



2013-n°1

Patricia Eichel-Lojkine, Nathalie Prince (dir.), *La simplicité, une notion complexe*

« La simplicité dans l'intrigue des tragédies de la première modernité »

Erica Zanin (Le Mans Université)



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

Résumé

Si la « *simplicité* » est un élément stylistique préconisé par les Classiques, la tragédie du XVIII^e siècle manifeste en revanche le triomphe des intrigues « *complexes* ». On cherchera à comprendre les raisons du succès de la complexité au théâtre en analysant les adaptations tragiques de la mort de Cléopâtre. L'importance accrue des intrigues « *complexes* » manifeste un changement poétique et épistémique : l'avènement de la trame complexe révèle l'importance accrue de la surprise et la recherche de l'efficacité pathétique au détriment de l'exemplarité. Ce changement poétique implique une nouvelle conception de la causalité : la logique providentielle ne permet plus d'expliquer la suite des événements. La complexité des trames modernes vient alors manifester une déploration implicite de l'aspect accidentel et imprévisible de la contingence.

Abstract

If « *simplicity* » is a stylistic rule of French Classicism, « *complexity* » is a major feature of XVIIIth century tragic plots. We will then try to understand the reasons of the triumph of complexity in modern drama through the analysis of the tragedies staging Cleopatra's death. The increasing number of « *complex* » plots reveals a poetic and « *epistemical* » turn. On the one hand the rise of complexity shows the importance of surprise and of pathos and the decline of exemplarity in modern plots. On the other hand, this change of poetics reveals a new conception of causality : God's will does not allow a clear explanation of the course of events, and the complexity of the plot conveys a tragic lament about the unpredictable and uncertain nature of contingency.

Si la « simplicité » est un élément stylistique et formel préconisé par les Classiques, et notamment par Boileau¹, elle n'est pas un critère de composition loué par les Modernes. Une intrigue de fiction, pour être bonne, doit être « complexe » et ne pas être « simple ». C'est du moins ce qu'affirme Aristote et ce que les poéticiens modernes conseillent pour régler la composition de l'intrigue. Il s'agira ici de constater ce triomphe de la complexité au siècle de la simplicité et de chercher à en expliquer les raisons. Après avoir analysé les propos des théoriciens pour comprendre ce qu'ils entendent par « simplicité » et « complexité » de l'intrigue, il s'agira de vérifier par un exemple le triomphe progressif des trames complexes, pour enfin chercher à expliquer les raisons et les implications de ce goût pour la complexité qui caractérise non seulement les intrigues tragiques, mais également toute intrigue de fiction.

I. Les enjeux théoriques des intrigues simples et complexes

La structure de l'intrigue de fiction (*muthos*) est d'abord définie par Aristote comme simple (*haplous*) et complexe (*peplegménous*)². Cette alternative structurale est ensuite reprise par les théoriciens modernes qui élaborent, à partir de la *Poétique* et des traditions médiévales et anciennes, les fondements du récit moderne.

Dans la *Poétique*, Aristote affirme que toute trame tragique se dénoue par un renversement de fortune (*metabasis*) qui fait passer le héros du bonheur au malheur, ou, inversement, du malheur au bonheur. Ce renversement peut être marqué par des dispositifs qui soulignent l'importance et la rapidité de l'inversion : il s'agit de la péripétie (*peripetieia*), du coup de théâtre et de la reconnaissance (*anagnorisis*). Ces deux derniers dispositifs constituent eux aussi des inversions : la reconnaissance³ est un renversement cognitif – le héros découvre soudainement un élément de l'histoire qui éclaire autrement son action – alors que la péripétie⁴ est un renversement de l'action qui souligne et resserre la *metabasis* – le héros non seulement tombe dans le malheur, mais se retrouve malheureux au moment même où il espérait connaître le plus grand bonheur.

Or, une trame simple, d'après Aristote, est une trame qui se dénoue par un renversement de fortune, mais sans péripétie ni reconnaissance. Le renversement se fait alors de manière progressive, sans ces dispositifs qui le marquent et le concentrent. En revanche, dans une trame

¹ « Prenez mieux votre ton, soyez Simple avec art,/ Sublime sans orgueil, agréable sans fard » (Nicolas BOILEAU, *Art poétique*, Paris, Gallimard, 1966 [1674] chant 1, p. 159).

² ARISTOTE, *Poétique*, éd. Roseline Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Les éditions du Seuil, 1980, chap. 10, p. 69.

³ « La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur » (*ibid.*, chap. 11, p. 71).

⁴ « Le coup de théâtre est, comme on l'a dit, le renversement qui inverse l'effet des actions, et ce, suivant notre formule, vraisemblablement ou nécessairement. Par exemple, dans l'*Œdipe*, quelqu'un vient pour réconforter Œdipe et le délivrer de ses craintes au sujet de sa mère mais, en lui révélant son identité, il fait l'inverse » (*ibid.*, chap. 11, p. 71).

complexe, le renversement de fortune s'accompagne d'une péripétie, d'une reconnaissance ou bien des deux⁵. Le dénouement de cette deuxième intrigue est ainsi plus concentré et plus saisissant : c'est en raison de l'efficacité plus grande de cette deuxième intrigue qu'Aristote déclare préférer la trame complexe à la trame simple. Au chapitre 13 de la *Poétique*, il affirme en effet : « C'est un point acquis que la structure de la tragédie la plus belle doit être complexe et non pas simple (*haplous*)⁶ ». Dans la suite du chapitre, il explique les raisons qui motivent sa préférence : la trame complexe est plus apte à susciter l'effet propre de la tragédie, c'est-à-dire l'effet pathétique. En soulignant le renversement qui inverse le sort du héros, péripétie et reconnaissance suscitent la surprise et éveillent chez le spectateur les passions tragiques, la crainte et la pitié. L'intrigue d'*Œdipe roi* est un bon exemple de la plus grande efficacité de la trame complexe : la reconnaissance et la péripétie suscitent chez Œdipe et chez le chœur (et le public) une très grande surprise. C'est juste au moment où Œdipe découvre qu'il ne peut plus tuer son père et épouser sa mère – parce que le roi et la reine de Corinthe sont morts – qu'il apprend qu'il a déjà tué son véritable père – Laius – et épousé sa véritable mère – Jocaste. C'est au moment où il croit enfin découvrir celui qui est responsable de la peste de Thèbes, qu'il découvre qu'il s'est trompé dans son enquête, car c'est bien, lui, Œdipe, qui est responsable des malheurs des siens⁷.

Aristote, donc, non seulement distingue les intrigues en fonction de leur simplicité ou de leur complexité, mais il affirme explicitement que les trames narratives les plus efficaces, du moins en ce qui concerne le genre de la tragédie, sont les trames complexes. Or le jugement d'Aristote affecte la pratique des dramaturges modernes. En effet, bien que la *Poétique* ne soit pas la source unique et principale de la théorisation poétique moderne⁸, la conception aristotélicienne de l'intrigue fonde véritablement la réflexion des théoriciens à venir. Cette importance de la distinction entre trame « simple » et « complexe » est peut-être due à l'importance de la péripétie et de la reconnaissance dans les intrigues de fiction, et non seulement dans la tragédie, mais aussi dans la comédie et dans l'épopée⁹.

⁵ « Parmi les histoires, les unes sont simples, les autres complexes ; c'est que, tout simplement, les actions dont les histoires sont les représentations ont ces caractères. J'appelle « simple » une action une et continue dans son déroulement, comme nous l'avons définie – où le renversement se produit sans coup de théâtre ni reconnaissance –, et « complexe », celle où le renversement se fait avec reconnaissance ou coup de théâtre ou les deux ; tout cela doit découler de l'agencement systématique même de l'histoire, c'est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance » (*ibid.* chap. 10, p. 69).

⁶ *Ibid.*, chap. 13, p. 77.

⁷ « La frayeur et la pitié peuvent assurément naître du spectacle, mais elles peuvent naître aussi du système des faits lui-même : c'est là le procédé qui tient le premier rang et révèle le meilleur poète. Il faut en effet qu'indépendamment du spectacle l'histoire soit ainsi constituée qu'en apprenant les faits qui se produisent on frissonne et on soit pris de pitié devant ce qui se passe : c'est ce que l'on ressentirait en écoutant l'histoire d'*Œdipe* » (*ibid.*, chap. 14, p. 81).

⁸ La théorisation des grammairiens latins – Donat et Diomède – et l'*Art poétique* d'Horace sont, de fait, plus importants dans les poétiques du XVI^e et du XVII^e siècles.

⁹ Le traité de Evanthius, à la tête des commentaires de Donat aux comédies de Térence, reprend à Aristote la structure de la comédie et de la tragédie : cf. EVANTHIUS, *De Fabula*, éd. Giovanni Cupaiolo, Napoli, Società editrice napoletana, 1979, p. 154-155.

Les théoriciens modernes ont donc tendance à expliquer les intrigues tragiques et comiques à partir des distinctions structurales tirées d'Aristote. Les premiers poéticiens, pourtant, procèdent à une simplification de la théorisation aristotélicienne qui radicalise la distinction entre trame simple et complexe, au détriment de la première.

En effet, les contraintes de la traduction¹⁰, ainsi que la difficulté de distinguer *metabasis* et *peripeteia* (les deux signifient en effet « renversement ») les portent à adopter une interprétation originale de la *metabasis*. Chez un des premiers commentateurs de la *Poétique* comme Castelvetro, la *metabasis* n'est pas le renversement de fortune (*mutazione*) mais davantage le processus (*processo*) qui porte l'action principale à sa fin¹¹. Ainsi, une intrigue « simple » est une histoire qui progresse sans péripétie, sans reconnaissance, mais également sans renversement de fortune. Les personnages persistent ainsi dans leur état, sans que le dénouement ne les précipite dans le malheur ou qu'il comble leur bonheur. En d'autres termes, si le héros tragique est malheureux au début de la pièce, il le sera encore – peut-être plus, peut-être moins – à la fin de la tragédie. Inversement, une intrigue complexe est une histoire qui présente un renversement de fortune : si le héros est heureux au début de la pièce, il tombe dans le malheur dans le dénouement. Le renversement qui marque la fin de la tragédie peut, de plus, être accompagné d'une péripétie et d'une reconnaissance¹². Castelvetro radicalise ainsi la différence entre trame simple et complexe.

Cette simplification et cette radicalisation de la distance qui sépare trames simples et trames complexes est adoptée par les principaux théoriciens de l'époque : Vettori¹³, dans son commentaire de 1560, Minturno¹⁴, dans son traité de 1563, conçoivent la *metabasis* comme un *transitus*, mais également des auteurs comme Riccoboni – en dépit de sa critique virulente à Castelvetro – en reprend les propos et considère la *metabasis* en termes de continuité et non de renversement¹⁵. De même, en Espagne et aux Pays-Bas c'est cette définition de la trame simple qui s'impose, comme le montrent Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar, dans sa *Poetica de Aristotele* de 1624¹⁶, et Vossius, dans ses *Poeticarum institutionum* publiés à Amsterdam en 1647¹⁷. Enfin,

¹⁰ Giorgio Valla, l'auteur de la première traduction latine de la *Poétique*, traduit *metabasis* par *transitus* en suggérant une idée de continuité et de progression, et non par *mutatio*, comme les traducteurs plus tardifs tels que Pazzi de' Medici et Segni. Or la première leçon de Valla affecte radicalement les poéticiens ultérieurs (voir Giorgio VALLA, *Aristotelis Poetica in Collectio*, Venise, Simon Bevilacqua, 1498, p. 98).

¹¹ « Non si prende metabasis in questo luogo per "mutazione", come credono alcuni, ma per lo processo dell'azione dal principio alla fine » (Ludovico CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata e sposta*, éd. Walter Romani, Bari, Laterza 1978 [1570], vol. 1, p. 320). Traduction : On ne comprend pas ici *metabasis* comme "mutation", comme certains le croient, mais comme la progression de l'action du commencement à la fin.

¹² « [Aristotele] intende per semplici quelle favole che conservano uno tenore di stato o misero o felice, e per ravviluppate quelle favole le quali non conservano uno tenore, ma hanno mutazione di stato o di misero in felice o di felice in misero » (*ibid.*, vol. 1, p. 318). Traduction : [Aristote] entend par simples les fables qui conservent un même état malheureux ou heureux, et par enveloppées les fables qui ne conservent pas un même état, mais qui ont une mutation d'état ou bien de malheureux à heureux ou bien d'heureux à malheureux.

¹³ Pietro VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*, Florence, Giunta, 1560, p. 103.

¹⁴ Antonio MINTURNO, *De Poeta*, Venise, 1559, p. 126.

¹⁵ Antonio RICCOBONI, *Poeticam Aristotelis*, Vicence, Perino Bibliopola et Giorgio Greco, 1585, p. 55.

¹⁶ Alonso ORDOÑEZ DAS SEIJAS Y TOBAR, *Poetica de Aristotele*, Madrid, Sancha, 1778 [1624], p. 51.

c'est cette conception de la trame simple qui est retenue par les théoriciens du Classicisme français et notamment par La Mesnardière, dans sa *Poétique* de 1634¹⁸. La définition de la fable simple se fige ainsi et assume un statut nouveau : il s'agit d'une histoire où le personnage persiste dans un état de malheur, et décline éventuellement vers un malheur plus grand.

Si les modernes simplifient ainsi la distinction d'Aristote, ils la généralisent également à tout type de trame. Non seulement la tragédie, mais aussi la comédie et l'épopée peuvent dès lors présenter une trame simple ou complexe. C'est du moins ce qu'affirme le Tasse, dans son *discorso dell'Arte poetica*, où il traite de la fable simple et complexe non seulement en référence à la tragédie, mais également à l'épopée¹⁹.

Cette simplification et cette généralisation de la distinction d'Aristote entre simple et complexe souligne le blâme attaché à la trame simple. Chez les auteurs modernes, la trame simple est critiquée, voire proscrite, et cela pour différentes raisons. La trame simple est considérée comme peu « consistante²⁰ », c'est-à-dire, aux enchaînements faibles. Elle requiert, pour plaire au public, des « agréments », c'est-à-dire des épisodes qui ne renversent pas la structure de l'intrigue. Il peut s'agir de fils secondaires, qui convergent enfin dans un dénouement commun, ou encore d'obstacles, qui retardent le dénouement, ou encore d'alternatives dramatiques, que les personnages choisissent enfin de ne pas emprunter²¹. Or, l'agencement des épisodes à la trame principale est problématique. Comme le relève Heinsius, à la suite d'Aristote, les épisodes risquent d'être non nécessaires et non vraisemblables²². En

¹⁷ Gerardus VOSSIUS, *Poeticarum Institutionum*, Amsterdam, Ludovicum Elzevirium, 1647, livre I, chap. 9, p. 76-77.

¹⁸ « La première est la Fable simple, que l'on a ainsi nommée, à cause que le Héros devient malheureux peu à peu par la suite de ce Sujet, sans qu'il y ait aucune Cheute qui semble le précipiter du bonheur dans l'infortune, lors qu'il y pense le moins. [La fable composée] est appelée ainsi, pource que ses Infortunes sont conduites de telle sorte, que par certains Accidens qui composent sa beauté, et dont on ne se doute point, on voit tout d'un coup le Héros estre accablé de misères, et tomber, s'il faut ainsi dire, du faiste dans les abysmes » (Jules de LA MESNARDIÈRE, *La Poétique*, Genève, Slatkine reprints, 1972 [1640], p. 53-54).

¹⁹ « Semplici saranno quelle favole che dello scambiamiento di fortuna e del riconoscimento sono prive e, co 'l medesimo tenore procedendo, senza alterazione alcuna son condotte al lor fine ; Doppie son quelle le quali hanno la mutazion di fortuna e 'l riconoscimento, o almeno la prima di queste parti » (Torquato TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, éd. Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 38). Traduction : Simples sont les fables sans renversement de fortune et sans reconnaissance, qui procèdent dans la même direction, et se dénouent sans aucune altération ; doubles sont les fables qui ont un renversement de fortune et une reconnaissance, ou du moins le premier de ces éléments.

²⁰ « Ita Simplicis dilutae erant magis, ideoque studii atque ingenii plus requirebant. Adde, quod amplificandae essent. Hae amplificationes autem, quae nec necessariae, nec tamen praeter rem erant ; eleganter Episodia ab Aristotele dicuntur ». Traduction : Les fables simples, moins consistantes [que les complexes], réclamaient d'autant plus de travail et d'ingéniosité : de plus, il fallait les développer. C'est à ce type de développement, qui n'étaient ni nécessaires, ni pourtant extérieurs au sujet, qu'Aristote a donné fort justement le nom d'épisode (Daniel HEINSIUS, *De Constitutione Tragoedia*, trad. A. Duprat, Genève, Droz, 2001, [1610] p. 166-167).

²¹ D'AUBIGNAC consacre le chapitre V de sa *Pratique du Théâtre* à l'épisode : « Les Modernes entendent maintenant par Episodes une seconde histoire jetée comme à la traverse dans le principal sujet du Poème Dramatique, que pour cette raison quelques-uns appellent Une histoire à deux fils » (p. 149). D'AUBIGNAC explique ensuite que ces épisodes désormais autorisés dans la tragédie, doivent pourtant être bien « incorporés » au sujet tragique (*La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001 [1657], p. 149-150, et aussi p. 277).

²² « [Episodii] ut cum argumento, tum ut secum, vel verisimiliter, vel necessario cohaereant. In quibus autem hoc est praetermissum. Episodicae ad Aristotele dicuntur, quod nonnunquam ab ineptis, saepe etiam a bonis fieri poetis monet ». Traduction : [Les épisodes] doivent être liés de façon vraisemblable et nécessaire, d'une part à l'argument, d'autre part entre eux. Les fables dans lesquelles on a négligé ce point sont appelées épisodiques par Aristote, qui

d'autres termes, ces développements risquent de brouiller la trame principale, ou de la développer excessivement et de manière inutile, en faisant perdre de vue au public le dénouement attendu de la trame simple. Les adaptations de Cléopâtre, que nous analyserons par la suite, permettront de mieux comprendre la pratique difficile de l'épisode. Il suffit pour l'instant de relever que le blâme attaché à la trame simple est lié à la fois à son excessive « simplicité », qui risque de rendre son dénouement trop attendu et donc peu efficace, ou, inversement, à son excessive « complication », car l'ajout d'épisodes risque de compromettre la progression linéaire et attendue de l'intrigue.

II. Une histoire complexe : le cas de Cléopâtre

L'analyse des adaptations modernes de la mort de Cléopâtre permettra de mieux comprendre les raisons du succès de la trame complexe et de l'effacement progressif de l'intrigue dite « simple ». Le succès des *Vies* de Plutarque, notamment après les traductions d'Amyot, encourage les dramaturges à adapter à la scène la mort d'Antoine et de Cléopâtre, dès la deuxième moitié du XVI^e siècle. Les premières versions de la pièce sont celles de Cesari de Cesari²³, qui est probablement une des sources de la *Cléopâtre captive* de Jodelle (composée vers 1553), qui est à son tour imitée par Nicolas de Montreux dans sa *Cléopâtre* (1595)²⁴. Giraldo Cinzio compose aussi, vers 1583 une *Cleopatra*²⁵, et Garnier écrit en 1587 un *Marc-Antoine*²⁶, en réponse à la pièce de Jodelle. Au XVII^e siècle, le sujet retrouve son lustre grâce au *Marc-Antoine* de Mairet²⁷ de 1637 qui rivalise avec la *Cléopâtre* de Bensérade²⁸ (1636). En Italie, la mort de *Cléopâtre* connaît encore deux adaptations tragiques, dans la version de Pistorelli²⁹ (1576) et de Pona³⁰ (1635). En Angleterre, la tragédie de Jodelle est traduite par la comtesse de Pembroke³¹ (1592), son sujet est repris par Samuel Daniel³² (1594) et par Samuel Brandon³³ (1598), avant que Shakespeare ne compose *Antony and Cleopatra* vers 1606-1608³⁴. Le sujet est aussi adapté

relève ce défaut chez quelques mauvais poètes, et parfois même chez les meilleurs (Daniel HEINSIUS, *De Constitutione Tragoedia*, op. cit., p. 169).

²³ Cesare de CESARI, *Cleopatra, tragedia*, Venise, Giovanni Griffo, 1552.

²⁴ Nicolas de MONTREUX, *Cléopâtre, tragédie*, Paris, G. Desrues, 1595.

²⁵ Giovan Battista GIRALDI CINZIO, *Cleopatra, tragedia*, éd. Mary Morrisonet Peggy Osborn, Exeter, Exeter UP, 1985 [1583].

²⁶ Robert GARNIER, *Marc-Antoine, tragédie*, éd. Charles Mazouer, in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, vol. 2, 1 (1574-1579), Florence-Paris, Olschki-PUF, 1999 [1578], p. 233-320.

²⁷ Jean MAIRET, *Marc-Antoine ou La Cléopâtre, tragédie*, éd. Alain Riffaud, in *Théâtre complet*, vol. 1, Paris, Champion, 2004 [1637], p. 287-386.

²⁸ Isaac de BENSERADE, *La Cléopâtre, tragédie*, Paris, Sommaville, 1936.

²⁹ Celso PISTORELLI, *Marcantonio e Cleopatra, tragedia*, Vérone, Sebastiano dalle Donne e Giovanni, 1576.

³⁰ Francesco PONA, *Cleopatra, tragedia*, Venise, Sarzina, 1635.

³¹ Mary SIDNEY, comtesse de Pembroke, *The Tragedie of Antony*, in *Collected Works*, Oxford, Clarendon press, 1998, p. 152-207.

³² Samuel DANIEL, *The Tragedie of Cleopatra*, Louvain, A. Uystpruyst, 1911.

³³ Samuel BRANDON, *The Tragicomoedi of the virtuous Octavia*, Oxford, Oxford UP, 1909.

³⁴ Pour une bibliographie critique, consulter par exemple Marvin ROSENBERG, *The Masks of Antony and Cleopatra*, Delaware, Delaware UP, 2004, p. 491-593.

en allemand³⁵ et en espagnol : Diego Lopez de Castro compose vers 1582 une *tragedia* intitulée *Marco Antonio y Cleopatra*³⁶ et plus tard Francisco Rojas Zorrilla compose *Los aspides de Cleopatra*³⁷, une *comedia* publiée en 1645. Il s'agira ici de considérer les pièces qui incarnent le mieux les intrigues « simples » et « complexes » et notamment la *Cléopâtre captive* de Jodelle et le *Marc-Antoine* de Mairet.

Les premières adaptations de la mort de Cléopâtre – et notamment celles de Cesari, de Jodelle et de Montreux – ont une intrigue simple. Chez Jodelle, par exemple, Cléopâtre affirme dès l'acte I qu'elle désire mourir³⁸, pour suivre l'ombre d'Antoine qui apparaît à la première scène de la pièce pour appeler sa maîtresse. La pièce s'achève quand Cléopâtre se donne effectivement la mort, à l'acte V³⁹. L'intrigue est donc simple : Cléopâtre est dans le malheur à l'acte I – car elle a perdu son amant et est prisonnière d'Octave – et décline vers un malheur plus grand dans toute la pièce. Ce déclin progressif de la reine est ponctué d'un épisode principal, qui apparaît lors de l'entrevue de la reine avec Octave, à l'acte III. La reine désire attendrir le général romain, dans l'espoir de sauver sa vie et la vie de ses enfants. Mais le dialogue se dégrade : Octave ne croît pas aux affirmations de la reine et l'accuse de lui dissimuler son trésor ; Cléopâtre comprend que si Octave désire qu'elle reste en vie, c'est pour pouvoir la mener à Rome en triomphe. Pour fuir l'ignominie du triomphe et sauver son honneur, la reine décide donc de se donner la mort et Séleuque en fait le récit à Octave et au public⁴⁰.

Les intrigues simples, comme la fable de la *Cléopâtre captive*, ont donc une fin prévisible et annoncée dès le début de la pièce. Elles progressent donc moins par renversements que par retardements de cette fin attendue. L'épisode du triomphe fonctionne à la fois comme obstacle et comme déclencheur : Octave cherche à garder la reine en vie, mais dès que Cléopâtre comprend ses motivations, elle décide de mettre fin à ses jours. L'effet principal de la trame simple n'est donc pas la surprise, mais le suspens : le public sait que quelque chose doit arriver, mais il est tenu en haleine par la progression de l'intrigue qui retarde l'accomplissement de ses attentes. Le dénouement est alors le moment crucial de l'intrigue qui comble les attentes du public et met fin au suspens alimenté par les épisodes.

³⁵ Hans SACHS, *Ein tragedi mit zwölf personen : Die königin Cleopatra aus Ägypten mit Antonio, dem Römer, und hat siben actus*, in *Werke*, vol. XX, éd. A.V. Keller et E. Goetze, Hildesheim, Georg Olms, 1964 [1560], p. 187-233 ; Daniel CASPER VON LOHENSTEIN, *Cleopatra*, in *Afrikanische Trauerspiele*, éd. Klaus Guynter Just, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1957 [1680], p. 14-152.

³⁶ *Le Marco Antonio y Cleopatra* de LÓPEZ DE CASTRO (accessible in *Revue hispanique*, n°19, 1908, p.184-237), complexifie le sujet par une trame de tragi-comédie.

³⁷ Francisco ROJAS ZORRILLA, *Los aspides de Cleopatra*, Madrid, Antonio Sanz, 1748.

³⁸ Acte I : « Il ne faut que ma mort pour bannir ma complainte » (Etienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, in *Les Œuvres*, Paris, Lemerre, 1868 [1553], p. 101).

³⁹ Les derniers mots de la reine sont en effet : « Allons donc chères sœurs, et prenons doucement/ De nos tristes malheurs l'heureux allègement » (acte IV, *ibid.*, p. 144). Un messager relate enfin à l'acte V le suicide de Cléopâtre.

⁴⁰ « Contristez-vous : la parque de vos mains/ a Cleopatre à cette heure arrachée » (*ibid.*, v. 1466).

Le fonctionnement de la trame complexe est radicalement différent de celui de la trame simple. Les versions plus tardives de la mort de Cléopâtre, et notamment celles de López de Castro, Shakespeare, Pona et Mairet, présentent une intrigue complexe. *Le Marc-Antoine ou la Cléopâtre* de Mairet est un bon exemple du fonctionnement de la trame complexe. Au début de la pièce, Antoine et Cléopâtre sont heureux : Antoine vient de remporter une victoire contre Octave et la reine se réjouit de leurs succès (acte I, scène 5). Mais rapidement la situation se dégrade jusqu'au renversement de fortune : Antoine et Cléopâtre sont défaits et tombent dans le malheur (acte III, 1) qui les conduit à la mort.

Cette structure élémentaire est compliquée par Mairet afin de rendre le dénouement de sa pièce plus efficace. Le renversement de fortune s'accompagne ainsi d'une péripétie et d'une reconnaissance. En découvrant la défaite d'Antoine, la reine se cache dans son tombeau et sa suivante Iras annonce qu'elle s'est donnée la mort (IV, 2). En apprenant cette nouvelle, Antoine se blesse mortellement (IV, 2). Cette première péripétie concentre le renversement de fortune et le porte au premier plan : ce n'est pas seulement le fil politique (la guerre avec Octave) qui détermine la ruine d'Antoine, mais c'est surtout son amour pour la reine qui cause sa perte. Or, cette péripétie est suivie d'une reconnaissance : Antoine reconnaît à la scène suivante que la reine est en vie et qu'elle a simulé sa mort pour fuir la rage de son amant. Cette reconnaissance ne vient pas seulement surprendre Antoine et révéler l'inanité de son acte⁴¹, mais elle sert également la surprise du public, qui ignore la ruse inventée par la reine. Le renversement de fortune s'accompagne donc d'une péripétie et d'une reconnaissance, qui viendraient creuser le malheur des amants et rendre leur défaite définitive. Mais Mairet décide de préparer un deuxième renversement de fortune, qui ne renverse pas le fil politique de la pièce, mais qui en affecte le fil amoureux : c'est au moment où Antoine apprend la ruse de la reine et que la reine découvre la blessure d'Antoine que les deux amants se réconcilient, se jurent fidélité et décident de mourir ensemble (V, 1). La ruse de Cléopâtre, qui devrait manifester l'étendue de sa déloyauté, vient de fait renforcer et éterniser son amour pour Antoine. Octave, en apprenant le suicide de Cléopâtre (acte V, 6) décide en effet de les enterrer ensemble pour rendre hommage à leur amour.

La pièce de Mairet relève ainsi les défis poétiques de la trame complexe. Premièrement, la fin d'une intrigue complexe doit être imprévisible. Dans la version de Mairet, non seulement les amants tombent dans le malheur, mais leur malheur se révèle être en effet leur plus grand malheur : le dénouement du fil politique – par la mort des héros – est contrecarré par le dénouement du fil amoureux – qui célèbre leurs amours, en nuançant ainsi une fin trop attendue. Deuxièmement, une intrigue complexe ne progresse pas par retardements mais par inversions :

⁴¹ « Ce grand corps percé d'une mortelle atteinte,/ Tombe, et meurt en effet par une feinte mort » (Jean MAIRET, *Marc-Antoine*, éd. Alain Riffaud, in *Théâtre complet*, vol. 1, Paris, Champion, 2004 [1637], p. 355).

le bonheur d'Antoine se mue en son malheur, la reine est dite morte, elle est en vie, mais pour se donner enfin la mort. Antoine accuse Cléopâtre de sa défaite, est accablé de malheur quand il apprend sa mort prétendue, est consolé et heureux quand il découvre sa ruse et l'invite enfin à le suivre dans la mort. Enfin, ce jeu complexe de renversements ne sert pas le suspense, mais plutôt la surprise, qui n'affecte pas seulement les personnages, mais également le public, qui ignore *a priori* la ruse de Cléopâtre. La surprise permet la plus grande efficacité de la trame complexe : dans la pratique tragique, tout comme dans les propos des théoriciens, l'importance accrue de la « merveille », théorisée notamment par Chapelain⁴², affecte largement la production tragique à partir des années 1630⁴³.

Si les premières tragédies recherchent donc davantage le pathétique et présentent une trame simple, les tragédies plus tardives – et notamment les tragédies classiques – préfèrent adopter une trame complexe, afin de susciter la surprise du public et avoir ainsi une plus grande efficacité dramatique. Il s'agira maintenant de se demander pourquoi la surprise devient un critère si important, au point de faire préférer explicitement aux dramaturges classiques les intrigues « complexes » aux fables « simples ». L'importance accrue de la surprise manifeste un nouvel imaginaire poétique qui reflète les inquiétudes du public moderne et qui fonde le canon esthétique qui, *grosso modo*, affecte encore aujourd'hui notre rapport à la lecture et à l'image dramatique.

III. Complexité et imaginaire

L'importance accrue de la trame complexe, au détriment de la trame simple, va donc de pair avec l'émergence de la surprise comme effet dramatique. Les premiers poéticiens modernes, comme Robortello⁴⁴ ou Piccolomini⁴⁵, entendent la surprise (*thaumaston*) comme l'étonnement de constater l'étendue du malheur du héros. C'est seulement chez les théoriciens plus tardifs, comme Chapelain, que la « merveille » assume véritablement le sens de « surprise », et assume la forme, dans l'intrigue, d'un événement imprévu qui bouleverse soudainement les attentes du public. Terence Cave⁴⁶ explique l'émergence de la surprise par la circulation des romans grecs, et notamment des *Ethiopiennes*, traduites par Amyot en 1547, qui affectent rapidement la poétique de la tragi-comédie et des autres genres poétiques. L'importance de la surprise n'est pas

⁴² La nature du sujet produit le merveilleux lorsque par un enchaînement de causes non forcées ni appelées du dehors, on voit résulter des événements ou contre l'attente ou contre l'ordinaire » (Jean CHAPELAIN, « préface à l'*Adone* », in *Opuscules critiques*, éd. Alfred C. Hunter revue par Anne Duprat, Genève, Droz, 2007, p. 201).

⁴³ Voir Georges FORESTIER, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003, p. 165-181.

⁴⁴ Francesco ROBORELLO, *De Arte poetica explicationes, op. cit.*, p. 99.

⁴⁵ Alessandro PICCOLOMINI, *Annotationi, op. cit.*, p. 167.

⁴⁶ Voir Terence CAVE, « "Suspendere animos" : pour une histoire de la notion de suspens », in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 211-218 ; « Suspense and the Pre-History of the Novel », *Revue de Littérature Comparée*, n°4, 2006, p. 507-516.

seulement le fait temporaire d'un engouement baroque, qui disparaîtrait avec le bannissement du merveilleux extraordinaire par les Classiques. Il s'agit véritablement d'un changement poétique majeur qui pose l'efficacité au cœur de la réflexion et de la pratique littéraire. Les trames simples, en effet, étaient encore liées à la poétique de l'exemplarité : le public connaissait l'histoire et n'était pas appelé à être surpris par son dénouement, mais davantage à méditer sur l'issue du héros principal. Les trames complexes, telles qu'elles sont considérées et pratiquées à partir des années 1630, reposent en revanche sur une poétique de l'effet, qui sans nier la valeur exemplaire de l'intrigue, cherchent d'abord à surprendre et à émouvoir le public pour l'attacher davantage à l'histoire racontée. D'après Terence Cave, ce changement poétique a une véritable valeur épistémique et affecte encore notre façon de lire et d'apprécier les romans, et notamment les romans policiers⁴⁷.

Or, cette compréhension de la surprise puise son origine dans une section de la *Poétique*, qui est largement commentée par les Modernes, et qui lie trame complexe et pouvoir de surprendre. Aristote affirme en effet que la surprise et les passions tragiques sont particulièrement fortes quand elles sont suscitées par une suite causale d'événements qui se produit contre toute attente⁴⁸. La surprise est alors suscitée par l'ambiguïté des causes, car le personnage (et le public) est porté à se demander si cet événement inattendu s'est produit par hasard ou bien s'il répond à un dessein préétabli. Aristote précise par un exemple son propos et cite ainsi le cas de Mitys, dont la statue, en s'écroulant, tua l'homme qui avait assassiné le même Mitys⁴⁹. Cet accident n'est pas « surprenant » seulement parce qu'il est imprévu, mais surtout parce qu'il présente une causalité ambiguë : est-ce que la statue s'est écroulée par hasard, ou bien est-ce qu'elle exprime la volonté de Mitys de venger sa mort ? Les théoriciens interprètent cette anecdote en l'expliquant tantôt par le hasard, tantôt par la Providence⁵⁰.

Ce qui nous intéresse ici, c'est plutôt de relever que cette micro-intrigue est complexe – car elle présente une péripétie – et qu'elle fonde la compréhension de la surprise sur l'ambiguïté des causes. La surprise naît d'un trouble de la causalité, ce même trouble qui apparaît dans le renversement de fortune et dans la péripétie, quand la progression attendue de l'intrigue s'enraye ou s'inverse pour donner lieu à un dénouement inattendu, qui ne découle pas logiquement – du moins à première vue – des prémisses du nœud.

⁴⁷ Terence CAVE, « Suspense and the Pre-History of the Novel », *Revue de Littérature Comparée*, n°4, 2006, p. 507-516.

⁴⁸ « La frayeur et la pitié sont particulièrement fortes lorsqu'un enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente; la surprise sera alors plus forte que s'ils s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard, puisque nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à desseins » (ARISTOTE, *Poétique*, *op.cit.*, chap. 9, p. 67).

⁴⁹ « ... Ainsi, lorsque la statue de Mitys à Argos tua l'homme qui avait causé la mort de Mitys, en tombant sur lui pendant un spectacle: la vraisemblance exclut que de tels événements soient dus au hasard aveugle. » ARISTOTE, *Poétique*, *op.cit.*, chap. 9, p. 67.

⁵⁰ Voir ENRICA ZANIN, *Fins tragiques, poétique et éthique du dénouement dans la tragédie de la première modernité*, thèse de doctorat, dirigée par François Lecercle, Paris-Sorbonne, 2010, chapitre 7.1.

La structure simple ou complexe de l'intrigue reflète donc une différente conception de la causalité. Dans les trames simples, comme dans la *Cléopâtre captive*, la progression logique de la pièce est explicite. Cléopâtre doit mourir, comme l'affirme dès la première scène l'ombre d'Antoine, parce qu'elle réalise ainsi le dessein des dieux, c'est-à-dire leur justice, qui punit les amours illicites d'Antoine et Cléopâtre et leur trahison de Rome⁵¹. La progression de l'intrigue suit donc la logique providentielle : Cléopâtre doit mourir pour que ses crimes et ceux d'Antoine soient vengés. Le malheur de la reine vient souligner le pathétique de cette mort, mais n'entend nullement justifier les actions passées de la reine.

En revanche, dans une trame complexe comme celle de la *Cléopâtre* de Mairet, la progression de la pièce n'explique pas la logique providentielle, mais vient davantage dénoncer l'incohérence apparente des causes et la progression accidentelle des événements. Cléopâtre met en œuvre une ruse, afin de contrôler la progression des événements et ainsi protéger sa vie de la rage d'Antoine. Mais sa ruse ne fonctionne pas, ou mieux, ne fonctionne que trop, et suscite la mort inopinée d'Antoine et, en définitive, le suicide de la reine elle-même. Cléopâtre, en croyant contrôler sa destinée, n'a pas pu prévoir les conséquences de ses actes. Alors qu'elle espérait éviter le malheur de la mort, elle cause elle-même sa propre perte. De même, le suicide d'Antoine, qui paraît tout d'abord motivé par son désespoir, se révèle inutile, quand Antoine découvre la fausseté des motifs qui l'ont poussé au suicide. En montrant l'ambiguïté des causes qui font agir les personnages et l'inefficacité foncière de leurs actions, Mairet dénonce la transparence apparente de la logique providentielle. Les péripéties et les reconnaissances révèlent ainsi l'existence de l'accident et de l'imprévu qui ne peuvent pas être immédiatement reconduits à une suite providentielle de causes.

Or, d'un point de vue plus général, on pourrait affirmer, avec Plutarque, que la mort d'Antoine et de Cléopâtre sert le triomphe d'Octave et de Rome. La défaite des amants rentrerait alors dans un dessein providentiel, ou mieux, exprimerait le sens de l'histoire. Mais l'ambiguïté des renversements de fortune, dans la tragédie de Mairet, vient nuancer cette causalité apparente. En effet, si aux yeux d'Octave, la mort d'Antoine s'explique téléologiquement par le triomphe de Rome, aux yeux de Cléopâtre, le geste d'Antoine assume une tout autre signification. Pour la reine, la blessure mortelle d'Antoine exprime son amour pour elle et vient permettre la réconciliation et le bonheur des amants dans la mort. Chez Mairet donc, la mort de Cléopâtre ne vient pas punir la reine de ses amours illicites, mais davantage promettre aux amants un bonheur absolu. Si la ruse de Cléopâtre dénonçait les manigances de la reine et la fragilité de l'amour entre elle et Antoine, la mort des amants vient célébrer cet amour, comme le montrent

⁵¹ Ombre d'Antoine (acte I) : « Or pour punir ce crime horriblement infâme,/ D'avoir banni les miens et rejeté ma femme,/ Les dieux ont à mon chef la vengeance avancée » (Etienne JODELLE, *Cléopâtre captive*, in *Les Œuvres*, Paris, Lemerre, 1868 [1553], p. 98).

les derniers mots de la pièce où Octave délibère d'ensevelir ensemble les deux amants⁵². La mort des héros exprime donc moins la logique rétributive des dieux – comme chez Jodelle – que l'amour absolu des héros. La logique providentielle ne permet pas d'expliquer par un « dessein » explicite le sens et la logique des événements tragiques.

L'accident qui renverse l'intrigue ne justifie pas la progression de la fable par l'expression d'une causalité explicite : il est en revanche créateur d'un sens local, qui rend compte d'une ou de plusieurs causalités partielles et subjectives. Le geste accidentel d'Antoine qui se blesse et reconnaît ensuite son erreur suscite chez les personnages des interprétations différentes. Antoine l'explique comme l'expression de son destin et il accepte ainsi stoïquement sa mort, en renouant avec sa vertu romaine (acte V, 1). Octave l'explique comme l'expression providentielle du triomphe de Rome (acte V, 6). Cléopâtre, enfin, l'explique comme un geste d'amour qui l'amène à révéler sa ruse, à se réconcilier avec Antoine et à le suivre dans la mort (Acte V, 1). Le renversement de fortune révèle l'inefficacité de la logique providentielle qui ne permet pas d'expliquer l'accident et suscite un questionnement sur les causes auquel les personnages répondent de manière individuelle et partielle, en proposant une vision fragmentée et plurielle du sens de l'histoire. L'intrigue ainsi n'est plus réduite à sa valeur exemplaire, mais est au service de la surprise du spectateur qui, face au surgissement imprévu de l'accident, cherche, ainsi que les personnages, à élaborer son interprétation des causes.

L'importance accrue des intrigues « complexes » à l'époque où triomphe la « simplicité » manifeste un changement poétique et épistémique, dont témoignent les tragédies de la première modernité. Sur le plan poétique, l'avènement de la trame complexe est révélateur de l'importance accrue de la surprise et de la recherche de l'efficacité pathétique, au détriment de l'exemplarité. Le public n'est pas informé à l'avance des rebondissements de l'intrigue : il n'est donc plus appelé à considérer la fable comme un tout significatif, subordonnée à une morale, mais davantage à suivre l'évolution de l'intrigue pour réagir avec stupeur, crainte ou pitié aux rebondissements de l'histoire. Ce changement poétique implique une nouvelle vision de la causalité, ou mieux, révèle une critique implicite de la causalité providentielle. Les personnages tragiques déplorent l'opacité du dessein des dieux, qui se manifeste par l'accident, l'imprévu, l'erreur. En ce sens, la tragédie, dès la première moitié du XVII^e siècle, se ressent de la crise de la causalité qu'affecte la réflexion philosophique et qui porte, dans la suite du siècle, à la laïcisation de la causalité, considérée désormais moins comme un problème théologique que comme un

⁵² « Maecène : Seigneur pour vostre gloire, il faudroit ce me semble/ que l'on fit inhumer ces deux amants ensemble/ afin que le trépas ne desunisse point/ un couple infortuné que l'amour avoit joint » (Jean MAIRET, *Le Marc-Antoine*, op. cit., p. 383-384).

domaine d'investigation scientifique⁵³. La tragédie « complexe », en dénonçant l'apparence ambiguë des causes, manifeste une mise en doute de la logique providentielle et une tentative d'interroger ou d'expliquer la signification de l'accident, du malheur et de l'imprévu.

⁵³ Voir à ce sujet Kenneth CLATTERBAUGH, *The Causation Debate in Modern Philosophy 1637-1739*, New-York Londres, Routledge, 1999, en particulier chap. 1 ; ainsi que *Causation in Early Modern Philosophy*, éd. Steven Nadler, Pennsylvania, Pennsylvania UP, 1993 [1958].