova, Barcelona, Pennsylvania State University, Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. 1, 1992, p. 763-772.
- DIAGO Manuel, FERRER VALLS Teresa, « Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero », dans *Comedia y comediantes, Estudios sobre el teatro clásico español, actas del Congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de filología española de la Universitat de València, celebrado en la Facultat de filologia, los días 9, 10 y 11 de mayo de 1989*, éd. Manuel Diago, Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universitat de Valencia, Colección Oberta, 1991, p. 165-188.
- DIXON Victor, « El post-Lope: *La noche de San Juan*, meta-comedia urbana para Palacio » dans *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12, 13 de julio de 1995*, éd. Felipe Pedraza Jiménez et Rafael González Cañal, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Corral de comedias (6), 1996, p. 61-82.
- Diccionario de la Comedia del Siglo de Oro*, Frank P. Casa, dir. Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, Castalia instrumenta (9), 2002.
- ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de, *Una guerra literaria del siglo de oro, Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1932.
- ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, Joaquín de, « Cronos en el metaforismo de Lope de Vega », Madrid, Edición especial de 50 ejemplares numerados (nº1), 1935.
- ESPÍN TEMPLADO, María del Pilar, « Disposición temática en *El marqués de Mantua*, tragicomedia de Lope de Vega », *Revista de Filología*, Madrid, Epos, Universidad Nacional de Educación a Distancia (nº5), 1989, p. 165-182.
- EXUM, Frances, *The metamorphoses of Lope de Vega's King Pedro, The treatment of Pedro I de Castilla in the drama of Lope de Vega*, Madrid, Playor, Plaza Mayor Scholar, 1974.
- FERRER VALLS, Teresa, « Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I) », dans *Teatro Cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*,

- dir. José María Díez Borque, Madrid, Compañía nacional de teatro clásico (n°10), 1998, p. 215-231.
- FERRER VALLS, Teresa, « Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia », dans *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español, Actas del III coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, (Granada, 5-7 de noviembre de 1999)*, éd. R. Castilla Pérez et M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 13-51.
- FLORIT DURÁN, Francisco, *Tirso de Molina ante la comedia nueva, aproximación a una poética*, Madrid, Revista « Estudios », 1986.
- FORASTERI BRASCHI, Eduardo, *Aproximación estructural al teatro de Lope de Vega*, Madrid, Hispanova de ediciones, Véspero, 1976.
- GAOS, Vicente, « La poética invisible de Lope de Vega », *Claves de literatura española, Edad media- siglo XIX*, tome I, Madrid, Guadarrama, Punto Omega (137), 1971.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, « Tiempos del teatro y tiempo en el teatro », dans *Le temps du récit*, colloque organisé à la Casa de Velázquez les 14, 15 et 16 janvier 1988, dir. Jean-Pierre Etievre, coord. Mercedes Blanco, Geneviève Champeau, Madrid, Casa de Velázquez, Annexes aux mélanges de la Casa de Velázquez, Rencontres (3), 1989, p. 53-65.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Drama y tiempo, dramatólogía I*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca de filología hispánica (4), 1991.
- GASTA, Chad Michael, « The politics of agriculture : dramatizing agrarian plight in Lope's *Fuenteovejuna*. », *Bulletin of the Comediantes* (55.1), 2003, p. 9-21.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Poétique, 1972.
- GERBET, Marie-Claude, *L'Espagne au Moyen Âge, V^e – XV^e siècle*, Paris, Armand Colin, Collection U, Série histoire médiévale, 2000.
- GILBERT, Françoise, « Versificación y desarrollo dramático: aproximación a la estructura del auto de Calderón *El tesoro escondido* (1679) », dans *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, éd. Françoise Cazal, Toulouse, CNRS, Université de Toulouse-Le Mirail, Méridiennes, 2008, p. 339-359.

- GILBERT, Françoise, « El sueño como personaje alegórico en dos autos de Calderón: *La siembra del Señor* (antes de 1655) y *Sueños hay que verdad son* (1670) », *Bulletin of the comediantes* (60: 1), 2008, p. 91-126.
- GILMAN, Stephen, « Lope dramaturgo de la historia », dans *Del Arcipreste de Hita a Pedro Salinas*, prólogos de Francisco Márquez Villanueva, Claudio Guillén, trad. de Elena Abós, Salamanca, Universidad de Salamanca, Acta salmaticensia, Estudios filológicos (289), 2002, p. 273-280.
- GISEL, Pierre, *Pourquoi baptiser : mystère chrétien et rite de passage*, Genève, Labor et Fides, Entrée libre (32), 1994.
- IBAÑEZ Isabel, « *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, o la noción de verosimilitud con el ejemplo », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro, Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, Colloque international organisé par le Laboratoire de recherches en langues et littératures romanes (Pau, 21 et 22 novembre 2003), éd. Isabel Ibañez, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, Anejos de Rilce (52), 2005, p. 309-328.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, *Poétique des espaces naturels dans la comedia nueva*, dir. Jean-Pierre Étienne, Madrid, Casa de Velázquez, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, vol. 48, 2010.
- KIRBY BINGHAM, Carol, « Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega », dans *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega*, dir. Manuel Criado De Val, éd. Patronato "Arcipreste de Hita", Madrid, EDI-6, Historia de la literatura española desde sus fuentes (5), 1981, p. 328-337.
- KIRSCHNER, Teresa et CLAVERO, Dolores, *Mito e historia en el teatro de Lope de Vega*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, Monografías, 2007.
- La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico. Coloquio internacional (Almagro, los 8, 9 y 10 de julio de 1997)*, éd. Felipe B. Pedraza, González Cañal, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Corral de comedias (8), 1998.

La comedia de santos. Coloquio internacional (Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006), éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Almudena García González, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Corral de comedias (23), 2008.

LEY, Charles David, « Lope de Vega y los conceptos teatrales de Aristóteles », dans *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, dir. Maxime Chevalier et al., éd. Maxime Chevalier, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1977, p. 579-585.

Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I congreso internacional sobre Lope de Vega, dir. Manuel Criado De Val, éd. patronato “Arcipreste de Hita”, Madrid, EDI-6, Historia de la literatura española desde sus fuentes (5), 1981.

Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 11, 12, 13 de julio de 1995), éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Caña, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Corral de comedias (6), 1996.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Manuel, « Una comedia de Frontera en el teatro de Lope de Vega », *Revista de estudios extremeños*, UNED, Centro Asociado de Algeciras, vol. 62 (nº1), 2006, p. 189-216.

LY, Nadine, *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1981.

LY, Nadine, « Littéralité » dans *Littéralité I*, Bordeaux, Université de Bordeaux III, 1989, p. 191-219.

LY, Nadine, « *La Circe* de Lope de Vega, ou la “conversation” d'Ulysse et de Circe : étymologie et littéralité structurale » dans *Littéralité II. L'esprit de la lettre*, éd. Nadine Ly, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, Maison des Pays Ibériques, 1992, p. 151-180.

LY, Nadine, « La poética de la “bobería” en la comedia de Lope de Vega: análisis de la literalidad de *La dama boba* », *La comedia*, éd. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez 1995, p. 321-347.

LY, Nadine, « Vraisemblance, ressemblance et reconnaissance dans *La Philosophia antiqua poética* et le théâtre du Siècle d'Or », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del*

Siglo de Oro, Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or, Colloque international organisé par le Laboratoire de recherches en langues et littératures romanes (Pau, 21 et 22 novembre 2003), éd. Isabel Ibáñez, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, Anejos de Rilce (52), 2005, p. 17-31.

MARCHAL-WEYL, Catherine, *Le tailleur et le fripier : transformations des personnages de la « comedia » sur la scène française, 1630-1660*, Genève, Droz, Travaux du Grand Siècle (29), 2007.

MARÍN, Diego, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, México, D.F, México University of Toronto Press, Ediciones de Andrea, Studium (22), 1958.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, XXXIV, VI, *Crónicas y leyendas dramáticas de España (conclusión) y comedias novelescas*, dir. Miguel Artigas, Ángel González Palencia, Rafael Balbín Núñez de Prado, éd. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, Aldus, Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo (34), 1949.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, étude préliminaire, *Obras de Lope de Vega, crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, vol. 214, 1968.

MEUNIER, Philippe, « Feliciano/Pelayo, ou comment nommer la marginalité dramatique », dans *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or*, éd. Groupe de recherches ibériques et ibéro-américaines, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 53-136.

MEUNIER, Philippe, « Le Paysan dans son coin de Lope de Vega : pour en finir avec l'opposition cour-village », dans *Construire l'espace au XVI^e siècle : actes du XIV^e colloque du Puy-en-Velay, études présentées et réunies par Marie F. Viallon*, Université de Saint-Étienne, Renaissance et âge classique, Collection Renaissance et âge baroque, 2008, p. 81-94.

MEUNIER, Philippe, « Reflexiones en torno al significante “dama” en *El mejor alcalde, el rey* de Lope de Vega », dans *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20-23 julio 2009)*, éd.

- Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada, Olmedo Clásico, support électronique, 2010, p. 729-735.
- MICOZZI, Patrizia, « Hacia una edición crítica de San Nicolás de Tolentino, Universidad de Castilla la Mancha, *Anuario Lope de Vega II*, Lérida, Milenio, Universitat Autònoma de Barcelona, 1996 p. 103-110.
- MIGUEL Y CANUTO, Juan Carlos de, « Virtud y forzamiento en *El mejor alcalde, el rey*: cuestión de espacio, tiempo y velocidad », dans “*Un hombre de bien*”, *Saggi di lingue e letterature iberiche in onore di Rinaldo Froldi*, éd. Patrizia Garelli et al., Alessandria, Edizioni dell’Orso, vol. 1, 2004, p. 357-365.
- MOLINIÉ BERTRAND, Annie, « un nouveau calendrier des fêtes pour l’Espagne : desde el Ángel a San Blas, desde el Trapillo a Santiago », dans *Fêtes et divertissements*, dir. Lucien Clare, Jean-Paul Duviols, Annie Molinié, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, Iberica (8), 1997, p. 189-194.
- MONTALBETTI, Christine, *Gérard Genette : une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, Référence, 1998.
- MORLEY, S. Griswold et BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica (1), Tratados y monografías (11), 1968.
- MORRISON, Robert R., *Lope de Vega and the Comedias de Santos*, New York, Peter Lang, Ibérica (33), 2000.
- OLEZA, Joan, « La propuesta teatral del primer Lope de Vega », dans *Teatro y prácticas escénicas II: la comedia*, éd. José Luis Canet, Londres, Tamesis Books, 1986, p. 251-308.
- OLEZA, Joan, « Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero », dans *Comedia y comediantes, Estudios sobre el teatro clásico español, actas del Congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, (Valencia, 9, 10 y 11 de mayo de 1989)*, éd. Manuel Diago, Teresa Ferrer Valls, Valencia, Universitat de Valencia, Colección oberta, 1991, p. 165-188

- OLEZA, Joan, « La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo », *Edad de Oro*, 16, 1997a, p. 235-251.
- OLEZA, Joan, « “Vencer con arte mi fortuna espero”. La evolución del primer Lope al Lope del *Arte nuevo* », dans *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, éd. Donald Mc Grady, estudio preliminar, Barcelona, Crítica, 1997b, p. 9-55.
- OLEZA, Joan, « El primer Lope: un haz de diferencias », *Ínsula*, n° 658, octubre 2001.
- OLEZA, Joan, « Las opciones dramáticas de la senectud de Lope », *Proyección y significados del teatro clásico español*, éd. José María Díez Borque, José Alcalá Zamora, Madrid, Seacex, 2004, p. 257-276.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., « A vueltas con la taxonomía: *La traición busca el castigo de Rojas Zorrilla* », *Espacio, tiempo y género en la comedia española. Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico (Toledo, 14, 15 y 16 de noviembre de 2003)*, éd. Gema Gómez Rubio et Rafael González Cañal, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Corral de comedias (17), 2005, p. 453-483.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega: vida y literatura*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Ayuntamiento de Olmedo, Olmedo Clásico (1), 2008.
- PEDROSA, José Manuel, « Lope de Vega y el sol parado: mito, leyenda, drama », *Texto, código, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega en memoria de Stefano Arata, (Pescara, 25-26/11/2004)*, éd. Marcella Trambaioli, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, Scaffale di Lettere (8), 2006.
- PÉREZ, Joseph, *Isabelle et Ferdinand : Rois Catholiques d'Espagne*, Paris, Fayard, 1988.
- PÉREZ, Joseph, « Fuenteovejuna, la légende et l'histoire », dans *La violence en Espagne et en Amérique (XV^e – XIX^e siècles). Actes du colloque international : Les raisons des plus forts (Paris-Sorbonne, 13, 14 et 15 novembre 1996)*, dir. Jean-Paul Duviols, Annie Molinié-Bertrand, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Ibérica (9), 1998, p. 142-153.

- PROFETTI, Maria Grazia, « El último Lope », dans *La década de oro en la comedia española: 1630-1640*, éd. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafal González Cañal, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 11-39.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Diana, *Los Ramírez de Arellano. Contribución al estudio de las comedias genealógicas de Lope de Vega*, éd. Diana Ramírez de Arellano, Madrid, Instituto de Estudios madrileños del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté, III*, Paris, Éditions du Seuil, L'ordre philosophique, 1985.
- RILEY, Edward Calverley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, Persiles, El escritor y la crítica (31), 1966.
- ROMERA NAVARRO, Miguel, *Preceptiva dramática de Lope de Vega y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Ediciones Yunque, 1935.
- ROQUAIN, Alexandre, « Le désenchantement dans *La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos* de Lope de Vega », Actes du Colloque de l'ALMOREAL (16 et 17 mars 2006), Nantes, 2008, p. 215-226.
- ROQUAIN, Alexandre, « Literatura y realidad : morfología del tiempo en *El último godo* de Lope de Vega », *Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras*, éd. de Begoña Regueiro, Ana Rodríguez, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo, 2009, p.56-65.
- ROQUAIN, Alexandre, « Estudio de la temporalidad en dos comedias de capa y espada de Lope de Vega: *La noche toledana* y *La noche de San Juan* », dans *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (Olmedo, 20-23 julio 2009)*, éd. Germán Vega García-Luengos, Héctor Urzáiz Tortajada, Olmedo Clásico, support électronique, 2010, p. 891-902.
- ROUX, Lucette Élyane, *Du logos à la scène : éthique et esthétique : la dramaturgie de la comédie de saints dans l'Espagne du Siècle d'Or (1580-1635)*, 4 tomes, Thèse effectuée sous la direction du Professeur J. Jacquot, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1975.

- ROZAS, Juan Manuel, *Significado y doctrina del « Arte nuevo » de Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General española de librería, col. Temas (9), 1976.
- ROZAS, Juan Manuel, « Texto y contexto en *El castigo sin venganza* », dans « *El castigo sin venganza* » y *el teatro de Lope de Vega*, éd. Ricardo Doménech, Madrid, Cátedra, 1987, p. 163-190.
- ROZAS, Juan Manuel, « El “Ciclo de senectute”. Discurso en la solemne apertura del Curso Académico 1982-1983, Badajoz », *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 83-94.
- RUANO DE LA HAZA, José María et ALLEN John Jay, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, Nueva biblioteca de erudición y crítica (8), 1994.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la Comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, Perspectivas, 2005.
- SWISLOCKI, Marsha, « *Lo que pasa en una tarde: comedia a contrarreloj* », dans *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1996)*, éd. F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Corral de comedias (8), 1998, p. 59-70.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO Federico et PORQUERAS MAYO Alberto, *Preceptiva dramática española, del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica (4), Textos (3), 1972.
- SALOMON, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, Literatura y Sociedad (36), 1985.
- SPITZER, Leo, « A central theme and its structural equivalent in Lope's *Fuenteovejuna* », *Hispanic Review*, XXIII, 1955, p. 274-292.
- TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles de l'Art Profane : dictionnaire d'un langage perdu : 1450-1600*, Genève, Droz, Titre courant (7), 1997.
- TEULADE, Anne, « Théorie et pratique de la vraisemblance: le cas de la métamorphose extraordinaire dans la *comedia de santos* », dans *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro, Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or*, Colloque international organisé par le Laboratoire de recherches en langues et

littératures romanes (Pau, 21 et 22 novembre 2003), éd. Isabel Ibáñez, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, Anejos de Rilce (52), 2005, p. 243-261.

UMPIERRE, Gustavo, *Songs in the plays of Lope de Vega. A study of their dramatic function*, Tamesis, Londres, 1975.

URIOL SALCEDO, José I., *Historia de los caminos de España, vol. I, Hasta el siglo XIX*, Madrid, Colegio de Ingenieros de caminos, canales y puertos, Colección de ciencias, humanidades e ingeniería, 2001.

VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, France-Ibérie Recherche, 1990.

VITSE, Marc, « Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*) », dans *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, éd. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, Teatro del Siglo de Oro, Estudios de literatura (103), 2007, p. 169-205.

VITSE, Marc, « La poética de la Comedia: estado de la cuestión o de la poética a las poéticas de la Comedia », *La comedia*, éd. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez 1995, p. 273-289.

WEBER DE KURLAT, Frida, « Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega », dans *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*, dir. Maxime Chevalier et al., éd. Maxime Chevalier, Bordeaux, Université de Bordeaux III, vol. 2, 1977, p. 867-871.

INDEX

A

El acero de Madrid : 37, 40, 263, 307-310, 312, 314, 349, 362, 570

Adonis y Venus : 39, 40, 434, 493, 513-515, 530, 540

Amar, servir y esperar : 37, 41, 154, 159-164, 258

Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza : 37, 39, 366, 378-387, 429, 432, 567

B

Barlán y Josafat : 36, 40, 434, 493-500, 540

El bastardo Mudarra : 38, 40, 225, 335, 434, 471-478, 480, 482, 487, 491, 612

La bella malmaridada : 37, 39, 154, 181-186, 258

Los Benavides : 29, 37, 39, 263, 333-342, 362, 481, 551, 562, 566

Las bizzarrias de Belisa : 37, 41, 154, 233, 246-257, 259, 297, 559

El Brasil restituído : 28, 31, 38, 41, 366, 377, 429, 574, 588-596, 628

La buena guarda : 36, 40, 366, 401-409, 430

C

El caballero de Illescas : 37, 40, 366, 367, 429, 574, 596-603, 628

El caballero de Olmedo : 30, 35, 38, 41, 154, 164-171, 258, 278, 349, 566

La campana de Aragón : 28, 37, 39, 434, 461-462, 491, 550, 557, 574-588, 587, 588, 631

El capellán de la Virgen : 31, 37, 41, 434, 469, 493, 515, 516, 518, 540

El cardenal de Belén : 25, 36, 40, 434, 493, 516-518, 540

El casamiento en la muerte : 37, 39, 263, 315-322, 327, 362, 364, 567

El castigo sin venganza : 26, 39, 41, 63, 263, 322-328, 362, 420, 568

Lo cierto por lo dudoso : 31, 38, 41, 100, 105-109, 149, 188, 193

Comedia de Bamba : 31, 37, 39, 434, 468-471, 490

Los comendadores de Córdoba : 37, 39, 154, 192-200, 259, 553, 565

D

La dama boba : 37, 40, 45, 47, 263, 279-285, 307, 310, 328, 329, 361

¿De cuándo acá nos vino? : 37, 40, 47, 154, 155-159, 258, 447, 561, 571

La discreta enamorada : 37, 40, 100, 101, 109-118, 125, 126, 133, 145, 149, 150, 151, 246, 248, 287, 329, 413

El divino africano : 25, 36, 40, 434, 493, 523-539, 540

Don Juan de Castro I : 38, 40, 263, 264-270, 274, 303, 361, 398, 511

Don Juan de Castro II : 38, 40, 366, 397-401, 430, 549, 550

El duque de Viseo : 35, 39, 40, 154, 210-214, 259

F

Las famosas asturianas : 38, 40, 154, 222-226, 260

Lo fingido verdadero : 36, 40, 434, 493, 519-521, 541

Fuenteovejuna : 31, 38, 40, 263, 351-360, 363, 364, 561

La fuerza lastimosa : 38, 39, 366, 409-415, 430, 559

G

Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias : 38, 40, 366, 372-377, 429, 566, 572, 573, 630

H

El hijo de Reduán : 37, 39, 100, 101-105, 118, 149, 555

I

La imperial de Otón : 38, 39, 154, 187-192, 259, 260

J

La juventud de San Isidro : 37, 41, 45, 434, 493, 511-513, 540

L

Lo que pasa en una tarde : 9, 26, 37, 41, 44, 54, 55-62, 63, 76, 80, 84, 91, 97, 109, 556, 626, 630

M

El marqués de Mantua : 39, 40, 154, 201-210, 214, 219, 259, 569, 631

El mayordomo de la duquesa de amalfi : 38, 40, 366, 415-421, 423, 430, 568

El mayor imposible : 38, 41, 100, 133, 149, 150, 548, 550, 574, 604-609

El mejor alcalde, el rey : 38, 41, 154, 233-245, 259, 351, 563

Los melindres de Belisa : 37, 40, 100, 139-141, 142, 149, 150, 151

Los muertos vivos : 38, 39, 100, 133-139, 142, 149, 150, 151

N

- El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* : 38, 39, 434, 478-482, 491, 548
- La niña de plata* : 31, 38, 41, 100, 101, 142-148, 149, 150
- La niñez de San Isidro* : 37, 41, 45, 434, 493, 511-512, 540, 628
- El niño inocente de la Guardia* : 36, 40, 263, 343-348, 362, 562
- La noche de San Juan* : 9, 18, 26, 37, 41, 44, 54, 62-79, 80, 86, 91, 97, 109, 114, 550, 551, 552, 626, 630
- La noche toledana* : 37, 40, 54, 79-96, 97, 246, 556, 626, 630
- La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* : 38, 41, 263, 301-306, 348, 362
- La nueva victoria del marqués de Santa Cruz* : 38, 40, 263, 348-350, 363
- El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón* : 37, 40, 47, 366, 387-392, 429

O

- El otomano famoso* : 38, 39, 366, 421-423, 430, 432

P

- Las paces de los reyes, y judía de Toledo* : 38, 40, 434, 482-489, 491, 541, 548
- Peribáñez y el comendador de Ocaña* : 38, 40, 102, 154, 172-181, 258
- El perro del hortelano* : 33, 38, 40, 263, 271-279, 285, 290, 361, 548, 563
- El piadoso aragonés* : 38, 41, 434, 462-468, 490, 492, 513, 557, 562
- Los porceles de Murcia* : 29, 38, 40, 434, 439-445, 456, 483, 490, 541
- Porfiar hasta morir* : 38, 41, 154, 214-220, 259
- Los prados de León* : 38, 40, 154, 220-222, 260

R

- Los Ramírez de Arellano* : 38, 40, 366, 423-428, 430, 432, 462, 467, 563, 567
- El remedio de la desdicha* : 37, 39, 100, 118-124, 149, 151
- La resistencia honrada y Condesa Matilde* : 38, 40, 366, 393-397, 422, 430, 432, 566
- Roma abrasada y crueldades de Nerón* : 39, 147, 434, 457-461, 490, 558, 627

S

- San Isidro, labrador de Madrid* : 36, 40, 434, 493, 500-511, 516, 517, 519, 538, 540, 542, 559, 565
- San Nicolás de Tolentino* : 37, 40, 434, 493, 521, 541
- Santiago el Verde* : 37, 41, 100, 101, 125-132, 144, 149, 151, 550, 565
- El santo negro Rosambuco* : 36, 40, 434, 493, 522, 541, 569

El sembrar en buena tierra : 37, 41, 263, 328-332, 342, 362, 503, 520, 554, 628

El serafín humano : 29, 37, 40, 434, 493, 521, 522, 541

El sol parado : 37, 39, 434, 468, 490, 574, 595, 609-623, 630

T

Los Tellos de Meneses, primera parte : 38, 41, 263, 291, 294, 361, 553

Los Tellos de Meneses, segunda parte : 38, 41, 154, 226-233, 260

El testigo contra sí : 37, 40, 263, 310-315, 349, 362, 548

El testimonio vengado : 37, 39, 366, 368-372, 377, 429, 481, 557, 565

La tragedia del rey don Sebastián y bautismo del príncipe de Marruecos : 22, 23, 29, 37, 39, 434, 435-438, 490

U

El último godo de España : 28, 31, 38, 40, 434, 445-456, 469, 490, 631

V

La vida de san Pedro Nolasco: 37, 41, 434, 493, 518, 519, 541

El villano en su rincón : 38, 40, 114, 263, 293, 294-301, 361, 386, 387

La viuda valenciana : 37, 39, 263, 286-291, 361, 549, 552

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

Remerciements ----- 1

SOMMAIRE-----2

**Introduction : Lope de Vega et la *comedia* : un « art nouveau »
de composer le temps**----- 4

1. Vers une unité de temps néo-aristotélicienne ----- 6

1-1. Les détracteurs de la *comedia nueva*----- 13

1-2. Tirso de Molina, le meilleur défenseur de la nouvelle formule temporelle----- 15

1-3. Apports lopesques concernant la temporalité----- 17

**2. De l'établissement du corpus à l'acquisition d'une méthode d'analyse de la
temporalité**-----22

2-1. Historique de la méthode ----- 22

2-2. La question des définitions génériques : état des lieux de la critique----- 23

3. Présentation du corpus -----36

3-1. Corpus de la thèse classé par série thématique ----- 36

3-2. Corpus de la thèse classé par ordre chronologique----- 39

3-3. Traitement du corpus et explication de la méthode quantitative ----- 41

**Chapitre 1 : Lope et l'unité de temps :
le défi de l'extrême brièveté**-----53

Introduction -----54

1. Une riposte ultra-aristotélicienne : *Lo que pasa en una tarde* -----55

1-1. L'après-midi comme unité extrême ----- 55

1-2. Entre fulgurance et dilatation temporelle----- 59

2. La nuit la plus brève et le jour le plus long : <i>La noche de San Juan</i> -----	62
2-1. Une intrigue minutée -----	62
2-2. Compression et allongement du temps -----	66
3. Un précédent expérimental : <i>La noche toledana</i> -----	79
3-1. Un cadre mi-diurne, mi-nocturne-----	79
3-2. Une temporalité paradoxale -----	89
Récapitulatif des tableaux et conclusion -----	97

Chapitre 2 : Le temps bref néo-aristotélicien et ses ambivalences-----99

Introduction ----- 100

1. Architecture temporelle d'une durée de quelque trois jours----- 101

1-1 . Une action historique brève : *El hijo de Reduán* -----101

1-2. Le temps de l'horloge : *Lo cierto por lo dudoso* -----105

1-3. Une chronologie précise : *La discreta enamorada*-----109

 1-3-1. Procédés quantitatifs d'une action durant trois jours -----109

 1-3-2. Entre fugacité et expansion de la temporalité -----114

2. Structure temporelle des trames durant entre 4 et 7 jours : de la demi-semaine à la semaine ----- 118

2-1. Une action de 5 jours : *El remedio en la desdicha* -----118

2-2. Brièveté et subjectivité : *Santiago el Verde*-----125

 2-2-1. Modalités de la comptabilité dramatique-----125

 2-2-2. Temporalité évoquée et subjective -----130

3. Les intrigues durant une semaine environ : le choix de l'extrême précision ou d'une configuration partiellement floue----- 133

3-1. Une délimitation précise du temps bref : *El mayor imposible*-----133

3-2. Les *distancias* comme zones de flottement temporel : *Los muertos vivos* -----133

3-3. Dilatation et temps fréquentatif : *Los melindres de Belisa*-----139

3-4. Le temps bref de la comédie face aux distorsions temporelles : <i>La niña de plata</i>	--142
3-4-1. Procédés quantitatifs de la chronologie	-----142
3-4-2. Une temporalité paradoxale	-----147
Récapitulatifs des tableaux synoptiques et conclusions	----- 149
Chapitre 3 : L'invention d'une durée moyenne : une dilution du temps néo-classique	----- 152
Introduction	----- 153
1. Élasticité temporelle et complexité dramatique : le franchissement performatif de la dizaine de jours	----- 155
1-1. Imprécision et rapidité : <i>¿De cuándo acá nos vino?</i>	-----155
1-2. Une <i>comedia</i> imprécise à trois temps : <i>Amar, servir y esperar</i>	-----159
1-3. La maturation des sentiments : <i>El caballero de Olmedo</i>	-----164
1-4. Une poétique de la fin de l'été : <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i>	-----172
1-5. <i>La bella malmaridada</i> : une durée ambiguë	-----181
2. De la quinzaine de jours au mois : un temps en trompe-l'œil ou l'aggravation des enjeux	----- 187
2-1. Une subtilisation des distances et du temps : <i>La imperial de Otón</i>	-----187
2-2. La variabilité du temps des déplacements : <i>Los comendadores de Córdoba</i>	-----192
2-3. Un drame épique aux contours estompés : <i>El marqués de Mantua</i>	-----201
2-4. Maturation tragique et inter-actes flous : <i>El duque de Viseo</i>	-----210
2-5. Entre patience et impatience : le temps de l'amour, de l'honneur et de l'art : <i>Porfiar hasta morir</i>	-----214
2-6. L'indétermination du temps de la <i>privanza</i> : <i>Los prados de León</i>	-----220
2-7. Amplification du drame et condensation temporelle : <i>Las famosas asturianas</i>	-----222
2-8. Extension et raccourcissement temporels : <i>Los Tellos de Meneses, segunda parte</i>	226
3. Analyses détaillées : <i>El mejor alcalde, el rey</i> et <i>Las bizarrías de Belisa</i>	----- 233
3-1. La prison des passions durables : <i>El mejor alcalde, el rey</i>	-----233
3-1-1. L'aménagement de l'imprécision	-----233
3-1-2. Significations de l'imprécision temporelle	-----241

3-2. Le changement de saison à l'origine d'un entre-deux temporel : <i>Las bazarrias de Belisa</i> -----	246
3-2-1. Le cadre temporel bref face à l'imprécision de la durée -----	246
3-2-2. Les manifestations d'une temporalité équivoque -----	252
a) Les dilatations temporelles -----	252
b) Les structures temporelles inversives -----	254
Récapitulatif des tableaux synoptiques des comedias à durée moyenne et conclusion -----	258

Chapitre 4 : Vers un allongement décisif de la temporalité : cycles mensuels et saisonniers ----- 262

Introduction ----- 263

1. L'apparition du mois et l'émergence du cycle----- 264

1-1. Le temps évoqué au service du temps dramatique : *Don Juan de Castro, primera parte* -----264

1-2. Un temps lunatique : *El perro del hortelano*-----271

1-2-1. Un dépassement significatif du cadre mensuel-----271

1-2-2. Un double *tempo* -----276

2. La multiplication du mois : une temporalité cyclique paradoxale----- 279

2-1. Le temps ambivalent des lunaisons : *La dama boba*-----279

2-1-1. Une structure temporelle symétrique -----279

2-1-2. Régularité et inconstance du mois lunaire-----281

2-2. Le dépassement du deuxième mois : *La viuda valenciana*-----286

2-3. Une *distancia* de deux mois : *Los Tellos de Meneses, primera parte* -----291

2-4. La durée d'un automne : *El villano en su rincón*-----294

2-5. L'introduction du temps épique : *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* 301

3. Le passage des saisons : l'extension du calendrier----- 307

3-1. Le jour de la célébration de l'Invention de la Sainte-Croix comme marqueur temporel -----307

3-1-1. Le temps de la mi-gestation : *El acero de Madrid* -----307

3-1-2. Le temps long de la mélancolie : *El testigo contra sí*-----310

3-2. La dissimulation du temps historique : <i>El casamiento en la muerte</i> -----	315
3-3. Le temps long et la tragédie : <i>El castigo sin venganza</i> -----	322
3-4. Le calendrier agraire des semailles et des moissons -----	328
3-4-1. De la <i>siembra</i> à la <i>siega</i> , la durée d’une gestation : <i>El sembrar en buena tierra</i> ---	328
3-4-2. La vengeance différée : <i>Los Benavides</i> -----	333
3-5. les calendriers chrétien et hébraïque : <i>El niño inocente de la Guardia</i> -----	343
3-6. Le calendrier liturgique au service du temps dramatique : <i>La nueva victoria del marqués de Santa Cruz</i> -----	348
3-7. La reconstitution d’un cadre historique sous-jacent : <i>Fuenteovejuna</i> -----	351
Conclusions -----	361

VOLUME II

Chapitre 5 : L’année en tant qu’unité de mesure : chiffrage et camouflage du temps long ----- 365

Introduction----- 366

1. Le dépassement de l’année : le temps de l’anagnorisis et des conquêtes guerrières----- 367

1-1. Une intrigue comprise entre deux *siegas* : *El caballero de Illescas* -----367

1-2. La longue quête de la véritable identité : *El testimonio vengado*-----368

1-3. Une conquête de plus d’un an : *Los guanches de Tenerife y conquista de Canarias* -----372

1-4. Le triptyque des conquêtes transatlantiques-----377

 1-4-1. *El Brasil restituido* -----377

 1-4-2. La récurrence d’événements au service du TL : *Arauco domado por el excelentísimo señor don García Hurtado de Mendoza* -----378

 1-4-3. La fin de la Reconquête et la découverte du Nouveau Monde : *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*-----387

2. L’extension du temps long ou la multiplication de l’année ----- 393

2-1. Le TL affiché/dissimulé : *La resistencia honrada y condesa Matilde* -----393

2-2. Les longues expéditions, une durée « muette » : *Don Juan de Castro, segunda parte* -----397

2-3. Le temps long de la pénitence : <i>La buena guarda</i> -----	401
2-4. <i>La fuerza lastimosa</i> : une durée problématique ? -----	409
2-5. Le temps de la croissance de l'enfant -----	415
2-5-1. Un temps chiffré : <i>El mayordomo de la duquesa de Amalfi</i> -----	415
2-5-2. Le temps long de <i>El otomano famoso</i> ou le choix de l'imprécision-----	421
2-6. Les batailles comme repères chronologiques : <i>Los Ramírez de Arellano</i> -----	423
Conclusions -----	429

Chapitre 6 : Le temps très long et ses contrastes : une suspension de la chronologie----- 433

Introduction ----- 434

1. Le temps très long quantifiable, entre expansion et resserrement----- 435

1-1. L'évolution de l'âge -----	435
1-1-1. Le passage de l'enfance à l'âge adulte : <i>La tragedia del rey don Sebastián</i> -----	435
1-1-2. De la naissance à l'enfance : <i>Los Porceles de Murcia</i> -----	439
1-2. Les règnes successifs : l'allongement du temps historique -----	445
1-2-1. Rupture et continuité : <i>El último godo</i> -----	445
1-2-2. Étirement et condensation du passé historique, de Claude à Néron : <i>Roma abrasada</i> -----	457
1-2-3. Trois règnes comprimés : <i>La campana de Aragón</i> -----	461
1-3. Les techniques de reconstitution du temps historique très long -----	462
1-3-1. Une durée globale elliptique : <i>El piadoso aragonés</i> -----	462
1-3-2. Une très longue action chiffrée : <i>El sol parado</i> -----	468
1-3-3. Le TTL comme expérimentation, <i>Comedia de Bamba</i> -----	468
1-4. Le très long report de la vengeance -----	471
1-4-1. D'une génération à l'autre : <i>El bastardo Mudarra</i> -----	471
1-4-2. Le TTL de l'ignorance : <i>El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia</i> ----	478
1-4-3. Le TTL homérique et biblique : <i>Las paces de los reyes y judía de Toledo</i> -----	482
1-5. Récapitulatif des tableaux synoptiques et conclusions : -----	490

2. Le temps très long indéterminé : la coexistence de deux plans temporels -----	493
2-1. Du temps humain au temps divin : <i>Barlán y Josafat</i> -----	493
2-2. Le TTL du mûrissement surnaturel : <i>San Isidro, labrador de Madrid</i> -----	500
2-3. Autres exemples de TTL-----	511
2-4. Le démantèlement de la chronologie : <i>El divino africano</i> -----	523
2-5. Tableaux synoptiques et conclusions -----	540

Chapitre 7 : Alternance et mixité dans la *comedia* : une poétique de la double temporalité----- 545

Introduction ----- 546

1. Propositions théoriques : vers une systématisation du temps théâtral-----547

1-1. Les combinaisons simples-----547

1-1-1. L'alternance temporelle : une structure fondamentale -----547

· Modalité 1 : AB + DL-----547

· Modalité 2 : AL + DB-----549

1-1-2. La mixité temporelle : une dynamique de l'écriture -----550

· Modalité 3 : AB + allongement-----551

· Modalité 4 : AL + raccourcissement -----552

· Modalité 5 : DB + allongement-----552

· Modalité 6 : DL + raccourcissement -----553

1-2. Les procédés poétiques de la mixité temporelle-----554

1-2-1. Les figures de l'allongement-----554

· Le temps subjectif (TS) -----554

· Le temps évoqué -----555

1-2-2. Une double compétence temporelle -----558

1-2-3. Les figures du raccourcissement-----560

· L'ellipse temporelle -----560

· La *mudanza*-----562

1-3. Les combinaisons complexes -----	564
1-3-1. L'alternance complexe -----	564
· AB (+ DB) + AL -----	565
· AB (+ DL) + AL -----	565
· AL (+ DB) + AB -----	566
· AL (+ DL) + AB -----	567
1-3-2. La mixité complexe -----	567
1-3-3. La double complexité : alternance + mixité -----	568
· (AB + allongement) + DL -----	568
· (AL + raccourcissement) + DB -----	568
· (AB + allongement) + (DL + raccourcissement) -----	569
· (AL + raccourcissement) + (DL + raccourcissement) + (AB + allongement) -----	570
· (AB + allongement) + (DL + raccourcissement) + (AL + raccourcissement) + (DB + allongement) -----	571
2. De la théorie à la pratique : cinq exemples de modélisation de la double temporalité -----	573
2-1. (AL + raccourcissement) : la condensation du temps épique très long, <i>La Campana de Aragón</i> -----	574
2-2. Une amplification du modèle précédent : (AL + raccourcissement) + (DL + raccourcissement) ou le resserrement spatio-temporel -----	588
2-2-1. L'allégorie et le raccourcissement temporel, <i>El Brasil restituido</i> -----	588
2-2-2. L'ellipse et la <i>mudanza</i> , <i>El caballero de Illescas</i> -----	596
2-3. (AB + allongement) + (DL + raccourcissement) : une temporalité croisée, <i>El mayor imposible</i> -----	604
2-4. AL + (all. + racc.) + (DL + racc.) + (AL + racc.) + (DL) + (AB + all.) : <i>El sol parado</i> ou le creuset du temps -----	609
Conclusion : Théâtre et temps chez Lope de Vega : un art du paradoxe -----	624
BIBLIOGRAPHIE -----	633
INDEX -----	657
TABLE DES MATIÈRES -----	661