



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 21, n° 4, Avril 2020
Nouvelles recherches sur le théâtre classique
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.12732>

La bicyclette de Corneille. Une logique de la fiction dramatique

The bicycle of Corneille. A logic of dramatic fiction

Marc Escola



Jean de Guardia, [Logique du genre dramatique](#), Genève, Librairie Droz, 2018, 499 p., EAN : 9782600058445.



Pour citer cet article

Marc Escola, « La bicyclette de Corneille. Une logique de la fiction dramatique », *Acta fabula*, vol. 21, n° 4, « Nouvelles recherches sur le théâtre classique », Avril 2020, URL : <https://www.fabula.org/revue/document12732.php>, article mis en ligne le 21 Mars 2020, consulté le 20 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.12732

Marc Escola, « La bicyclette de Corneille. Une logique de la fiction dramatique »

Résumé - *Logique du genre dramatique* : le titre ne cède pas un pouce aux modes du moment, et semble même vouloir nous tirer loin en arrière — vers l'année 1969 au moins et un titre décisif de Gilles Deleuze (*Logique du sens*) ou plus sûrement encore, et toujours en amont, vers un intitulé non moins fameux de Käte Hamburger (*Logik der Dichtung*, 1957 ; *Logique des genres littéraires* dans sa tardive version française de 1986, voulue et présentée par Gérard Genette. C'est qu'il s'agit de renouer avec une ambition elle-même intempestive : dans ce livre qui fait suite à une *Poétique de Molière* (Droz, 2007) édifiée sur une rigoureuse théorie de la composition par la répétition, Jean de Guardia entend reprendre la question générale de la *causalité fictionnelle* où on l'avait laissée — à la fin du premier tome de *Temps et Récit* de Paul Ricoeur (*L'intrigue et le récit historique*, 1983) — et en l'affrontant là où elle s'est posée exemplairement — non pas dans la fiction narrative, presque exclusivement privilégiée par les théoriciens modernes, mais au théâtre, qui, pour une large période de son histoire, n'est rien d'autre qu'une certaine façon de mettre en œuvre (de donner à comprendre en donnant à voir) la causalité.

Mots-clés - Action, Arbitraire, Causalité, Classique, Corneille, Fiction, Genette, Illusion, Immersion, Molière, Motivation, Poétique, Racine, Théâtre, Vraisemblance

Marc Escola, « The bicycle of Corneille. A logic of dramatic fiction »

Summary - *Logique du genre dramatique*: the title does not yield an inch to the fashions of the moment, and even seems to want to pull us far back - to the year 1969 at least and a decisive title by Gilles Deleuze (*Logique du sens*) or even more surely, and still upstream, to a no less famous title by Käte Hamburger (*Logik der Dichtung*, 1957; *Logique des genres littéraires* in its late French version of 1986, intended and presented by Gérard Genette. This is because it is a question of reviving an ambition that is itself untimely: In this book, which follows a *Poétique de Molière* (Droz, 2007) built on a rigorous theory of composition through repetition, Jean de Guardia intends to take up the general question of *causality fictional* where it was left off — at the end of the first volume of Paul Ricoeur's *Temps et Récit* (*L'intrigue et le récit historique*, 1983) — and by confronting it where it has been exemplarily posed — not in narrative fiction, almost exclusively privileged by modern theorists, but in the theatre, which, for a large period of its history, is nothing other than a certain way of implementing (giving to understand by giving to see) causality.

La bicyclette de Corneille. Une logique de la fiction dramatique

The bicycle of Corneille. A logic of dramatic fiction

Marc Escola

—

On peut lire l'introduction de l'ouvrage dans l'Atelier de théorie littéraire de Fabula, à l'entrée Fiction, sous le titre « La Cohérence logique de la fiction ».

—

Logique du genre dramatique : le titre ne cède pas un pouce aux modes du moment, et semble même vouloir nous tirer loin en arrière — vers l'année 1969 au moins et un titre décisif de Gilles Deleuze (*Logique du sens*) ou plus sûrement encore, et toujours en amont, vers un intitulé non moins fameux de Käte Hamburger (*Logik der Dichtung*, 1957 ; *Logique des genres littéraires* dans sa tardive version française de 1986, voulue et présentée par Gérard Genette¹). C'est qu'il s'agit de renouer avec une ambition elle-même intempestive : dans ce livre qui fait suite à une *Poétique de Molière* (Droz, 2007) édifiée sur une rigoureuse théorie de la composition par la répétition², Jean de Guardia entend reprendre la question générale de la *causalité fictionnelle* où on l'avait laissée — à la fin du premier tome de *Temps et Récit* de Paul Ricoeur (*L'intrigue et le récit historique*, 1983) — et en l'affrontant là où elle s'est posée exemplairement — non pas dans la fiction narrative, presque exclusivement privilégiée par les théoriciens modernes³, mais au théâtre, qui, pour une large

¹ La préface de G. Genette à *Logique des genres littéraires* (Seuil, « Poétique », 1986, trad. P. Cadiot) se trouve reprise sous le titre « Une logique de la littérature » dans *Figures IV* (Seuil, « Poétique », 1999), signe de l'attachement que le théoricien français portait à ce texte de présentation de la pensée de K. Hamburger, qui formait sans doute aussi dans son esprit comme une postface à *Introduction à l'architexte* (Seuil, « Poétique », 1979).

² On peut en lire une recension dans la revue *Critique* (n° 732, 2008), sous le titre « [Bis repetita](#). Refaire les comédies de Molière ».

période de son histoire, n'est rien d'autre qu'une certaine façon de mettre en œuvre (de donner à comprendre en donnant à voir) la causalité.

S'il est à craindre que ce titre n'attire guère le chaland, et s'il affiche à sa façon un parti-pris structuraliste anachronique — revendiqué incidemment dans une piquante double négation : « ce livre prend le contrepied des préférences critiques "anti-structurales" qui se sont affirmées ces dernières années » (p. 27) —, il nomme assez exactement l'objet du nouveau livre de Jean de Guardia : la cohérence logique de la fiction dans son mode dramatique ou plus largement *mimétique*⁴, l'analyse ne se refusant pas à dresser des parallèles entre fiction théâtrale et fiction cinématographique. *Logique* est ici à prendre au sens propre et non pas figuré :

« L'objet n'est pas de ramener les récits effectifs à de grands types d'enchaînement d'actions — des modèles structuraux fondamentaux [comme dans la longue tradition de l'analyse structurale du récit ouverte par le formalisme russe] — mais de déterminer ce qu'est un enchaînement d'actions. Bref, il ne s'agit pas de comprendre quels sont les divers types d'histoire, mais après d'autres de savoir ce qu'est une histoire » (p. 13)

Et plus précisément : de comprendre selon quelles modalités une fiction mimétique parvient à s'assurer ce que la langue classique nommait la « créance » de son lecteur ou spectateur, soit, en termes modernes : à favoriser son immersion. Quelle est donc cette cohérence qui fait que, le temps d'une lecture ou d'une représentation, nous acceptons de croire à l'enchaînement des péripéties et au déroulement d'une fable ? Qu'est-ce qui parvient à rendre un système de faits *persuasif* ? L'interrogation inscrit explicitement la réflexion sur la fable dramatique dans le prolongement des essais de Denis Guénoun réunis dans *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène* (Belin, 2005)⁵.

Le projet est donc de traiter la question de la causalité fictionnelle au théâtre en l'affrontant dans les pièces qui sont précisément « parvenues à créer le plus intense sentiment de nécessité interne » (p. 27) ; le théâtre « régulier » des années 1640-1680 se trouve ici envisagé non comme la meilleure expression du « théâtre classique » mais comme le parangon d'un *modèle* de l'action dramatique :

³ Et non sans paradoxe s'agissant de P. Ricoeur dont la thèse procède, comme le rappelle J. de Guardia, d'une réinterprétation des chapitres de la *Poétique* d'Aristote traitant de l'action de la tragédie.

⁴ En toute rigueur, l'ouvrage eût dû s'intituler : *Logique de l'action fictionnelle en mode mimétique logocentré* — on conçoit que l'auteur, ou son éditeur, ait hésité.

⁵ J. de Guardia met notamment à profit l'article « Raison du drame », à plus d'un titre « décisif » pour sa propre démarche (p. 87) : l'action dramatique y est identifiée sur un mode logique à des opérations de décisions. — Signalons que *Logique du genre dramatique* donne aussi plus d'un écho à trois essais théoriques récents sur la cohérence et la composition : l'essai de M. Charles, *Composition* (Seuil, coll. Poétique, 2018), auquel *Acta fabula* a consacré récemment l'un de ses dossiers critiques sous le titre « [La classe de composition](#) » ; la thèse (2015) et l'ouvrage (à paraître) de M. Douguet sur *La Composition dramatique* (Droz) envisagée par la question de la liaison des scènes ; et F. Goyet, *Le Regard rhétorique* (Classiques Garnier, 2017), dont Ph. Robichaud a rendu compte dans *Acta fabula* sous le titre « [La rhétorique repaillée](#) ».

« ce qui est en jeu ici [entre 1637 et 1687, soit entre les débuts de la tragédie régulière et ceux de la Querelle des Anciens et des Modernes], ce n'est pas le théâtre du XVII^e siècle », soutient J. de Guardia, « mais un certain idéal vers lequel un certain théâtre a tendu — et qui est devenu le modèle des siècles suivants » (p. 26-27), fût-ce comme modèle à contester ou déconstruire pour le théâtre « post-dramatique » ; ou encore : comme ce modèle *implicite* qui nous fait percevoir un dysfonctionnement dans tel ou tel épisode d'une fiction hollywoodienne ou d'une série télévisée, à laquelle nous cessons pour un moment de « croire » au motif que « la ficelle est un peu grosse », la coïncidence trop belle, ou la péripétie « tirée par les cheveux »... Le canon des pièces de Molière, Corneille, Racine, assorti des textes critiques contemporains, vient donc constituer un ample réservoir d'exemples pour penser un problème et un seul : celui de la cohérence fictionnelle ; et il joue pour la pensée de J. de Guardia le rôle dévolu par G. Genette aux œuvres de Mme La Fayette et Valincour dans « Vraisemblance et motivation » (1969), ou *À la Recherche du temps perdu* dans « Discours du récit » (1972).

La démarche de J. de Guardia est ainsi celle de la poétique ou de la théorie littéraire elle-même, qui donne constamment priorité à la question sur le corpus, même et surtout si la première ne se comprend pas sans le second ; et le mérite le plus évident de cette *Logique du genre dramatique* tient dans sa force de proposition théorique, outre l'extrême souci de clarté et d'économie conceptuelle qui l'anime. Les trois parties de l'ouvrage visent en effet à débrouiller tour à tour trois confusions terminologiques qui hypothéquaient jusqu'ici l'analyse de la causalité fictionnelle : la première partie propose de distinguer entre les raisons et les causes pour définir les deux régimes de causalité de la fiction (sait-on toujours bien ce que l'on fait lorsqu'on prétend assigner une cause à un événement fictif ?) ; la seconde distingue la *fonction* et la *motivation*, pour penser le lien entre causalité et unité (qu'est-ce qu'une action *une* ou unifiée ?) ; la troisième confronte l'*histoire* et la *représentation* (comment s'articulent la série abstraite des événements et la série des discours qui occupent le temps de la représentation ?).

Qu'est-ce qu'une cause fictive ?

Si le théâtre régulier des années 1640-1670 constitue le terrain idéal pour définir ce qu'est une cause fictive, c'est qu'il a placé au fondement de son système de représentation le principe le plus simple et le plus exigeant qui soit : « *la fiction doit fournir les causes de chaque fait qui la compose* » (p. 38), ou encore : rien de ce qui advient dans le déroulement de la fable ou dans le temps de la représentation ne doit demeurer inexpliqué, c'est-à-dire sans cause identifiable. Le principe entraîne

logiquement les deux interdits bien connus, qui touchent solidairement à ce qu'on a pris l'habitude de nommer uniformément, depuis l'article de G. Genette déjà cité, la « motivation » des événements : l'interdiction de l'*arbitraire* et l'interdiction de l'*invraisemblance*⁶; et il emporte comme autant de conséquences techniques les trois « unités » de lieu, de temps et d'action.

Si la fiction ne peut admettre en son sein d'événement sans raison crédible, comment se fait-il que face à un événement fictionnel, il ne soit pas toujours simple de répondre à la question « pourquoi ? » : pourquoi donc Chimène accepte-t-elle de recevoir le meurtrier de son père ? Pourquoi diable Mme de Clèves avoue-t-elle à son mari qu'elle est aimée d'un autre homme ?

Des raisons et des causes

J. de Guardia montre d'emblée que, s'agissant des fictions mimétiques, la complexité du système causal tient à la concurrence entre deux types d'explication : l'explication par les *causes*, qui traite le fait ou l'événement comme une régularité empirique susceptible d'être subsumée sous une loi commune, et l'explication par les *raisons*, qui traite le fait ou l'événement comme une action dont il faut chercher les mobiles et les buts. En d'autres termes, le « parce que » qui répond à la question « pourquoi ? » peut recouvrir tantôt un *car*, tantôt un *pour* ; il existe donc deux types de cause fictionnelle, et partant deux « régimes d'explication » : *nomologique* (explication par des *causes* fondées sur des *lois*, qui s'énonce à la troisième personne : la causalité n'unit que des catégories générales) et *délibérative* (explication par des *raisons* fondées sur des *buts*, qui suppose l'exercice d'une première personne : la causalité se meut dans le particulier).

La première partie de *Logique du genre dramatique* s'emploie à illustrer le rendement théorique de cette distinction aussi simple qu'inédite en son principe, et le bien-fondé d'une thèse unique, qui pose que « le geste de "mise en intrigue" par lequel les événements sont agencés en un tout cohérent » persuasif (l'histoire ou la

⁶ Comme le rappelle J. de Guardia, s'interdire le recours à l'arbitraire, c'est s'obliger à motiver toute action par opposition à toutes les autres actions possibles, en montrant que l'une a ses causes dans ce qui précède alors que les autres n'en ont pas ; refuser l'invraisemblance, c'est se contraindre à expliquer pourquoi cela est arrivé plutôt que le contraire de cela. Le travail de motivation causale revêt ainsi deux aspects différents : « Dans une succession arbitraire de deux faits, c'est-à-dire une juxtaposition, le second n'a pas de cause dans ce qui précède. Le motiver, c'est lui donner une cause dans ce qui précède. En revanche, dans une succession invraisemblable de deux événements, le second a bien une cause dans ce qui précède mais une mauvaise : une cause qui justifie l'événement contraire à celui qui arrive effectivement. [...] Pour éliminer l'invraisemblance, le travail de motivation va donc consister à remplacer une cause par une autre. Ainsi dans les deux cas (risque d'arbitraire et risque d'invraisemblance), la motivation est bien la création d'une cause, mais pas selon la même modalité : dans le cas de l'arbitraire, il faut créer une cause parce qu'il n'en existe pas, dans celui de l'invraisemblance il faut créer une autre cause parce qu'il en existe une mauvaise. » (p. 43).

fable) « n'est pas homogène » mais tient d'un « bricolage des causes et des raisons » (p. 61-62).

« Quelles que soient l'époque et l'esthétique dominante, toute mise en intrigue est en pratique un bricolage des causes et des raisons (de l'explication et de la compréhension, dirait W. Dilthey). La spécificité de la fiction classique à cet égard est d'avoir exclu du champ du représentable les actions inexpliquées, les actions *sans cause*, alors que toutes les autres esthétiques les acceptent plus ou moins marginalement. Elle a pris pour but ultime et explicite l'intelligibilité totale, c'est-à-dire la causalité généralisée. Ce fantasme esthétique l'a menée comme naturellement à faire feu de tout bois et à exploiter *toutes* les possibilités virtuellement ouvertes par les deux régimes de causalité et par leurs interactions. [...] C'est donc là à notre avis que l'on rencontre l'éventail de jeux causaux le plus ouvert, le plus complet. En cela, il nous semble que la fiction classique est le terrain d'analyse naturel de la causalité fictionnelle. » (p. 62)

La poétique moderne s'est presque exclusivement attachée au premier régime d'explication (nomologique donc), depuis l'article « Vraisemblance et motivation » de G. Genette qui montrait que le rapport d'implication entre la conduite particulière d'un personnage et une maxime (doxale) identifiable est régulièrement reçu par le spectateur ou le lecteur comme un rapport d'explication (le cas s'explique par la loi, et la conduite par une maxime de comportement : tel est, comme on sait, le principe de la vraisemblance classique dégagé par le poéticien). J. de Guardia fait valoir que la causalité fictionnelle, au théâtre, « n'est pas une machine à deux temps (la loi et le cas) mais à trois (la loi, le cas, et la catégorie qui permet de qualifier l'un par l'autre) » (p. 71), par quoi la croyance fictionnelle et la *mimèsis* elle-même se trouvent obéir à une structure syllogistique.

Rhétorique de la fiction

Ainsi, s'agissant de la vaine démarche de Clitandre envers Bélise, au premier acte des *Femmes savantes* :

« La structure de la causalité fictionnelle n'est pas exactement :
Les amants cherchent l'appui de tout le monde
Donc Clitandre cherche l'appui de Bélise [acte I, scène 3]
Mais plus précisément :
Les amants cherchent l'appui de tout le monde [prémisse introduite via Henriette, à la scène 2]
Or, Clitandre est [avant tout] un amant [caractérisation ou catégorisation du personnage à la scène 1]
Donc Clitandre cherche l'appui de Bélise [scène 3, même s'il y perd un temps précieux]
[...] La causalité fictionnelle est ainsi fondée sur une procédure logique, au sens où

le déroulement d'un syllogisme est par nature contraignant pour la raison : si l'on admet les prémisses, on est forcé d'admettre la conclusion.

[...] Le spectateur percevra comme "causé" ("logique", "vraisemblable") un événement explicable, c'est-à-dire pour lequel il peut intuitivement créer un syllogisme dont l'événement sera la conclusion. » (p. 72-74)

J. de Guardia en fait la démonstration, aristotélicienne en son principe (à condition de lire la *Poétique* depuis la *Rhétorique* et *l'Éthique à Nicomaque*, ce qui est toujours de bonne méthode) : la question de la causalité, traitée le plus souvent jusqu'ici en termes de poétique, mérite d'être placée sous un éclairage logique et rhétorique. S'interroger sur la valeur ou la fluidité d'un enchaînement causal revient à déterminer ce qu'est une *cause persuasive*, soit : une explication susceptible d'être entérinée par le lecteur.

Le régime de l'explication *délibérative* est plus intuitif et dès lors plus difficile à décrire. Les poéticiens de l'âge classique s'accordent à reconnaître deux principes aux actions des personnages : les « mœurs » ou caractères, qui fondent une causalité nomologique, longuement réfléchi dans les traités du temps ; et les « sentiments », qui fondent une « causalité d'un autre type », sur lesquels ces mêmes théoriciens (et leurs successeurs) ne s'attardent guère... La question est ici la suivante : « quel type de *raison* faut-il [fournir] au spectateur pour qu'il considère l'action comme expliquée, c'est-à-dire vraisemblable ? » (p. 87). J. de Guardia montre qu'une action fictionnelle est jugée suffisamment expliquée « dès lors que le texte fournit [au spectateur ou lecteur] les moyens de reconstruire le calcul subjectif » (p. 91) opéré par le personnage quant aux moyens qu'il doit adopter en vue de la fin qu'il a choisie à la lumière des circonstances. L'appareil causal a donc ici encore trois temps, et une même structure syllogistique qui articule un *but* (général et premier), un *raisonnement* sur les moyens et les fins, et une *action* individuelle.

D'où l'importance au théâtre des moments de *délibération*, comme on le voit bien dans *Cinna* — qui constitue pour J. de Guardia comme pour D. Guénoun (et quelques autres avec eux, à commencer par Corneille lui-même) la pierre de touche de toute action dramatique : la clémence finale d'Auguste est invraisemblable au regard du système des lois que le spectateur a en tête (la décision invalide la maxime, toujours vérifiée au cours de l'Histoire et rappelée par Émilie dans son premier monologue à l'ouverture de la pièce, qui veut que les empereurs punissent de mort les responsables d'une conjuration) ; l'acte de clémence est donc paradoxal dans le régime causal nomologique — pour le dire d'un mot du temps : il est « extravagant ». Si le pardon final de l'empereur n'est pas inexplicable, « c'est qu'un autre système d'explication a pris le relais », fondé sur un autre système d'intelligibilité, longuement exposé dans la fameuse scène 3 de l'acte IV, scène de rhétorique délibérative, où Livie assure la fonction de conseiller politique, en

invitant Auguste à mettre en balance les différents moyens de parvenir à la fin qu'il se propose (régner en paix), et donc à confronter les effets respectifs du châtement et du pardon. Peu importe qu'à l'issue de la scène, Auguste rejette l'option de la clémence comme un conseil de bonne femme (*sic*, v. 1245). L'explication demeurera en sommeil, mais lorsqu'interviendra la déclaration de clémence, en l'absence de toute autre raison, le spectateur réactivera spontanément les arguments de Livie. Point n'est besoin de postuler que ce sont eux qui ont convaincu Auguste : « il faut distinguer la portée persuasive (sur le personnage lui-même) d'un appareil délibératif et sa capacité explicative (dans l'esprit du spectateur) » (p. 95). Le syllogisme qui soutient la décision de clémence est bien ici un *syllogisme pratique*, dans le droit fil de la théorie aristotélicienne de la délibération dans *l'Éthique à Nicomaque* : un raisonnement en lui-même moralement neutre sur ce qu'il est bon de faire pour atteindre telle fin, compte tenu de ce que l'on sait des circonstances présentes.

Mon but est de régner sans tentatives d'assassinat [prémisse majeure : but]
Or, la clémence est dans ce cas particulier le meilleur moyen d'atteindre ce but
[prémisse mineure : rapport constaté entre but et moyen]
Donc je fais acte de clémence [conclusion : décision ou action]

La chaîne du raisonnement pratique ne tient que rarement dans ces trois temps canoniques : elle peut être fort longue, puisqu'elle « doit mener, régressivement, d'un but ultime à l'action à mener *hic et nunc* » (p. 97) — mon but est z ; or le meilleur moyen pour obtenir z est y ; or le meilleur moyen pour obtenir y est x... À chaque étape, le moyen choisi doit apparaître comme le meilleur relativement à tous les autres, faute de quoi « la capacité explicative du syllogisme s'écroule, et le système causal avec [lui] » (p. 98). L'insuffisance de l'explication est sanctionnée par les critiques du temps du mot de *ridicule*, qui qualifie une action invraisemblable sur le plan délibératif, « c'est-à-dire du point de vue du rapport des moyens et des fins, alors qu'*extravagant* qualifie une action invraisemblable nomologiquement » (p. 103)⁷.

Une série d'analyses ponctuelles (*Bérénice*, *Médée* notamment) vient ensuite montrer que « motiver » une décision fictionnelle, « c'est tout autant élaborer les raisons qu'élaborer les causes ».

⁷ Cette distinction de nature logique est de la plus grande utilité pour l'appréhension des très nombreux textes de l'âge classique mettant en scène ou décrivant le comportement de personnages « extravagants », depuis les *Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin jusqu'au *Distrain* de Regnard, inspiré du *Ménalque* de La Bruyère, en passant par la Bélise des *Femmes Savantes* ou en amont la galerie de « rêveurs et fantasques » réunie par Tallemant des Réaux (où passe la silhouette d'un « garçon de belles-lettres et qui fait des vers » : La Fontaine) : la fascination qu'exercent de tels personnages s'expliquent par le fait que leur comportement défie la vraisemblance en mettant ouvertement en péril la logique causale elle-même, sans laquelle une intrigue ou une éthopée se soutiennent mal.

« Une action individuelle sera réputée causée, vraisemblable, si le texte fournit au spectateur soit une cause, soit une raison. [...] Quel que soit le type de motivation, le geste dramaturgique consiste à fournir au spectateur les éléments d'un syllogisme. » (p. 109)

La réflexion conduit ainsi à une salutaire mise au point sur le « problème du nécessaire », régulièrement éclipsé par les théoriciens de l'âge classique au profit du vraisemblable, en proposant (p. 120 sq.) la première explication satisfaisante du passage le plus difficile — Bénédicte Louvat et moi-même en avons su quelque chose — du *Discours de la tragédie* de Corneille : J. de Guardia nous découvre que « l'idée cornélienne du nécessaire s'inscrit dans une conception purement délibérative de la causalité : un jeu sur les conditions *sine qua non* », mais d'une espèce très singulière. Alors qu'ordinairement, le calcul des moyens et des fins est fondé sur la pesée de plusieurs moyens possibles — la « prudence » est l'instrument de cette pesée, destinée à déterminer le *meilleur* moyen —, « dans le nécessaire cornélien, l'action nécessaire est celle qui se présente comme le *seul* moyen d'arriver au but » (p. 122) :

« Comme la marge de manœuvre de la délibération n'existe pas, un syllogisme pratique fondé sur une mineure donnant le *seul* moyen semble bien *de facto* devenir un vrai syllogisme, un *syllogisme contraignant*.
Pour créer des liaisons nécessaires, plus puissantes logiquement que les liaisons vraisemblables, le travail dramaturgique consiste [pour Corneille] à créer des situations dans lesquelles l'action à motiver est la *seule* action possible pour parvenir au but. » (p. 122)

La causalité cornélienne, lorsqu'elle recourt à de telles liaisons nécessaires, renoue avec une structure de « fatalité » comparable dans son effet (seulement, et donc d'un point de vue exclusivement logique) à celle de la tragédie antique : le personnage y apparaît aliéné par l'enchaînement des événements. Mais le procédé a un défaut majeur, qui devait empêcher sa généralisation : dans les relations entre les personnages, et dès lors que l'intrigue présente un enjeu amoureux, la mise en œuvre d'un tel *nécessaire délibératif* passe presque toujours par des scènes de chantage amoureux (comme en témoigne le nœud de *Cinna* que Racine duplique dans *Andromaque*), et tourne vite au procédé (comme on le voit déjà dans *Alexandre le Grand* signé par le même élève de Corneille).

Le propre de la fiction : l'énullage causale

La suite de la première section de *Logique du genre dramatique* s'emploie à déterminer les domaines d'application des deux régimes d'explication, à décrire leurs interférences, et à dresser l'inventaire systématique des « figures » logiques

que suscite la concurrence des raisons et des causes — ce jeu combinatoire constituant pour J. de Guardia « le propre de la fiction » ; on ne saurait rendre compte ici du détail des analyses, et de leur puissance d'éclaircissement sur les pièces convoquées (*Iphigénie, Polyeucte...*).

On signalera toutefois une utile mise au point sur la question du *caractère* (p. 150 sq.) ; *l'éthos* présente de fait deux aspects dans la pratique de l'âge classique : le caractère est tantôt pensé sur un mode qui « permet d'appliquer aux actions individuelles une conception nomologique de la causalité », en traitant les actes d'un personnage comme autant d'événements qui découlent d'une cause unique avec l'évidence d'une loi (Harpagon fait toujours ce que font ordinairement les avares) ; tantôt, l'explication par le caractère intervient sur le mode délibératif : le « choix préférentiel » constitue le point de départ constant de syllogismes qui peuvent avoir des conclusions paradoxales ou extravagantes (« ne frottez point les meubles trop fort de peur de les user ») :

« L'invraisemblance nomologique est en quelque sorte compensée par la vraisemblance délibérative. Molière joue souvent à ce jeu métaphysique subtil, car il permet de produire le comique. En basculant, d'une séquence à l'autre, d'un usage du caractère à l'autre, le dramaturge joue sur les deux tableaux et crée une confusion. Grâce au "caractère" nomologique, il ancre son personnage dans le réel (*c'est ainsi qu'agissent les avares*), mais grâce au "caractère" délibératif (*il fait tout pour l'argent*), il amène des scènes extravagantes qui n'arrivent pas dans le réel. Le spectateur est amené à confondre les plans, car dans les deux cas il considère qu'il y a là un *type* de personnage. Ainsi il considère telle scène comme extravagante et vraisemblable à la fois — c'est la source du comique de caractère. » (p. 159)

L'hypothèse permet à J. de Guardia d'introduire une réflexion là encore inédite sur les « relais causaux », et de montrer comment les dramaturges confèrent à leurs intrigues des ressorts originaux en remplaçant une cause par une autre, une raison par une autre, ou plus souvent en substituant un type d'explication à un autre (cause contre raison ou raison contre cause). Il y a là un procédé capital dans l'élaboration de toute une intrigue fictionnelle, que J. de Guardia propose de nommer *l'éballage causale*, « son fonctionnement ressembl[ant] sur le plan de la logique des actions à celui de cette figure sur le plan du discours » (p. 188) :

« La puissance de ce type de relais causal est telle qu'il permet au dramaturge de motiver les actions théoriquement immotivables. Les événements proprement extraordinaires qu'affectionne la tragédie, c'est-à-dire impossibles à motiver dans le champ nomologique (comme le meurtre d'Iphigénie [un père ne tue pas ses enfants]) font l'objet d'un relais de la cause vers la raison [pour Agamemnon, tuer sa fille est le seul moyen d'obtenir la gloire]. Les événements proprement extravagants qu'affectionne la comédie, c'est-à-dire impossibles à motiver dans le champ délibératif (raisonner avec une folle [comme Clitandre avec Bélise dans *Les*

Femmes savantes]) feront l'objet d'un relais de la raison vers la cause. Bref : Corneille et Racine remplacent bien souvent les causes par les raisons, Molière les raisons par les causes. » (p. 188)

Aux côtés de ces saisissants phénomènes de relais d'un régime par l'autre, il faut faire une place à part aux phénomènes d'enchâssement, où l'un des deux régimes causaux recourt à l'autre au sein de son propre processus.

« Parce que les deux régimes causaux portent sur les mêmes objets, ils peuvent s'enchâsser l'un l'autre, et le font comme naturellement. Prendre en considération les règles de la causalité générale est une manière valide de délibérer, et du même coup une manière valide de motiver l'action du personnage. Symétriquement, la procédure de délibération elle-même est toujours potentiellement soumise à des règles nomologiques générales qui peuvent venir l'enchâsser. Aristote dirait : c'est ainsi que ce type de personnage mène ce type de délibération. » (p. 205)

Ces phénomènes obligent à penser la causalité comme une question de dosage autant que de réglage : il est fréquent que les dramaturges mettent trop de cause dans la raison ou inversement trop de raison dans la cause. J. de Guardia baptise « syndrome d'Acomat » (en référence à *Bajazet*) le premier cas, qui consiste à enchâsser une causalité nomologique (« Un vizir aux sultans fait toujours quelque ombre », p. 193 sq.) dans un raisonnement délibératif (épouser Atalide est une sage précaution, quand bien même elle est aujourd'hui la maîtresse de Bajazet que je veux faire montrer sur le trône) ; et « complexe de Roxane » (dans *Bajazet* toujours) le second, lorsqu'une maxime doxale (« Mais qu'aisément l'amour croit tout ce qu'il souhaite », p. 200 sq.) vient inscrire la délibération du personnage dans un cadre nomologique (pour motiver le fait qu'elle pardonne ses froideurs à Bajazet, le procédé relevant du *wishfull thinking* : elle souhaite croire, donc elle croit).

Causalité et unité

Si *La Poétique* d'Aristote promouvait la causalité comme principe fondateur du *muthos*, c'est qu'elle lui apparaissait comme le meilleur moyen de l'unité : la manière la plus sûre de créer un « système des faits », comme on sait. « La causalité crée aux yeux du spectateur un véritable effet de "liaison" entre les éléments de l'œuvre dramatique » (p. 211). La seconde partie de *Logique du genre dramatique* s'attache à cette dimension de la cohérence fictionnelle, en examinant en détail les théories classiques de l'unité d'action et de la clôture. Déterminer ce qu'est une action *une* ou unifiée revient à se demander « quel type de relation causale une partie doit entretenir avec le tout pour être réputée en faire partie » (p. 27). Tout au long de la seconde partie de sa *Logique*, J. de Guardia vient affronter la théorie dramatique

classique dans ses paradoxes les plus retors — qui sont aussi les plus passionnants sur le plan théorique.

L'apophétie dramatique

Il relève d'abord que « la *dispositio* fictionnelle régulière est fondée sur un principe d'écart maximal entre les causes et les effets » (p. 220), et bien souvent sur un principe fondamental d'antéposition systématique des causes (p. 213 sq.)⁸ en lui-même problématique : dès lors que le plaisir de la fiction se confond avec le plaisir de la surprise et que le théâtre ne saurait renoncer au... coup de théâtre et aux effets d'après coup (scènes de reconnaissance ou *deus ex machina*), comment le dramaturge ménagera-t-il à la fois la surprise et l'unité, donc la nécessité ?

« Le but [de la dramaturgie régulière] est ainsi de créer des événements dont le statut est d'être prévisibles (en droit) et imprévus (en fait). Il faut que le spectateur ne s'aperçoive qu'au moment où advient l'événement qu'il était en réalité prévisible plus tôt : précisément au moment où ses causes ont été exposées. L'enjeu est ainsi de faire en sorte que le spectateur crée mentalement une prévision virtuelle *a posteriori*, c'est-à-dire une *apophétie* causale ». (p. 232)

La solution trouvée par les dramaturges du XVII^e siècle et théorisée par D'Aubignac sous le nom de « couleur », consiste à donner aux faits majeurs de l'intrigue deux conséquences : un effet postiche obvie, qui leurre l'attente du spectateur, et un effet à long terme, passible d'une apophétie (virtuelle : le spectateur ou lecteur imagine après coup qu'il *aurait pu* voir les causes de l'événement au moment de leur occurrence — c'est bien ce procédé qui rend si gratifiante la relecture ou l'analyse « à rebours » d'une intrigue). Ici encore, J. de Guardia se montre prolix en propositions théoriques sur des questions pourtant largement frayées, depuis *l'Essai de génétique théâtrale* de G. Forestier (*Corneille à l'œuvre*, 1996), et en amont par la synthèse de J. Scherer sur *La Dramaturgie classique* (Nizet, 1954 pour la 1^{ère} éd. ; rééd. A. Colin, 2014).

La chaîne et la roue

Il dresse ainsi (chap. iv) une commode cartographie des malentendus auxquels la notion d'*unité d'action* a donné lieu, en distinguant les deux modèles dont la

⁸ Principe d'antéposition bien plus délicat à faire prévaloir pour la causalité délibérative que pour son pendant nomologique : « la décision est par nature tournée vers un but, qui se situe logiquement et chronologiquement après l'élément à motiver » (p. 221). L'exposition antéposée du caractère peut suppléer : en fixant par avance les buts du personnage, elle rend prévisibles ses syllogismes pratiques et vraisemblables leurs conclusions, donc les actions individuelles.

concurrence est venue brouiller les débats : la « chaîne aristotélicienne », où « chaque “partie” du tout constituée par un “fait” doit être la conséquence de celle qui la précède et la cause de celle qui la suit » (c’est le modèle qui prévaut dans *Cinna*, comme le souligne Corneille avec fierté dans le *Discours de la tragédie*) ; et le modèle « en roue » pratiqué par Mairet et Scudéry, et théorisé par Chapelain puis d’Aubignac (Corneille s’y essaye dans *Polyeucte*, autre jalon de la série d’expérimentations de l’unité d’action entreprise avec *Horace* au lendemain de la querelle du *Cid*):

« tous les éléments de la fiction doivent être à égale distance logique du centre qu’est l’incident unificateur : ils doivent toujours apparaître au même titre comme des causes du dénouement et jamais comme des causes de causes. » (p. 256)

On l’a un peu oublié, mais c’est la conception qui s’impose sur le plan théorique, en dépit de ses deux faiblesses structurelles : « l’absence de lien logique entre les différents faits qui “conspirent” au dénouement », d’une part, et « le caractère virtuel de la plupart des liaisons causales », de l’autre (p. 268). En pratique, tout au long de la période, les dramaturges louvoient entre les deux modèles. Corneille a si bien hésité qu’il en est venu à élaborer dans les *Discours* de 1660 un modèle singulier qui combine les deux autres : une efficace théorie de la « liaison des périls » qui ouvre la possibilité de plusieurs nœuds successifs, générateurs d’une multiplicité d’incidents, « pourvu que [d’un péril] on tombe *nécessairement* dans l’autre ». Modèle en roues enchaînées donc : « Deux roues liées par une chaîne : disons, vulgairement, une bicyclette » (p. 275), qui constitue un efficace compromis.

« D’un côté, le modèle en roue pure permet d’unifier un nombre illimité d’éléments [...]; en revanche, le risque de monotonie y est grand, tous les éléments ayant exactement la même fonction. Le modèle en chaîne, de son côté, ne présente pas le même problème de monotonie, puisqu’il est un principe d’engendrement de la diversité, mais il n’est pas générateur d’abondance : il est techniquement très difficile de lier en chaîne un grand nombre d’événements. [...] [Avec] le modèle en double roue, la pièce explore d’abord un ensemble d’événements pouvant avoir une influence causale directe sur un premier événement unificateur, et lorsque la monotonie fonctionnelle risque de s’installer, elle déclenche le premier dénouement structurel. S’installe alors un second enjeu, qui unifie un autre ensemble d’incidents. [...] La pièce renouvelle ainsi l’intérêt du spectateur avec efficacité, mais il faut alors, comme le dit Corneille, lier parfaitement les deux périls : c’est là que le bât risque de blesser. » (p. 275-276)

Il faut pourtant reconnaître que le modèle n’a pas fait école (Corneille lui-même n’a pas cherché à le généraliser dans ses pièces postérieures à 1660) : tout au long de la période « régulière », deux théories de l’unité cohabitent donc, mais aussi deux manières de pratiquer l’unification du divers — dramaturgie de la chaîne et dramaturgie de la roue.

« Dans l'une, chaque partie du tout est en lien logique direct avec celle qui la précède et celle qui la suit, mais seulement en lien indirect avec le dénouement. Dans l'autre, il n'existe pas de lien logique entre les diverses parties, qui sont en rapport de succession chronologique : leur seul lien est d'être les causes directes du même événement. [...] Dans le premier modèle, il y a suspens ouvert (« Où allons-nous ? ») ; dans l'autre, il y a suspens fermé (« Allons-nous là ? »). D'un côté, le spectacle est la représentation d'un processus — un *drame* — ; de l'autre, il est la représentation d'un acte avec ses "dépendances". » (p. 277)

La seconde partie de *Logique du genre dramatique* s'attache ensuite plus précisément à la question de l'unité fictionnelle (chap. v), pour laquelle J. de Guardia distingue ici encore deux modèles d'intégration causale, dont il retrace la compétition tout au long de la période.

La partie et le tout. Conséquentialisme et fonctionnalisme

Jusqu'en 1640 environ, une partie est réputée appartenir au tout dès lors qu'elle peut en apparaître comme la *conséquence* (modèle d'intégration baptisé *conséquentialisme* qui se laisse éprouver en termes de *prévisibilité*) ; après cette date, le second modèle dit *fonctionnaliste* triomphe progressivement du premier : la partie n'appartient au tout que si elle en apparaît comme la *cause* (relation d'intégration que sanctionne le critère d'inamovibilité). Les deux modèles divergent donc par leur conception de la *nécessité*. Leur élaboration théorique passe par une nouvelle mise au point sur les débats relatifs au statut de l'*épisode* ou action secondaire, défini ici comme la présence d'une seconde série causale au sein de l'intrigue. Si chacune des deux séries peut paraître prévisible dans son déroulement, les interférences ou points d'intersection entre les deux séries sont imprévisibles (p. 285). L'épisode doit donc être à la fois causant et causé — on conçoit que son statut ait pu être longtemps problématique dans les théories du temps, jusqu'à ce que la pratique cornélienne révèle que l'unité d'action n'est pas mise à mal par l'existence de deux « fils » pour autant qu'« un événement de l'épisode [soit] la conséquence d'un événement du fil principal qui le précède et la cause d'un *autre* événement du fil principal, qui le suit » (p. 288).⁹

⁹ Notons encore pour mémoire, et parce qu'il faudrait plus de temps pour le montrer vraiment, que J. de Guardia éclaire au passage (p. 304-305) un autre développement problématique du *Discours de la tragédie* en distinguant l'élément *superflu* et l'élément *contingent* comme les deux antonymes du *nécessaire* dans l'acception singulière que Corneille donne à ce terme.

Extension du théorème de Valincour : une grammaire des formes du jugement esthétique

J. de Guardia en vient ensuite courageusement au versant qu'on pourrait dire « esthétique » du problème de l'unité fictionnelle, et au « fonctionnement du jugement de goût en fiction ». Dans un chapitre vi très inattendu — et qui peut sans doute se lire de façon autonome —, il élabore une grammaire des formes que peut prendre le jugement esthétique sur la valeur d'une partie considérée en contexte, en procédant à une audacieuse « généralisation du théorème de Valincour ». On se souvient que dans l'article de G. Genette déjà (trois fois) cité le théorème malicieusement attribué à l'auteur des *Lettres sur La Princesse de Clèves* tenait dans cette formule : « Valeur = Fonction — Motivation » (ou : « Conséquences — Causes », dans le système de J. de Guardia), pour suggérer que la motivation est toujours un « coût » et la fonction un « gain » — toute interrogation sur la vraisemblance se ramenant à cette question : le gain en fonctionnalité peut-il excuser le coût en vraisemblance ? J. de Guardia en offre plusieurs variations, permises d'une part par l'ouverture du théorème aux valeurs négatives, d'autre part par la distinction entre *effet* et *fonction*.

Car la non-fonctionnalité peut être un problème au même titre que l'invraisemblance, et donc « entrer dans le théorème comme une valeur négative » (p. 341) : « Que devient le théorème de Valincour lorsque le "coût" est une faute de fonctionnalité et le "gain" une excellente vraisemblance, ou franchement une nécessité » ? En d'autres termes : la vraisemblance peut-elle racheter une infraction à l'impératif de fonctionnalité ? On aboutit ainsi à un théorème de Valincour inversé : $V = M - F$ (traduisons : je sais bien que la réaction de Bérénice au couronnement de Titus est inutile, mais je suis bien aise de connaître son sentiment) ; ou bien, s'agissant du retour d'Andromaque à l'acte V dans la version de 1668 : son unique réplique est sans conséquence sur les dernières scènes, mais la réaction du personnage est bien digne d'intérêt : $M - F = +$ (mais, comme on sait, Racine devait en juger finalement autrement dans l'édition de 1673, où il fit l'économie de ce retour : $M - F = -$).

Le théorème mérite donc d'être largement étendu : l'arbitraire du récit, qui préoccupait exclusivement G. Genette après Valincour (et P. Valéry), « n'est qu'une des deux cuisines de la fiction » (p. 345) : il est tout aussi capital de « remplir la pièce » en ménageant de « beaux endroits ». Reconnaissons que si certains éléments sont invraisemblances *pour que* l'auteur puisse nous conduire où il veut,

d'autres sont non-fonctionnels pour que l'auteur puisse tout simplement *amplifier* son texte.

J. de Guardia montre par ailleurs que dans le théorème de Genette, la lettre F recouvre (c'est-à-dire confond)¹⁰ deux phénomènes : la fonction immédiate, soit l'*effet* de la partie sur le lecteur, et la *fonction à terme*, soit la capacité de la partie à *causer* d'autres événements. Le théorème admet dès lors deux formulations (p. 347) : outre « $V = F - M$ » (ceci est invraisemblable mais indispensable à la conduite du récit), on doit retenir « Valeur = Effet — Motivation » (ceci est invraisemblable mais bien beau).

On aboutit ainsi (p. 359) à un éventail inattendu de six formes du théorème (où V désigne toujours la valeur, F la fonction, M la motivation et E l'effet) :

Ceci est inattendu mais indispensable ($V = F - M$)

Ceci est inutile mais attendu ($V = M - F$)

Ceci est inattendu mais beau ($V = E - M$)

Ceci est inutile mais beau ($V = E - F$)

Ceci est plat mais attendu ($V = M - E$)

Ceci est plat mais indispensable ($V = F - E$)

Le jugement du spectateur combine ces procédures, le plus souvent deux par deux (on le conçoit aisément : aucun endroit ne peut être à la fois parfaitement amené, complètement fonctionnel et puissamment frappant...). Les quatre premières formes n'ont en théorie pas leur place dans le modèle régulier, mais les textes critiques montrent qu'il arrive que les dramaturges parient sur l'une d'elles. Nos jugements actuels sur la dramaturgie hollywoodienne confirment la rémanence de certaines de ces procédures : la scène d'action au cinéma n'a pas nécessairement de cause satisfaisante, mais elle doit toujours avoir une conséquence, sinon le spectateur se défendra mal d'une impression fâcheuse — généralement rendue par la formule : « tout ça pour ça ? ».

Au terme de la seconde partie (p. 362), J. de Guardia peut finalement distinguer quatre *modèles logiques de l'unité de la fiction*, « quatre grandes manières de "configurer" un ensemble donné de faits », soit : trois modèles concurrents au modèle destinal (concaténé et génétiquement inversé, à l'instar de *Cinna*), qu'exemplifient *Art* de Y. Reza (chaîne causale élaborée à l'endroit : le dramaturge pose une cause et déduit la chaîne virtuellement infinie de ses conséquences médiates) ; *Iphigénie* (roue causale élaborée à l'envers : le dramaturge pose un événement unique et imagine ses causes et contre-causes directes : tout ce qui peut

¹⁰ Toute l'analyse de J. de Guardia vient montrer à quel point la poétique et l'esthétique ont partie liée dans l'évaluation d'une œuvre : la généralisation du théorème de Valincour revient un peu à réviser l'article « Vraisemblance et motivation » à la lumière des thèses défendues près de trente ans plus tard par (le même) G. Genette dans les deux tomes de *L'Œuvre de l'art*. — On s'étonne d'autant plus que cette *Logique du genre dramatique* n'ait pas été accueillie dans la collection « Poétique ».

produire ou éviter le dénouement connu — c'est l'unité d'action régulière de la tragédie); et *L'Avare* (roue causale élaborée à l'endroit: poser un fait et déduire séparément ses diverses conséquences immédiates — c'est la formule logique de la « comédie de caractère »).

Histoire et représentation

Les deux parties précédentes traitaient de la cohérence de l'*histoire* (ou du *drame*) fondée sur la relation de causalité entre les faits. Qu'en est-il maintenant de la cohérence de la *représentation*? « Quel type de relation doivent entretenir les parties de la représentation avec une histoire unifiée pour constituer une représentation unifiée? » (p. 368): telle est la question que la troisième partie de cette *Logique du genre dramatique* entend traiter.

Si l'on définit la *représentation* comme l'ensemble des faits (pour l'essentiel: faits de discours) que le spectateur a sous les yeux, et l'*histoire* la série causale des événements, dont une partie peut se dérouler hors-scène, la représentation est l'équivalent en mode mimétique du récit en mode diégétique; or, au théâtre tout comme dans le récit, et même si nous avons l'impression que ce que nous avons sous les yeux est l'histoire, l'unité de la représentation ne résulte pas mécaniquement de l'unité de l'histoire. Il faut prendre en considération « la double structure du mimétique » (chap. vii): les relations de l'histoire et de la représentation.

Représentation et dénotation

La singularité du système classique est qu'il se donne pour but la disparition du plan de la représentation — les unités de lieu et de temps n'ont pas d'autre finalité, et pas d'autre fondement théorique: idéalement, le théâtre devrait montrer en deux heures et dans un unique espace une histoire qui s'est déroulée en deux heures dans une seule salle; les unités de temps et de lieu ont pour objet de transférer l'unité d'action depuis l'histoire vers la représentation. « Tout l'appareil conceptuel classique travaille [ainsi] à annuler la possibilité même d'un décalage entre l'histoire représentée et la représentation » (p. 368). D'où la difficulté qui est encore la nôtre à admettre l'existence d'un plan de la représentation (« récit ») au théâtre: « que la représentation n'est pas l'histoire (le *muthos*) mais bien un spectacle à partir duquel nous construisons une histoire, de la même manière que, *mutatis mutandis*, un récit nous permet de reconstituer l'abstraction qu'est l'histoire » (p. 371)¹¹.

« Ce que représente le théâtre n'est jamais la raison de l'action mais le discours sur la raison de l'action [...]. [Les discours sur les raisons sont par nature sujets à caution : partiels, partiels et menteurs quand ils portent sur les motifs d'un personnage qui parle ; fautifs, interprétatifs ou malveillants quand ils portent sur les motifs des autres]. » (p. 373)

Les *raisons effectives* sont au fond des abstractions qui ont leur siège dans l'esprit des spectateurs ; les *causes effectives* existent quant à elles sur le plan de l'histoire mais non de la représentation : une grande partie de l'histoire échappe ainsi à la représentation — et, pour le dire en passant, c'est peut-être sur elle que s'échafaudent les interprétations d'une pièce, pour ses exégètes comme pour ses metteurs en scène ou comédiens.

J. de Guardia propose de nommer *dénotation* la « technique visant à informer le spectateur d'un fait sans le représenter » (p. 378). Au sein de la représentation, certains faits représentés ont pour objet de *constituer* les faits de l'histoire, d'autres de les *dénoter* — d'autres encore les deux à la fois. Notons que la distinction ne recoupe pas le partage entre *montrer* (l'action) et *raconter* (par le discours) : le théâtre muet suppose théoriquement ces deux mêmes plans. Les procédés de dénotation forment un large éventail : les narrations relatives au hors-scène (récit de Thémamène), les discours qui rendent raison d'un acte individuel (plaidoyer de Livie), l'action servant à caractériser un personnage (Chrysale acceptant de licencier sa servante pour faute de grammaire)...

S'esquisse ainsi une sorte de « narratologie minimale du théâtre » (p. 383), qui combine quatre fonctions structurelles de la parole au théâtre, décidant de quatre rapports entre représentation et histoire. « La représentation théâtrale est un flux de quatre types de parole hétérogènes, qui nous donnent accès à l'histoire de quatre manières différentes » (p. 383) :

- 1) Le dire constitue l'histoire
- 2) Le dire dénote l'histoire
- 3) Le dit constitue l'histoire
- 4) Le dit dénote l'histoire

Le spectateur construit l'histoire à partir de ces quatre types d'éléments dont le seul point commun est d'être constitués de discours directs.

« Nous passons de l'un à l'autre sans nous en rendre compte, en pensant que l'histoire elle-même est sous nos yeux, ce qui n'est le cas que dans un cas sur quatre [celui où le dire effectif constitue l'histoire au sens où il est la cause d'un

¹¹ On se reportera sur ces questions (et quelques-unes de celles qui suivent) aux articles de Danielle Chaperon mis en ligne dans l'Atelier de théorie littéraire de Fabula, notamment : « [Le travail de la narration dramatique](#) ».

événement ultérieur] : le reste nous parvient sous une forme oblique, même quand il n'y a aucun événement hors-scène » (p. 383)

On doit dès lors postuler quatre types de fonctionnalité différents pour une « partie » donnée de la représentation — non pas un seul comme sur le plan de l'histoire ; et une même séquence peut donc être fonctionnelle de différentes façons, par combinaison ; songeons par exemple au monologue d'exposition : ne constituant pas (par définition) un fait de l'histoire, il doit jouer sur tous les autres plans de la fonctionnalité, avec plus ou moins de bonheur. Certaines combinaisons sont plus fréquentes que d'autres, et l'on devine laquelle a la préférence de la dramaturgie régulière :

« Le plan de l'histoire, comme série d'événements causalement liés, est en droit distinct de celui de la représentation, comme série de discours. Cependant, une partie plus ou moins importante des faits appartient à la fois aux deux ensembles : les *actes de discours qui constituent l'intrigue*. [...] Le théâtre régulier tend à multiplier ce type d'événement qui fait disparaître complètement la distinction entre histoire et représentation. Mais tous les autres faits de discours sont dans un rapport médiatisé avec les événements de l'histoire [...], tous relev[a]nt du procédé de dénotation » (p. 389)

C'est là un autre aspect qu'on osera dire *logique* de la « victoire du fonctionnalisme » déjà retracée : entre 1640 et 1680, le dialogue théâtral se reconfigure autour du principe de la parole fonctionnelle — celle qui a des *raisons*.

La *dilatatio* du texte théâtral

Toutes les considérations qui précèdent touchaient à l'*inventio* — à l'élaboration de l'histoire, soit « la prolifération des *faits* dans la fiction », régie par le principe de causalité. J. de Guardia en vient pour finir à la *dispositio*, soit à « la prolifération des *scènes* permises par les faits », régie par le principe de la liaison des scènes (p. 417). Les deux derniers chapitres s'attachent ainsi aux relations entre l'histoire et le *plan* (comme enchaînement de scènes liées, qui transpose l'histoire en mode dramatique, chap. vii)¹², puis à ce qui est sans doute l'ultime étape de la *dispositio* dramatique : le passage du plan, qui est encore une abstraction, au discours lui-même (plus exactement : à la *série des discours* réels, chap. ix). Le problème est ici encore celui de la motivation du dire. J. de Guardia ne pouvait pas

¹² Ce chapitre vii offre une nouvelle mise au point sur le dilemme cornélien (p. 411 sq.) : la poétique du dilemme est non seulement « une stratégie théâtrale de l'effet (produire une puissante pitié) » mais aussi « une extraordinaire stratégie de développement réglé » — répertoire de situations de discours : scènes de délibération, monologues de désespoir, plaidoiries ambiguës, offres de sacrifice refusées...

ne pas donner une relecture de la célèbre formule de d'Aubignac dans *La Pratique du théâtre* : « là parler, c'est agir ».

« Est perçu comme une "action" tout discours qui peut s'intégrer à un réseau causal. [...] C'est la manière théorique la plus simple et la plus élégante de franchir le fossé ontologique qui sépare l'histoire (la série des faits) de la représentation (la série de discours), de passer des faits au discours sans perdre la cohérence forgée sur le plan des faits. Dès le moment où un discours est apte à faire l'objet d'un schéma causal, il constitue une action, exactement au même titre que les autres faits. Bref, quand le discours est un acte qui appartient à l'histoire, la distinction entre histoire et représentation disparaît. » (p. 423)

On retrouve sur le plan du discours les deux types de justification : « le dramaturge tire de l'histoire tantôt des *raisons de dire*, tantôt des *causes du dire* ». La causalité nomologique (« à raconter ses maux souvent on les soulage », Stratonice dans *Polyeucte* ; « l'allégresse du cœur augmente à se répandre », Horace dans *L'École des femmes*) est toutefois difficile à varier : la parole a peu de causes différentes, qui se ramènent peu ou prou à cette cause unique : l'émotion. Le plus souvent donc, le dramaturge doit recourir à une justification par les raisons au bénéfice de la *vraisemblance pragmatique* : à chaque scène, il lui faut fournir à ses personnages des *raisons de dire* ; on s'explique ainsi la dimension profondément rhétorique du théâtre régulier, qui cultive les syllogismes pratiques :

« Plus les raisons de dire sont puisées dans l'histoire, plus le plan de la représentation et celui de l'histoire se rapprochent, et mieux l'immersion fictionnelle est assurée. » (p. 435)

Parce qu'il cherche à adopter des appareils de motivations communs aux deux plans, parce qu'il multiplie les événements qui appartiennent aux deux à la fois, le théâtre régulier vise bien à « effacer la différence entre le vraisemblance logique (dans l'histoire) et le vraisemblable pragmatique (dans la représentation) » (p. 436). J. de Guardia examine l'évolution des formes du dialogue théâtral (descriptions, sentences, narrations, discours émotifs...) progressivement assujetties à cet idéal. Il met ultimement au jour la dimension paradoxale du principe d'une parole parfaitement fonctionnelle : plus une parole est fonctionnelle, moins elle est facilement amplifiable — elle devrait logiquement cesser lorsqu'elle a atteint son but illocutoire. De là la fréquence des échecs oratoires : « parce qu'il faut "remplir la pièce", le théâtre régulier est avant tout le lieu d'une rhétorique inefficace » (p. 461). Les pièces les plus convaincantes pour les spectateurs sont ainsi celles où les personnages échouent à se convaincre mutuellement.

Le statut du modèle

Quel statut faut-il accorder au modèle de la cohérence fictionnelle minutieusement décrit par J. de Guardia ? Il faut poser crûment la question : le théâtre régulier élabore-t-il la cohérence logique de la fiction, ou bien découvre-t-il une cohérence de nature logique qui se trouve à l'extérieur du modèle régulier ? La conclusion de *Logique du genre dramatique* ne laisse pas son lecteur trancher seul ce véritable dilemme épistémologique : c'est la seconde hypothèse qui doit finalement prévaloir. Il existe bien une cohérence logique de la fiction, que le classicisme a le premier cherché à décrire et systématiser pour pouvoir la prescrire (par les « règles »). En d'autres termes, si le modèle est constant — s'il s'agit bien d'un modèle logique donc anhistorique —, l'exigence est quant à elle historique¹³ : elle se développe comme telle dans une série d'expériences et de traités inscrits entre des bornes très étroites — des années 1640 aux années 1670, où l'émergence de la notion de *sublime* vient comme on sait bousculer les valeurs d'unité et de régularité. Mais c'est bien ce modèle qui prévaut aujourd'hui encore dans toutes les fictions qui cherchent une cohérence et une immersion fictionnelle maximales, comme la production cinématographique *mainstream* et les séries télévisées contemporaines en font quotidiennement la preuve. Aujourd'hui comme hier, « la fiction cohérente [ou *persuasive*, celle qui autorise l'immersion] est un tissu serré de syllogismes théoriques [*nomologiques*] et de syllogismes pratiques [*délibératifs*] mis en actes », p. 477), un bricolage de causes et de raisons.

On rangera donc sans plus d'hésitations l'ouvrage de J. de Guardia au rayon des sommes théoriques — pour le garder constamment sous la main — non loin de ce parfait manuel de théorie littéraire que constitue *La Dramaturgie classique en France* déjà citée, où J. Scherer opérait la synthèse des poétiques classiques de Chapelain à Marmontel pour nous aider à penser le théâtre. On a essayé de le montrer ici : cette *Logique du genre dramatique* invite à relire, dans des termes presque toujours inédits, les débats et options de l'âge classique sur l'unité d'action, la fonction de l'épisode ou action secondaire, les distinctions du vraisemblable et du nécessaire, la théorie des « couleurs », les préceptes de la protase, de la liaison des scènes, le régime de l'effet de surprise, le statut des sentences ou des discours émotifs, etc. Mais si cette *Logique du genre dramatique* affronte toutes les tensions, apories et paradoxes de la doctrine « régulière », elle offre aussi et surtout une systématique de propositions susceptibles d'éclairer enfin l'un des angles morts des théories de la

¹³ La conclusion de *Logique du genre dramatique* offre incidemment une réflexion sur le canon (p. 478) : les trois grands dramaturges retenus par la postérité sont ceux qui ont su le mieux « lier les incidents », et triompher des difficultés engendrées par les techniques de la liaison causale. *A contrario* : *Zénobie*, *Cosroès*, *Timocrate* font la preuve que la plupart des dramaturges de la période ont totalement échoué à créer une logique des actions.

fiction (qu'est-ce qu'un rapport de cause à effet en fiction ?), et par contrecoup : la distinction entre mode diégétique et mode mimétique (où les opérations de catégorisation ne se trouvent pas assumées par une instance surplombante narrative), ou encore, par ricochet, la différence entre genres fictionnels et genres factuels (où la question de la causalité se pose en des termes très différents).

Il faut donc accepter de suivre Jean de Guardia sur le chemin de l'Histoire comme sur les pentes de la théorie : on ne saurait s'ébattre dans le champ de la poétique qu'en courant plusieurs lièvres à la fois.

PLAN

- Qu'est-ce qu'une cause fictive ?
 - Des raisons et des causes
 - Rhétorique de la fiction
 - Le propre de la fiction : l'énullage causale
- Causalité et unité
 - L'apophétié dramatique
 - La chaîne et la roue
 - La partie et le tout. Conséquentialisme et fonctionnalisme
 - Extension du théorème de Valincour : une grammaire des formes du jugement esthétique
- Histoire et représentation
 - Représentation et dénotation
 - La dilatatio du texte théâtral
- Le statut du modèle

AUTEUR

Marc Escola

[Voir ses autres contributions](#)