

**ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA
ANNALS OF THE UNIVERSITY OF CRAIOVA**

***ANALELE UNIVERSITĂȚII
DIN CRAIOVA***

**SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE
LANGUES ET LITTÉRATURES ROMANES
AN XIX, Nr.1, 2015**

EDITURA UNIVERSITARIA

ANNALES DE L'UNIVERSITÉ DE CRAÏOVA

13-15, Rue A.I. Cuza

Craïova, Roumanie

Tél./fax : 00-40-251-41 44 68

E-mail : litere@central.ucv.ro

.....
**La revue s'inscrit dans les publications prévues dans les échanges en
Roumanie et à l'étranger
Peer Review**
.....

Directeur de publication : Anda Irina RĂDULESCU

Coordination scientifique :

Alexandra CUNIȚĂ, Université de Bucarest (Roumanie)

Jean-Paul DUFIET, Université de Trente (Italie)

Jan GOES, Université d'Artois (France)

Marc GONTARD, Université Rennes 2 (France)

Maria ILIESCU, Université Leopold Franzens, INNSBRUCK (Autriche)

Jean-Claude KANGOMBA, Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles
(Belgique)

Georges KLEIBER, Université de Strasbourg (France)

Georgiana LUNGU-BADEA, Université de Timișoara (Roumanie)

Salah MEJRI, Université Sorbonne Paris Cité – Paris 13 (France)

Julia SEVILLA MUÑOZ, Université Complutense de Madrid (Espagne)

Antonio PAMIES, Université de Grenade (Espagne)

Najib REDOUANE, Université California State Univeristy, Long Beach (États-
Unis)

Nicole RIVIÈRE, Université Paris Diderot – Paris 7 (France)

Elena Brândușa STEICIUC, Université Ștefan cel Mare (Roumanie)

David TROTTER, Université d'Aberystwyth (Grande Bretagne)

Marleen VAN PETEGHEM, Université de Gand (Belgique)

Alain VUILLEMIN, Université Paris Est (France)

Comité de rédaction : CAZACU

Sorin

DINCĂ

Daniela

IONESCU

Alice Ileana

MANOLESCU

Camelia

POPESCU

Cecilia Mihaela

RĂDULESCU

Valentina

Responsable du numéro : RĂDULESCU

Valentina

ISSN 1224 – 8150

REPRÉSENTATIONS DU TEMPS PERSONNEL DANS LES TRAGÉDIES DE LA RENAISSANCE

Vincenzo REINA LI CRAPI
Université de Picardie – Jules Verne, France
rnlvcn@gmail.com

Résumé

Dans les tragédies de la Renaissance, l'on retrouve un jeu subtil d'un temps dramatique qui est tantôt bref, tantôt étiré, tantôt discontinu. Or, l'alternance de ces durées, telles qu'elles sont perçues et dites par les personnages sur scène, créent un temps qui est senti et vécu d'abord en tant que durée personnelle. La représentation de ces expériences temporelles permet de rendre compte de la condition de protagonistes, et en l'occurrence de la vision du monde que l'œuvre est censée transmettre à son public.

Abstract

REPRESENTATIONS OF PERSONAL TIME IN RENAISSANCE TRAGEDIES

Within Renaissance tragedies, we find a subtle play on dramatic time which, at times, flows fast or seems to be stretched or discontinuous. Alterations in these lengths of times, as they are perceived and expressed by the characters, give rise to a time which is felt and lived as a personal experience. The representation of these temporal experiences points to the condition of the protagonists, as well as the world vision in which plays could convey to their public.

Mots-clés : *tragédies (XVI^e siècle), représentations du temps, durées personnelles, tragédie italienne de la Renaissance, temps tragique*

Keywords: *tragedies (XVI century), representations of time, personal time, Italian tragedy in the Renaissance, tragic time*

On le sait, au XVI^e siècle l'importance du temps relève d'abord de son caractère religieux. Néanmoins, il existe pour l'homme de l'époque un temps personnel qui peut être détaché de sa conscience religieuse, bien qu'il y cohabite ensemble dans son esprit. Il s'agit d'un temps profane qui s'insère dans le temps

sacré de la journée, délimité par les prières du matin et du soir, à savoir celui du vécu quotidien. Parmi d'autres formes de temporalité, le temps dont il est question ici est le mieux perçu, le mieux compris par l'homme qui vit, le premier que l'homme ressent. Comme l'a écrit P. Chaunu, « [...] au commencement, avant même que viennent les mots pour l'exprimer était la conscience de la durée [...]. Le temps vient longtemps après [...] avec le nombre, le chiffre, la mesure » (2000 : 19). Cette citation sous-entend un aspect particulier de ce temps, à savoir qu'il est strictement personnel et sa mesure n'est nullement objective, ou, pour mieux dire, il n'est pas du tout mesurable. S'opposant aux suites linéaires, identiques et statiques des instants égaux et sans qualité du temps mesuré, comme l'affirme H. Bergson, il fait naître la conscience que tous les moments de la vie ne se valent pas : si le temps physique est un temps exclusivement quantitatif, le temps du vécu est en revanche qualitatif, à travers des instants privilégiés qui s'allongent ou s'accourcissent d'après l'état de conscience de l'individu.

Au XVI^e siècle, c'est d'abord grâce aux spéculations sur la pensée augustinienne qu'on attribue une grande importance à la réflexion théorique sur ce temps intérieur. Pourtant, dans la vie pratique, pendant les journées de travail, une différence qualitative du temps a été perçue depuis toujours. Notamment les heures de travail coulent beaucoup moins vite que celles du repos ou de la restauration. De plus, un effort excessif, ainsi qu'une attente, peuvent vraisemblablement faire jaillir la sensation que le temps passe moins vite. En d'autres mots, dans la journée se relaient des états de conscience différents, où cette dernière se trouve plus ou moins éveillée, de sorte que l'attention différente portée au temps qui coule donne l'impression qu'il n'a toujours pas la même vitesse. Bien sûr, il existe une sorte de vitesse moyenne du temps personnel qui coule, perçue comme normale et objective, et qui confère à ce temps une certaine régularité et engendre la perception d'un rythme dans le déroulement des actions de l'homme et de la nature. Pourtant il suffit que ce rythme soit brisé pour que la conscience humaine, troublée, commence à percevoir le passage du temps comme une fuite ou comme une marche très lente.

Pour mieux comprendre cette variation, prenons en exemple le célèbre verset de l'*Ecclésiaste* qui affirme qu'il y a un temps pour chaque chose. L'idée d'un temps plat et éternel s'y déploie, où chaque action s'insérant en totale harmonie dans son contexte, nous donne l'impression que rien ne change, et que tout se succède de manière pacifique et régulière. Mais il suffit d'imaginer qu'il y ait un petit décalage dans cette régularité pour voir casser ce rythme paisible et s'apercevoir d'une grande discordance entre les instants vécus, qui prendront au fur et à mesure un aspect terrible et menaçant, ou bref et joyeux, ou encore calme et de détente. Il existe une expérience éprouvée par tout le monde qui a pu transmettre cette conception de la durée changeante même aux hommes les plus anciens, à savoir l'éveil pendant la nuit. Il n'existe pas un individu qui n'a pas eu conscience de combien le temps nocturne coule de manière différente de celui du jour¹. Au demeurant, le décomptage

¹On retrouve la théorisation littéraire de cette expérience au début de *À la recherche du temps perdu*, où le narrateur, décrivant les instants avant de s'endormir et du réveil pendant la

de la journée en heures inégales, attesté encore au XVI^e siècle malgré le développement de l'horlogerie², n'a pu que confirmer cette perception du temps qui coule avec une vitesse différente pendant le jour et pendant la nuit.

On pourrait alléguer d'autres exemples de la vie quotidienne du XVI^e siècle pour déceler l'attitude de personnalisation du temps, notamment l'usage d'expressions à l'instar de « le temps d'un *Credo* », ou « le temps d'un *Ave* » pour indiquer une durée courte, c'est-à-dire l'emploi d'une période subjective, variable dans la longueur. Mais c'est surtout à travers l'écriture que l'importance du temps personnel peut être saisie le mieux. Les exemples fournis par les journaux intimes sont très clairs. Parlant du *Journal* de l'Estoile où l'auteur saisit l'actualité au jour le jour, C.-G. Dubois relève que si l'architecture de l'œuvre suit évidemment l'ordre astronomique du temps (jours et nuits, mois et puis années), on trouve, à côté de cette régularité, une élasticité qui a sa source dans le vécu, avec une durée qui connaît des rythmes divers et des degrés variables d'intensité. Le récit s'allonge toujours lorsque les événements politiques se précipitent, tandis que d'autres jours se perdent dans la vacuité de leur nombre (Dubois 1977 : 200).

Or, l'on peut constater le même processus surtout sur scène, où le temps de l'action dramatique est rythmé par les états d'âme des personnages qui influencent de manière décisive leurs choix. Déjà la tragédie grecque affichait une conception du temps qui était sentie avant tout comme temps personnel. Pour Eschyle, Sophocle et Euripide, en effet, il ne s'agissait plus de mettre en scène et de réfléchir sur le temps sacré ou cosmique tel que l'avaient présenté Homère et Hésiode. Ils mettaient plutôt en exergue l'expérience temporelle des protagonistes ; ainsi, puisque « [...] toute tragédie présent[ait] et comment[ait] un effet du temps » (Romilly 1971 : 11), ils donnaient aux durées personnelles une importance qu'elles n'avaient pas connue auparavant et qui allaient influencer le développement des conceptions du temps de la Grèce classique.

Les durées personnelles représentées tiennent un double rapport avec le temps réel et objectif. D'un côté une attente, un moment de réflexion ou un monologue sur scène, qui se déroulent pendant plusieurs minutes, peuvent

nuit, met en exergue combien le temps objectif reste étranger à ceux qui dorment. En effet, « [...] un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes » (1992 : 13), mais il en a une perception différente d'après nombre de facteurs personnels, et, partant, le temps coule pour lui avec une vitesse plus ou moins majeure. Bergson, dans son *Essai sur les données immédiates de la conscience* avait argué sur ce point que le sommeil nous permet de sentir la durée réelle puisqu'il « [...] modifie surtout la surface de communication entre le moi et les choses extérieures. Nous ne mesurons plus alors la durée, mais nous la sentons ; de quantité elle revient à l'état de qualité » (2003 : 94).

²« Le système de décompte du temps en heures inégales remonte à l'Antiquité et il a été suivi au Moyen Âge d'autant mieux qu'il pouvait se prévaloir de l'autorité de l'Évangile, puisque le moment de la mort du Christ et ceux, dans la parabole, de l'envoi à la vigne des équipes successives d'ouvriers sont rapportés par les évangélistes en heures inégales » (Pouille 2000 : 138).

correspondre à un temps réel et objectif inférieur de celui du drame, de quelques instants, voire de quelques secondes. Or, c'est la durée de ces laps de temps, allongée par la conscience du protagoniste qui voit couler le temps très doucement, qui est présentée aux spectateurs. Plus souvent il se passe l'opération inverse, c'est-à-dire que le temps effectif que requiert l'action se trouve redimensionné, coulant vite et amenant avec lui tous les moments vides ; de sorte que le temps de la pièce peut durer effectivement seulement quelques heures. L'on retrouve ce traitement du temps également dans les tragédies du XVI^e siècle, pour lesquelles la tragédie antique demeure le modèle ; et plus tard, de façon davantage articulée, dans les chefs-d'œuvre des trois majeures traditions dramatiques européennes. Parmi les pièces qui ont connu plus de succès au XVI^e siècle, la plupart témoigne, quoiqu'avec des degrés différents, de ce caractère qui permet de – et même invite à – réfléchir sur la temporalité de l'œuvre. L'analyse qui suit s'appuiera donc sur un corpus (forcément restreint) de pièces, notamment italiennes, où l'on pourra suivre le passage d'une durée à une autre, et, partant, constater la variation du rythme de la pièce créée par le biais d'un jeu subtil d'un temps dramatique qui est tantôt bref, tantôt étiré, tantôt discontinu. Parfois même, enfin, il sera possible de dévoiler l'importance et les traits de ce temps personnel dans les différentes traditions dramatiques prises en considération à travers des citations ponctuelles (ou en évoquant des simples épisodes d'une pièce), qui sont en réalité des emprunts aux tragédies de l'antiquité.

D'autre part, le temps subjectif mis ainsi en lumière pourrait rappeler également ce qui dans la pensée augustinienne est nommé « le présent humain », s'opposant et, en même temps, englobant le temps présent dans une sorte de présent continu qu'enrichit au fur et à mesure le Moi à travers les formes de la mémoire, de la vision et de l'attente (Böhm 1984). Ce présent humain renferme les trois formes temporelles du passé, du présent et du futur, et les soude dans l'unité minimale de ce flux qui est l'instant. L'instant joue donc un rôle capital, dans la mesure où, à l'intérieur du flux du vécu humain, il permet d'apercevoir cette durée qui influence les choix et les désirs des hommes ; voire il se révèle comme le laps de temps le plus important pour le spectateur, le seul espace de temps où tout devient phénomène et, partant, pourrait être saisi à l'extérieur d'un Moi. Au-delà de l'instant, tout devient moins tangible et plus ineffable. C'est donc précisément à travers ces instants, ces courtes ou longues durées, que les auteurs communiquent aux spectateurs leurs conceptions du temps, leur sensibilité, et par conséquent leur vision du monde et de la vie.

Instants de joie et de paix

Les instants de joie ou de paix sont très rares dans ces pièces, et trop brefs pour la conscience des protagonistes, de sorte que ceux-ci n'arrivent pas à vivre et à profiter pleinement de ces moments de détente. En effet, dans ces brefs instants de joie ils pressentent déjà un malheur à venir. Dans l'*Orbecche* de G. Cinzio (1541, éd. 1977), l'héroïne cache à son père sa relation avec Oronte. Ensuite le roi, voulant marier sa fille avec le roi des Parthes, vient à connaissance de cet amour et de deux

filis qui sont nés, mais il feint ses sentiments. Cependant, lorsque l'amour jadis caché des protagonistes ne semble plus les menacer, Orbecche, malgré les assurances du père, est envahie par un sentiment d'inquiétude et déclare :

« Ma un non so che di tristo il cor mi preme
E non so la cagion del mio timore.
Mi veggio il bene innanzi a gli occhi e tremo
In mezzo a l'allegrezza e temo l'amo
Ascoso sotto l'esca e'l fel nel dolce » (*Orbecche*, III, iv, 25-29)

D'ailleurs, déjà au début de l'acte II, l'héroïne avait eu conscience de la durée éphémère du temps des plaisirs :

« Ai, quanto brevi sono i piacer nostri !
Quanto vicino al riso è sempre il pianto ! » (*Orbecche*, II, i, 1-2)

De manière générale, comme dans le cas d'Orbecche, les protagonistes s'inquiètent pour une mésaventure qui, à leurs yeux, va se réaliser dans un futur très proche. Puis, une fois qu'un malheur les a atteints, tout le monde se plaint de la durée très courte de ces instants de paix, en affirmant leur caractère fugitif, comme au dernier acte de la *Sofonisba* de Trissin (1524, éd. 1977) où le chœur, Erminia et Sofonisba enchaînent toute une série de répliques qui ont pour but de mettre en exergue les maximes stoïques proférées par le protagoniste :

« Il bene esser non può troppo per tempo » (*Sofonisba*, V, i)

Parfois c'est le chœur qui se charge de transmettre ce message, comme dans l'*Orazia* de l'Arétin³, après l'exploit d'Horace contre les Curiaces, et le meurtre de sa sœur :

« Ecco la sorte Orazio
Col sacro allor consola ;
Poi li accenna alla gola
Un empio laccio : e in così breve spazio
Appresso di lui tene
L'immago della gloria, e delle pene » (*Orazia*, IV, chœur)

³P. Aretino, *Orazia* [1546], éd. 1977. Il n'est pas besoin de rappeler l'histoire de sujets fort connus à l'époque, tirés de l'histoire romaine (Tite-Live) ; par ailleurs, le premier, le récit de la reine Sophonisbe, sera repris entre autres par J. Mairet au siècle suivant (1634), marquant le point de départ de la nouvelle dramaturgie qui s'impose en France sous la protection et le contrôle de Richelieu ; le deuxième signera un tournant dans la dramaturgie cornélienne (1640), après la querelle du *Cid* en 1637.

Ils mettent ainsi en exergue leur aspect inauthentique et vain⁴, comme récite le chœur à la fin de l'*Orbecche* :

« Ben è vana e fugace
Questa felicità nostra mortale,
Ch'un'ombra è de l'eterna ;
E a chi ne la divina l'alma interna,
Quanto più bella par, tanto men vale » (*Orbecche*, V, chœur)

En d'autres mots, les instants de joie n'appartiennent pas aux scènes tragiques du XVI^e siècle. Au demeurant, les instants de paix n'existent pas non plus, ayant été transposés en dehors de ce monde, dans un futur qui pourra avoir lieu seulement après que le rideau de la scène tragique aura été fermé. Donc, bien que Sophonisbe affirme

« Che solamente Iddio
Ci può mandar la disiata pace » (*Sofonisba*, I, i)

on a le sentiment que ce dieu chrétien n'existe pas – il n'apparaît pas ni n'agit – à l'intérieur du jeu dramatique.

Dans la *Sofonisba* de Trissino, on fait néanmoins mention d'un style de vie qui permettrait de vivre en paix, à l'abri des malheurs, à savoir vivre sans conscience et sans connaissance, c'est-à-dire vivre presque comme les animaux, sans avoir une nette perception de la vie et du temps qui coule, à l'instar du pourceau de Pyrrho dont parle Montaigne⁵, lequel, pour cette raison, n'a pas le sens du tragique, du danger. Dans ce cas, le renvoi aux textes de l'antiquité est évident. Les mots de Sophonisbe qui parle à son fils avant de mourir ressemblent à ceux de l'*Ajax* de Sophocle :

« D'indi rivolta al figlio, che piangea
Nel prese in braccio, e disse : o figliolino
Tu non conosci in quanto mal tu resti ;

⁴« Les malheurs des grands illustrent la vanité des biens de ce monde. Cette morale est souvent présente dans les tragédies modernes et sert à justifier les injustices qu'on y représente » (Zanin 2014 : 117).

⁵« Pyrrho le Philosophe se trouvant un jour de grande tourmente dans un bateau, montrait à ceux qu'il voyait les plus effrayés autour de lui, et les encourageait par l'exemple d'un pourceau, qu'y était, nullement soucieux de cet orage. Oserons-nous donc dire que cet avantage de la raison, de quoi nous faisons tant de fête, et pour le respect duquel nous nous tenons maître et Empereurs du reste des créatures, ait été mis en nous, pour notre tourment ? A quoi faire la connaissance des choses, si nous en devenons plus lâches ? si nous en perdons le repos et la tranquillité, où nous serions sans cela ? et si elle nous rend de pire condition que le pourceau de Pyrrho ? » (Montaigne 2001 : I, XL, p. 400-401). Dans ce passage Montaigne reprend une sentence de l'*Ecclésiaste*, « [...] le désir de connaître a été donné à l'homme pour son tourment » (*Qo* I, 13).

E nel conoscer poco è ben dolcezza ; [...]
Dio ti faccia di me più fortunato » (*Sofonisba*, IV, ii)

« Sois seulement, mon fils, plus heureux que ton père ; Il est cependant une chose que je t'envie en ce moment ; c'est de ne pas avoir conscience de nos maux. Ne rien sentir, voilà, voilà le temps plus doux de la vie » (*Ajax*, p. 29).

Cette conception de la paix rappelle le célèbre apophtegme de Silène, l'idée qu'il vaut mieux ne pas naître, affirmée avec force notamment dans l'*Œdipe à Colon* de Sophocle, car seulement dans le sommeil éternel cet état peut se réaliser. L'influence de la pensée tragique grecque est évidente également sur la scène française. Dans la première tragédie française à sujet profane, la *Cléopâtre captive* de Jodelle (1553, éd. 1990), Proculée, le messager d'Octavien, réfléchissant sur les malheurs qui ont accablé Antoine et Cléopâtre, et le désir de mort de la reine affirme :

« Telle est, telle est la médiocrité
où gît le but de la félicité » (*Cléopâtre captive*, v. 619-20)

Dans l'univers tragique ni joie ni paix sont réservées à l'homme : pour atteindre cet état, soit il faut sortir de scène et le chercher ailleurs, soit il faut arrêter d'être un être humain. Nous savons aujourd'hui, à travers les expériences que le XX^e siècle nous a apprises, qu'arrêter d'être humain ne serait pas encore suffisant – ou ne serait pas du tout possible –, pour sortir d'un univers tragique, comme témoignent les mots de Primo Levi ou de Varlam Šalamov. Il ne reste que la première solution.

Les attentes

Les instants de paix sont suivis toujours par des attentes (après que l'on annonce un malheur à venir ou que le protagoniste sent un danger imminent), causant une première variation du rythme de la représentation. En effet, ces temps d'attente sont ceux qui, pendant le spectacle, subissent souvent un « allongement » par rapport à leur durée effective. Il s'agit d'instant d'espérance qui se relaient aux instants de crainte et vice-versa, qui permettent aux sentiments de mûrir, et, partant, qui sont censés révéler la profondeur psychologique du héros. Or, il existe peu d'exemples de l'alternance de ces temps d'attente qui se suivent et se relaient entre eux dans les tragédies prises en considération ; cela est d'ailleurs la cause de l'allure monotone de l'action tragique de ces pièces, où c'est toujours un sentiment (et donc un temps) d'inquiétude qui accompagne le protagoniste, de son entrée jusqu'à la fin. Dans ces cas, l'on pourrait même affirmer que le temps de la pièce correspond presque entièrement au temps de la crainte des personnages sur scène.

Souvent l'effroi trouve sa source à l'intérieur de la psyché de l'individu, à travers un songe prémonitoire, à savoir une des autres situations qui sont un héritage

de la tragédie classique⁶. Il faut toutefois noter que même s'il s'agit d'un procédé identique, sa valeur a changé. En effet, en accord avec la pensée augustinienne, le songe peut bien être un de ce lieu où le contenu intemporel de l'âme humaine peut ressortir avec plus d'évidence⁷ ; il s'agit, d'ailleurs, du seul moyen qui peut expliquer la clairvoyance à l'intérieur de la doctrine chrétienne (que l'on songe à l'*Apocalypse* de Jean).

À l'intérieur du temps qu'on est en train d'analyser il faut faire une différence entre une attente optimiste et une attente pessimiste. Dans les deux cas, l'on se retrouve en face d'une durée allongée ; il faut pourtant remarquer que lorsqu'il s'agit d'une peur, après que l'âme du héros a été suffisamment tourmentée, la durée de l'attente s'épuise rapidement trainant avec soi toutes les catastrophes qui accableront le protagoniste. Or, ce sont notamment ce genre de durées à qualifier la temporalité représentée sur les scènes tragiques. Au demeurant, il est tout à fait logique de retrouver dans une tragédie un nombre et une importance majeure donnés aux instants où les consciences basculent plutôt du côté de la méfiance que dans celui de confiance dans le futur. Par ailleurs, certaines répliques qui évoquent l'espérance peuvent servir de contre-épreuve : en rappelant son éphémère expérience d'un temps de paix et des espérances évanouies, Orbecche déclare déjà à partir de l'acte deux :

« Ma il mio destino m'ha ben mostrato quanto
Sia stato il mio sperar fallace e vano
E quanto folli siano i pensieri nostri » (*Orbecche*, II, 1, 52-54)

On retrouve un avertissement pareil à l'encontre d'une attitude optimiste qui frôle la naïveté dans *Gorboduc* de Norton et Sackville (1562, éd. 1970), à savoir la meilleure des tragédies anglaises avant Shakespeare, « [...] empreinte d'une remarquable moralité, qu'elle enseigne de la manière la plus délicieuse », d'après le jugement de P. Sidney (1595, trad. 1994 : p. 89). Lorsque Gorboduc annonce son

⁶« Il sogno premonitore è un mezzo non ignoto ai tragici antichi, per dare alla tragedia un tono misterioso e fatale: quel destino che presto si realizzerà è stato preannunciato da forze sovraumane che l'uomo non può mutare » (Musumarra 1972 : 59-60).

⁷L'homme peut s'apercevoir du contenu intemporel de chaque phénomène grâce à la mémoire (Böhm, p. 7-8). Mais cette faculté de l'homme « [...] est aussi une instance qui le dépasse [...] La faculté du souvenir appartient bien à l'homme, mais en l'exerçant il s'aperçoit que ce pouvoir lui échappe en partie » (p. 42-43), et « [...] l'homme qui se souvient, se trouve effectivement, selon Augustin, transporté dans une dimension de son existence qui n'est pas celle du monde terrestre ordinaire » (p. 63). Or, par rapport à l'état de la veille, dans le rêve l'homme est exposé davantage à ce pouvoir qui lui échappe de sorte qu'« [...] au lieu d'accueillir les impressions, il se trouve dans une situation psychique où les suggestions de l'imagination s'emparent de lui » (p. 98), et donc se trouve plus près d'une réalité transcendante, ce qui lui permet d'être clairvoyant car « [...] la prédiction de l'avenir est liée à une conscience particulière de la réalité : celle qui transcende l'immédiateté du vécu. Cette autre forme de conscience désigne une présence au-dessus des formes temporelles » (p. 200). L'on peut inclure également les visions au nombre des songes, comme des rêves les yeux ouverts.

propos d'abdiquer et de vouloir confier le pouvoir à ses deux fils, Ferrex et Porrex, sans songer aux dangers de cet acte, Eubulus, son secrétaire, lui fait remarquer que

« Good is I grant of all to hope the best,
But not to live still dreadless of the worst :
So trust the one that the other be foreseen » (*Gorboduc*, p. 100)

Pourtant, son conseil n'est pas suivi, et l'abdication du roi donne naissance à une querelle entre les fils qui ravage le royaume et entraîne la mort des protagonistes.

Donc c'est tout d'abord l'attitude de craindre qu'il faut maintenir dans le monde tragique pour ne pas se tromper ; il s'agit d'ailleurs du seul moyen qui permet de deviner le futur, d'être clairvoyant. Le temps de l'espérance se révèle toujours vain, les auspices faux et trompeurs, en contraste avec l'impénétrabilité du temps tragique comme affirme le chœur final de *Sofonisba*,

« La fallace speranza de' mortali,
A guisa d'onda in un superbo fiume,
Ora si vede, or par che si consume.
Spesse fiata, quando ha maggior forza,
E ch'ogni cosa par tranquilla e lieta,
Il ciel ne manda giù qualche ruina.
E talor, quando il mar più si rinforza,
E men si spera, il suo furor s'acqueta,
E resta in tremolar l'onda marina ;
Che l'avvenir ne la virtù divina
È posto, il cui non cognito costume
Fa 'l nostro antiveder privo di lume » (*Sofonisba*, V, ii)

Cette impénétrabilité est confirmée également à travers les peurs qui se révèlent vaines. C'est le cas surtout des pièces qui véhiculent les valeurs de la Contre-Réforme, comme l'*Orazia*⁸ ou *El Infamador* de Juan de la Cueva⁹, où le refus de la prédestination et l'importance accordée au libre arbitre, et donc à la possibilité de pouvoir se racheter, s'accordent bien avec l'intervention d'une justice divine, *deus ex machina*, qui empêche à la fin que les calamités tombent sur les protagonistes. De

⁸« Allegoria trasparente della Roma farnesiana e del trionfo della Chiesa romana sull'eresia luterana, la tragedia [l'*Orazia*], pochi mesi dopo l'apertura del Concilio di Trento, veicola una evidente quanto invadente professione di fede controriformistica » (Larivaille 1996 : 769).

⁹Dans la tragédie, jouée pour la première fois en 1581, Leucino (dont on a pu voir une préfiguration du type donjuanesque) essaie de violer Eliodora, qui se soustrait au danger une première fois grâce à l'intervention de la déesse Némésis, et ensuite en tuant Ortelio (un valet de Leucino qui s'était rendu avec ce dernier chez elle). Condamnée à mort, elle se sauve seulement grâce à l'intervention prodigieuse de Diane, qui dévoile la vérité et fait condamner Leucino.

toute façon, une catastrophe atteint dans la plupart des cas le protagoniste, et donnant lieu ainsi à un temps de malheur.

La durée du malheur

Les instants de douleur précèdent ou suivent les périodes d'attente. L'alternance de ces deux temps provoque une variation du rythme de l'action tragique, ce qui permet à la pièce d'être plus agréable à suivre. On vient de souligner comment la durée personnelle tend à s'allonger pendant une attente. Or, avec l'approche des malheurs, les événements subissent une accélération brusque. C'est un expédient hérité encore une fois du monde classique, et qui s'accorde bien avec le précepte temporel du stagirite dans sa tentative de donner des règles et des structures à la tragédie (Reina Li Crapi 2015). Le chœur de la *Sofonisba* complaint que Syphax,

« [...] che fu sì gran Signor, che fu sì ricco
Di tesoro e di gente ; or in un giorno
Si trova esser prigion, mendico e servo » (*Sofonisba*, III, i)

D'ailleurs, les mots de Sofonisba qui, réalisant que le jour où commenceront ses disgrâces est arrivé, déclare

« Quest'è quel dì, quel dì, che m'ha distrutta » (*Sofonisba*, I, iii)

font songer aux mots qu'Athéna dit à Ulysse au début de l'*Ajax*,

« Un jour suffit pour faire monter ou descendre toute les infortunes humaines » (*Ajax*, p. 14).

Encore, le chœur de la même tragédie de Trissin qui affirme

« Lassa, che quando il ciel destina un male,
Nol può schivar da poi consiglio umano » (*Sofonisba*, V, ii)

ne fait que reprendre une réplique de l'*Antigone*¹⁰ prévoyant la succession rapide des catastrophes qui accableront Créon. En effet, l'empressement avec lequel les catastrophes se précipitent donne une force majeure au sens du tragique qui imprègne une œuvre¹¹. Au demeurant, cette vitesse était une des angoisses les plus grandes de l'homme de l'époque¹².

¹⁰« Les malheurs que les dieux déchaînent ont les pieds rapides » (Sophocle 1955 : 113).

¹¹T. Tasso écrit justement dans ses *Discours* que « L'illustre del tragico consiste nell'inaspettata e subita mutazion di fortuna » (1963 : 360).

¹²Parlant de la peur au temps de la peste, J. Delumeau souligne que ce qui angoissait le plus les hommes était la terreur de la mort subite. Dans les représentations artistiques « [...] ce que les artistes voulaient aussi marquer, à côté de l'aspect de la punition divine, c'était

Une fois les catastrophes abattues sur le protagoniste, la durée de ce temps de malheur recommence à s'allonger. Le dernier acte sert alors à donner une voix (un espace et un temps) aux châtements endurés par les personnages sur scène, tel le cas de la *Sofonisba*. La représentation de ces durées donne l'impression que quoi qu'il se passe dans l'avenir rien ne pourra effacer la mémoire, et, partant, la douleur provoquée par ce qu'il vient de se passer : même la vengeance, qui parfois achève une tragédie, n'aura aucun effet palliatif, comme dans l'*Orbecche*. Les peines et les souffrances perdurent et, semble-t-il, ne cesseront jamais. Du moins jusqu'à ce que la mort ne vienne lui imposer un terme et que le rideau tombe sur la scène.

Mais les instants de malheur ne concernent pas seulement les dernières scènes d'une tragédie. L'influence sénéquienne a contribué à augmenter les souffrances qui accablent les protagonistes d'un univers plein de violence ; souffrances qui par ailleurs ne sont pas seulement physiques. Ainsi, dans *La tragedia de san Hermenegildo* de H. de Ávila (1591, éd. 1995)¹³, c'est une psychomachie intérieure (représentée par des personnages allégoriques) qui déchire l'esprit du protagoniste. Le temps du malheur est censé ainsi durer longtemps, et jusqu'à la fin de la pièce afflige les hommes sans cesse. Dans la tragédie déjà citée de Trissin, la conscience de cette durée pénible semble bien intériorisée par le protagoniste, qui dès lors l'extériorise à chaque moment de la représentation, dès qu'elle fait son entrée sur scène jusqu'à ces dernières répliques :

« Lassa, dove poss'io voltar la lingua
Se non là, 've la spinge il mio pensiero ?
Che giorno e notte sempre mi molesta » (*Sofonisba*, I, ii)

« Quanto avrà mai riposo
Questa infelice casa
Ch'ognor s'empie d'affanni ? » (*Sofonisba*, IV, ii).

« Accostatevi a me, voglio appoggiarmi ;
ch'io mi sento mancare, e già la notte
tenebrosa ne vien ne gli occhi miei » (*Sofonisba*, V, i).

De cette manière, ce genre de durée s'étendant d'un bout à l'autre d'une tragédie, révèlent d'un côté le moi authentique des personnages ; de l'autre, elles ont le but de transmettre au public l'impression d'une souffrance sempiternelle, comme

la soudaineté de l'attaque du mal et le fait que, riche ou pauvre, jeune ou vieux, personne ne pouvait se flatter d'y échapper [...] L'iconographie n'a pas manqué de relever, voire d'exagérer le caractère subit de la mort par peste » (1978 : 105-106).

¹³Le chef-d'œuvre du théâtre jésuite espagnol met en scène le martyr physique et spirituel du prince wisigoth en raison de sa conversion de l'arianisme au catholicisme contre le vouloir de son père. Il veut symboliser par conséquent l'inébranlable foi de l'Espagne qui accepte même la mort mais refuse de céder aux tentations du luthéranisme.

peut le témoigner également le chœur des Juives accablées par la vengeance de Nabuchodonosor dans la tragédie de Garnier (1583, éd. 2007) :

« Ne m'auras-tu fait naistre en ce monde immortelle,
Afin que ma douleur me tenaille eternelle ? » (*Les Juives*, v. 375-76)

Autrement dit, ce temps de malheur semble avoir une durée majeure de celle qui effectivement se passe sur scène ; une durée personnelle, donc, qui s'oppose à l'écoulement objectif du temps physique, entraînant même le protagoniste à avouer cette perception dilatée, qui sert à manifester le degré des souffrances endurées par sa conscience. L'exemple offert par l'*Abraham sacrifiant* de Th. de Bèze (1550, éd. 1967) est de ce point de vue parlant. Après le départ du protagoniste et de son fils pour accomplir le sacrifice commandé par Dieu, Sara s'afflige en attendant le retour de son mari et de son fils, pendant un temps qui coule très lentement à l'unisson de sa triste et monotone déclamation :

« De six jours sont passés les trois
Que trois, mon Dieu ! et toutefois
Trois autres attendre il me faut.
Hélas ! Mon Dieu qui vois d'en haut
Et le dehors et le dedans,
Veuilles accourcir ces trois ans
Car à moi ils ne sont pas jours,
Fussent-ils trente fois plus courts » (*Abraham sacrifiant*, v. 689-96)

En outre, à renforcer le sentiment d'une conscience qui dure essentiellement dans la douleur s'ajoute parfois l'idée que ce temps de malheur est présent dans tous les âges de la vie, comme affirme la nourrice à l'acte II de l'*Orbecche*, reprenant la sentence de Silène :

« Guardinsi pria l'etadi, et poi gli stati
Humani, et vederassi apertamente
Ch'altrimenti non è. Prima, l'infantia
(Chi bene istima) è più d'ogn'età trista,
Come quella, ch'è priva di giudicio,
Et distinguer non sa tra'l bene, e'l male,
Cosa infelice, et di miseria piena.
La gioventù poi da follia sospinta,
Non sa per se medesima ove si volga.
Quel c'heri le fu grato, hoggi le spiace,
Et seguendo hor quello piacer', hor questo
Consuma in vanità tutto 'l suo tempo.
Et quando la vecchiezza il crine imbianca,
Et fa severo il ciglio e'l senno accresce,
Et altri il conto fa de mal messi anni,
Conosce chiaramente ch'ogni cosa,

Che gli fu grata ne l'età novella,
 Fu un sogno, una lieve ombra, un fumo, un vento.
 N la vecchiezza ha in sé cosa tranquilla,
 Anzi 'l vigor perduto, et il vedersi
 Andare a gran camin verso 'l suo fine,
 L'aggiunge grave affanno ; oltre ch'i mali,
 Le gravi infirmità, ch'ella patisce,
 Et l'essere ella infirmità a sé stessa,
 Le disturba ogni gioia, ogni contento.
 [...] Onde si può ben dir quel c'ho già udito
 A molti saggi dir, che sol felice
 è chiunque nel mondo mai non nasce
 O che subito nato se ne more » (*Orbecche*, II, ii, 12-36 ; 79-82)

Enfin, l'on peut prendre comme exemple éclairant de ces « lotte diurne » où « [...] l'uomo si impegna e si logora »¹⁴ la plainte de la reine Videna, parlant des soucis qui la tourmentent également pendant les longues heures nocturnes au début de *Gorboduc* :

« The silent night, that brings the quiet pause,
 From painful travails of the weary day,
 Prolongs my careful thoughts, and make me blames
 The slow Aurore, that so for love or shame
 Doth long delay to show her blushing face,
 And now the day renews my grieffful plaint » (*Gorboduc*, p. 76)

Ajoutons, pour conclure, que si normalement la mort des protagonistes met fin aux malheurs de leur vie, la mort elle-même n'est pas représentée toujours comme une source de paix. Car douleurs et souffrances ne s'épuisent pas forcément avec la fin de la vie terrestre : les scènes du XVI^e siècle sont hantées par des fantômes qui renforcent le sentiment d'horreur. En effet à l'époque l'idée que les esprits de morts continuaient à vivre sur terre pendant une certaine période, notamment après une morte injuste et particulièrement atroce, était fort répandue¹⁵.

Conclusion

L'alternance de ces durées qui se relaient, telles qu'elles sont perçues et dites par les protagonistes, donnent lieu à un temps personnel¹⁶ ; inversement, ce temps ainsi personnalisé permet de rendre compte de la condition des protagonistes, et en l'occurrence de la vision du monde que l'œuvre est censée transmettre à son public.

¹⁴S. Battaglia, *La letteratura italiana. Medioevo e Umanesimo*, p. 370, cité par Musumarra, 1963 : note 27, p. 63.

¹⁵« Plus généralement, avaient particulière vocation à l'errance *post mortem* tous ceux qui n'avaient pas bénéficié d'un trépas naturel » (Delumeau 1978 : 86).

¹⁶Puisque, comme l'affirme P. Ricœur, « [...] le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif » (1983 : 105).

Certes, l'on retrouvera seulement dans les traditions dramatiques héritières du théâtre de la Renaissance un traitement du temps dramatique assez articulé, et, partant, l'expression d'une vision du monde mieux apte à rendre compte de manière davantage circonstanciée et pointue des sentiments et de la conscience que l'homme de l'époque a de soi-même. Néanmoins, l'on peut déjà apercevoir dans les pièces prises en considération ici quelques conceptions de la temporalité qui vont marquer l'évolution même de la dramaturgie dans chaque pays.

Ainsi, la pièce de Norton et Sackville, la première tragédie dont le sujet est tiré de l'histoire anglaise, met en exergue un temps qui est plein de tourments où les protagonistes, en tant que *homo politicus*, doivent réfléchir jour et nuit à la fois pour le bien public et pour sauvegarder leur pouvoir – à savoir le même souci que l'on retrouve plus tard, entre autres, dans la bouche d'Henry IV. Dans un monde représenté comme plein d'iniquités, où même les frères s'entretuent, le prince, d'abord, ne doit jamais se révéler naïf ; ensuite, il doit sans cesse employer sa ruse afin d'accomplir ce qu'il se propose¹⁷. Au demeurant, cela peut expliquer l'efflorescence des types machiavéliques dans le théâtre élisabéthain (la pensée machiavélienne était déjà présente en Angleterre avant la diffusion du *Contre Machiavel* de Gentillet paru en 1576), et par conséquent la présence d'une conception du temps *kairotique* – malgré le rôle joué par la fortune – dont seront plus tard témoins quelques chefs-d'œuvre shakespeariens (que l'on pense notamment à *1 Henry IV* ou à *La Tempête*).

Les deux tragédies espagnoles de la fin du siècle, dont on a fait mention ici, semblent en revanche poser l'accent sur la récompense – malgré le temps de souffrances – du *obrar bien* (bien agir). Mais également, en même temps, elles signalent l'indispensable intervention de la divinité pour que cette récompense puisse avoir lieu, comme dans *El Infamador*¹⁸; et même recevoir une valeur adéquate (dans la *Tragedia de san Hermenegildo*, le martyr du protagoniste est présenté à l'instar d'un miracle qui préserve Séville et l'Espagne de la propagation des hérésies). Il n'en demeure pas moins qu'ici, autant que dans les tragédies italiennes et françaises dont on a parlé, le temps de la pièce, vécu presque entièrement comme un temps de chagrin, de punition ou de preuve douloureuse, puisse en l'occurrence faire ressortir des doutes inquiétants à l'égard de la responsabilité des injustices¹⁹.

¹⁷En effet, comme l'a écrit J. Jacquot, « [...] alors qu'à l'origine les *exemples* de la chute des princes avaient pour but d'enseigner le mépris du monde et d'encourager la conversion à la vie contemplative, ces miroirs élisabéthains confirment une tendance générale à valoriser la vie active, à faire une plus large place à l'imminence, un déplacement d'intérêt de la spiritualité vers la morale pratique » (Jacquot 1970 : 90).

¹⁸Dans *El Infamador*, c'est l'apparition de Diane qui sauve Eliodora. De ce point de vue, le message que véhicule la pièce de Juan de la Cueva est bien différent de celui de la dramaturgie caldéronienne qui suivra de près les thèses molinistes (Reina Li Crapi, 2014).

¹⁹« La question de la causalité apparaît particulièrement sensible dans les tragédies qui mettent en scène des catastrophes collectives. Si la défaite d'un camp, la ruine d'une ville, les ravages des épidémies, dans la tradition des *exempla*, sont généralement considérés comme l'expression d'un châtement collectif, dans la tragédie moderne ils semblent

C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles, une fois que la période de trouble en France sera passée, le public tournera volontiers le dos aux problèmes métaphysiques qu'a pu poser en l'occurrence la tragédie française²⁰, en lui préférant le temps inconstant et aventureux, tout plein de péripéties, de la tragi-comédie du tournant du siècle.

Enfin, dans les tragédies italiennes, M. Ariani identifie « [...] la *fictio* del tempo tragico sconvolto dalla catastrofe con la durata esistenziale dello spettatore aristocratico, chiamato ad assistere alla propria edificazione-salvazione dal peccato, scontato invece dalla maschera regale che soccombe e paga alla giustizia », en pourvoyant par conséquent la catastrophe d'un sens cathartique (Ariani, 1977 : p. XII). Pourtant, avec la crise des cours italiennes (et, partant, l'impossibilité sociale même d'un théâtre tragique prestigieux, comme l'affirmait Ingegneri), le temps tragique, obtenu d'ailleurs péniblement à travers le respect de la règle de l'unité de temps, va être bientôt remplacé par le temps idyllique de la pastorale qui gagne la faveur d'une classe dominante à la recherche d'une aliénation gratifiante. Cette dernière tournera également le dos à la gravité du ton tragique pour s'abandonner aux douceurs champêtres de l'univers apaisant et fabuleux de la pastorale²¹.

Pour conclure, il semble bien que la représentation dramatique de la temporalité dans les tragédies de la Renaissance, avec leurs durées rétrécies ou qui s'allongent pour mettre en exergue l'état d'âme des protagonistes, expriment les inquiétudes de l'homme de l'époque et notamment la conscience qu'il a de soi-même. En effet, c'est à travers la durée que l'homme comprend qu'il est un étant plongé dans le temps (au sens heideggérien du terme, à savoir l'étant qui a une conscience pré-ontologique de l'être) et, avec celui-ci, il entretient un rapport conflictuel²². En réfléchissant sur sa temporalité, l'homme atteint son auto-compréhension, à partir de laquelle il se donne des objectifs à poursuivre dans le futur. À cet égard, ce qui différencie l'homme de la Renaissance de l'homme du

davantage exprimer un malheur général, non intentionnel, fruit du hasard qui écrase l'individu en niant la possibilité d'un sens » (Zanin 2014 : 235).

²⁰Notamment R. Garnier, à travers ses tragédies, « [...] se pose de problèmes métaphysiques [...] affligé par les malheurs de son pays (toutes ses pièces sont postérieures au début des Guerres de Religion). Il ne cesse de réfléchir sur les causes profondes des malheurs de la France de son temps ; [...] il cherche le rapport de ces malheurs avec une justice, avec une providence divine » (Lebègue 1970 : 212).

²¹« È il sogno di un apparato asilo che coincide, *tout court* , con l'esistenza quotidiana da ricondurre ad un rinnovato mito della villa, tipico di una società a cui la città non offre che pericoli e crisi economica e che, nella rifeudalizzazione dei capitali (aristocratici e borghesi), trova una nuova sicurezza, in un ambito conservatore e restaurativo che, classicamente, esige nuovi valori, nuova ideologia, un nuovo sublime infine, la pastorale appunto » (Ariani 1977 : LXXVII).

²²Que l'on songe aux mots du Frère Jean, « Jamais je ne me assujettis à heures : les heures sont faites pour l'homme et non l'homme pour les heures. Pourtant je fais des miennes à guise d'étrivières : je les accourcis ou allonge quand bon me semble » (Rabelais 1994 : 205).

monde classique est justement la compréhension de son être toujours changeant, résumé mémorablement par la célèbre proposition de Montaigne, « [...] je peins le passage » (Montaigne, 2001 : III, II, p. 1256). L'*Ajax* de Sophocle ne fait aucune distinction entre son être passé et son présent ; voilà pourquoi pour ce héros le choix du suicide devient un geste inéluctable dès le début, après que son plan a échoué. En revanche, l'homme de la Renaissance, se découvrant toujours différent, acquiert le sens de perfectionnement qui remplace le concept de *Kalokagathia* du monde antique. C'est à travers cette auto-compréhension que naît la conception bourgeoise de l'homme, qui est entièrement centrée sur le devenir : « [...] nel Rinascimento nasce la concezione dinamica dell'uomo », a écrit Á. Heller²³.

Les scènes tragiques de la Renaissance affichent une esquisse de cet homme, grâce aux durées personnelles qui y sont représentées. Ce temps personnel permet par ailleurs, comme l'a montré G. Venet (2002) pour le théâtre élisabéthain, de tracer un partage entre les formes dramatiques médiévales d'un côté, sous-tendant une temporalité close, indifférente à l'initiative individuelle et à la contingence (où l'histoire profane est inféodée à l'histoire sacrée) ; et de l'autre le théâtre de la première modernité, avec l'irruption d'une temporalité individuelle, source en l'occurrence du sentiment tragique. Autrement dit, la présence d'un temps personnel dans le jeu théâtral produit un effet très important, que l'on pourra constater notamment dans les scènes tragiques à partir de la fin du siècle. S'allongeant ou se rétrécissant d'après les plusieurs situations, ce temps met en relief la personnalité toujours changeante des protagonistes, tel qu'une figure qui se montre déformée par l'écrasement ou l'étalage de son image, provoqués par la variété des instants ; et qui ont comme résultat de mettre en évidence un personnage toujours différent²⁴, dont les choix varient sans cesse en relation de la situation où il se trouve. Les protagonistes se découvrent ainsi en train de lutter avec leur être toujours changeant, pour pouvoir affirmer leur identité de manière absolue. Une lutte qui se révèle vaine, car être éphémère et changeant est justement ce qui caractérise le plus l'homme tragique, dont la pensée doit inéluctablement succomber aux lois de sa nature, comme affirme Hotspur mourant, *thought's the slave of life* ; d'où d'ailleurs saillit un véritable esprit tragique.

²³« L'antichità ha un concetto statico dell'uomo ; l'esistenza dell'uomo si svolge entro limiti circoscritti, sia sul piano individuale sia sul piano sociale ; l'ideale non rappresenta la proiezione soggettiva di desideri e obiettivi, ma un limite oggettivo. L'ideologia cristiana infrange questa barriera. Il perfezionamento da un lato, la depravazione dall'altro possono perpetuarsi all'infinito, almeno se paragonati ai confini delle possibilità umane » (Heller 1977 : 1). Pintarič écrit également « Pour les Anciens, un homme n'est pas vertueux, vaillant par exemple, s'il n'agit *toujours* avec vaillance, puisqu'un moment de lâcheté perd à jamais, irrécupérablement, l'intégrité d'une vie vertueuse » (Pintarič 2002 : 271).

²⁴Comme écrivait Montaigne, « [...] nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque piece, chaque momant, faict son jeu. Et se trouve autant de difference de nous à nous mesmes, que de nous à autrui » (Montaigne 2001 : II, i, p. 543).

Certes, les tragédies du XVI^e siècle, prises en considération ici, n'ont pas atteint cette richesse que l'on admire dans les personnages de Shakespeare, de Calderón ou de Corneille et ensuite de Racine. C'est aussi parce que le temps représenté dans ces pièces souvent n'a pas ni l'allure ni la variété des chefs-d'œuvre du siècle suivant : l'alternance des attentes et des durées de souffrances, source de la variation du rythme, est parfois absente. Ou bien le temps représenté, coulant jusqu'à la fin avec la même vitesse, est la cause de l'allure monotone d'une action tragique qui n'est que le simple dénouement de la catastrophe²⁵. Parfois, enfin, la vitesse de l'action change d'une scène à l'autre sans fluidité, avec des ruptures qui dévalorisent la conscience de la durée²⁶. Une durée qui demeure néanmoins évoquée et réellement perçue²⁷, et qui permettra plus tard à l'homme baroque – et à ses créations littéraires – de penser son être et son univers à travers d'abord les catégories de la temporalité.

Bibliographie

- Aretino, Pietro (1977), *Orazia*, in *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento I*, a cura di M. Ariani, Turin : Einaudi.
- Ariani, Marco (1977), « Introduzione », *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento, I*, Turin : Einaudi.
- Ávila, Hernando (1995), *La tragedia de San Hermenegildo*, in J. Alonso Asenjo, *La tragedia de San hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Valencia : Uned-Universidad de Sevilla-Universitat de Valencia.
- Bergson, Henri (2003), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF.
- Bèze (de), Théodore (1967), *Abraham sacrificant*, Genève : Droz.
- Böhm, Sigurd (1984), *La Temporalité dans l'anthropologie augustinienne*, Paris : Cerf.
- Chaunu, Pierre (2000), *L'axe du temps*, Paris : Julliard, 2000.

²⁵En France, comme l'a rappelé B. Louvat-Molozay, c'est la *Sophonisbe* de Mairet, représentée au Marais en 1634, qui influencée par le genre tragi-comique, rompt nettement avec le schéma de la tragédie humaniste : cette tragédie en effet « [...] comporte en son sein une crise, et son dénouement est le fruit d'un véritable renversement, quand la plupart des sujets des tragédies de la Renaissance se donnent comme simples développements de la catastrophe » (2004 : 57).

²⁶D'après C. Marguéron, l'une des fautes majeures reprochées aux dramaturges italiens du XVI^e siècle demeure dans le fait qu'« [...] ils ignorent que le Moi est une conscience qui médite, raisonne, se souvient et dont l'unité, à travers des états divers, est sentie en tant qu'expérience intime et vécue » ; dans le fait de ne pas avoir mis l'accent sur les passages d'un sentiment à l'autre, lesquels se produisent sans préparation, sans maturation, sans nuance, de sorte que les héros sur scène apparaissent comme des êtres d'un seul bloc, des automates. (Marguéron 1970).

²⁷« La durée est chose réelle pour la conscience qui en conserve la trace » (Bergson 2003 : 150).

- Delumeau, Jean (1978), *La peur en occident. XIV^e-XVII^e siècles*, Paris : Fayard.
- Dubois, Claude-Gilbert (1977), *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris : Nizet.
- Garnier, Robert (2000) *Les Juives*, Paris : Gallimard.
- Giraldi Cinzio, Giovan Battista (1977), *Orbecche*, in *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento I*, a cura di M. Ariani, Turin : Einaudi.
- Heller, Ágnes (1977), *L'Uomo del Rinascimento*, Florence : La Nuova Italia Editrice.
- Jacquot, J. (1970), « Théâtre médiéval et tragédie élisabéthaine. Des *Corpus Christi* play au Faust de Marlowe », in *Le théâtre tragique*, Paris : CNRS.
- Jodelle, Étienne (1990), *Cléopâtre captive*, Mugron : J. Feijóo.
- Larivallé, P. (1996), « Pietro Aretino », in *Storia della letteratura italiana. IV. Il primo Cinquecento*, diretta da E. Malato, Rome : Salerno editori.
- Lebègue, Raymond (1970), « Grâce et liberté dans les tragédies du temps de Louis XIII », in *Le Théâtre tragique*, études réunies par Jean Jacquot, Paris : CNRS.
- Louvat-Molozay, Bénédicte (2004), « Introduction » à *La Sophonisbe*, in J. Mairet, *Théâtre complète. I*, Paris : Champion.
- Marguéron, C. (1970) « La tragédie italienne au XVI^e siècle », in *Le Théâtre tragique*, études réunies par Jean Jacquot, Paris : CNRS.
- Musumarra, Carmelo (1972), *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Florence : Leo S. Olschki.
- Norton, T. / Sackville, T. (1970), *Gorboduc*, Londres : Arnold.
- Pintarič, Miha (2002), *Le Sentiment du temps dans la littérature française, XII^e - fin du XVI^e*, Paris : Champion.
- Pouille, Emmanuel (2000), « L'horlogerie a-t-elle tué les heures inégales ? », in *Construire le temps. Norme et usages chronologiques du Moyen Âge à l'époque moderne*, études réunies par M.-C. Hubert, extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes, 1999, Paris – Genève : Champion – Droz.
- Proust, Marcel (1992), *Du côté de chez Swann*, Paris : Librairie générale française.
- Rabelais, François (1994), *Gargantua*, Paris : Librairie Générale Française.
- Reina Li Crapi, V. (2014), *Temps et conscience religieuse dans le théâtre tragique (1590-1640): Italie, France, Espagne, Angleterre*, thèse soutenue à l'Université de Picardie-Jules Verne sous la direction d'Anne Duprat.
- Reina Li Crapi, Vincenzo (2015) « L'unité de temps. Ses interprétations en Italie et ses prolongements en France », *À la recherche de la norme. Arts et lettres dans l'Italie de la Renaissance*, colloque international de l'Université de Liège, 1-2 Octobre 2015.
- Ricœur, Paul (1983), *Temps et Récit. I*, Paris : Éditions du Seuil.
- Romilly (de), Jacqueline (1971), *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris : Vrin.
- Sidney, Philip (1994), *Éloge de la poésie*, Paris : Les Belles Lettres.
- Sophocle, (1955) *Antigone*, Paris : Les Belles Lettres.

- Tasso, Torquato (1963) *Discorsi dell'arte poetica*, in *Opere*, (éd.) B. Maier, Milan : Rizzoli.
- Trissino, Gian Giorgio (2003), *Sofonisba*, Rome : Biblioteca Italiana.
- Venet, Gisèle (2002), *Temps et vision tragique. Shakespeare et ses contemporains*, Paris : Presse Sorbonne Nouvelle.
- Zanin, Enrica (2014), *Fins tragiques. Poétique et éthique du dénouement dans la tragédie pré-moderne en Italie, France et Espagne*, Genève : Droz.