Georges Forestier et le problème de la causalité

Jean DE GUARDIA
Université Sorbonne Nouvelle
EA 3959

Le cœur de la démonstration de l'*Essai de génétique théâtrale* se situe au chapitre III, qui porte ce titre très général : « Génétique cornélienne : la constitution du sujet et la cohérence de l'action ». C'est là que l'auteur affronte la question fondamentale de la cohérence de l'œuvre dramatique. Plus précisément encore, c'est aux pages 138 à 151, durant trois sous-chapitres d'une extrême densité, que les sujets les plus difficiles sont abordés. Ces pages sont pour nous passionnantes à deux titres. D'une part, elles constituent le noyau théorique de la pensée de Georges Forestier, sous sa forme la plus pure : on y voit « travailler » tout le système du critique. D'autre part, elles constituent un puissant révélateur de ce que nous pourrions appeler avec Corneille le « caractère » critique de Georges Forestier. Dans ces quelques pages, se confrontant tour à tour à plusieurs questions particulièrement résistantes, mais impossibles à contourner, la théorie de Georges Forestier n'est pas tout à fait le puissant fleuve tranquille qu'elle est d'ordinaire. Le penseur bute parfois, s'agace, fait des lapsus, accompagne sa démonstration d'un inhabituel discours de régie. Ce faisant, il se dévoile. À la faveur de la relecture de ces pages capitales, c'est un petit portrait de Georges Forestier au travail, en lutte avec les concepts, que nous voudrions brosser.

I.

On sait bien que l'un des apports majeurs de l'*Essai de génétique théâtrale* – et sans doute le point de départ de toute la réflexion – a été de proposer une relecture extraordinaire des *Trois Discours* de Corneille. Il a puissamment éclairé chacun des concepts qui y sont à l'œuvre. On trouve cependant, à lire de près l'ouvrage, une exception inattendue : la théorie cornélienne des « liaisons » vraisemblables et nécessaires, c'est-à-dire sa théorie de la causalité théâtrale – on aurait pourtant pu penser qu'il s'agit d'un point crucial dans la perspective qui est celle de G. Forestier. Il cite bien le fameux passage du *Discours de la tragédie* :

> Vous trouverez dans *Cinna* des exemples de ces deux sortes de liaisons. J'appelle ainsi la manière dont une action est produite par l'autre. Sa conspiration contre Auguste est causée nécessairement par l'amour qu'il a pour Émilie, parce qu'il la veut épouser, et qu'elle ne veut se donner à lui qu'à cette condition. De ces deux actions, l'une est vraie, l'autre est vraisemblable, et leur liaison est nécessaire. La bonté d'Auguste donne des remords et de l'irrésolution à Cinna, ces remords et cette irrésolution ne sont causés que vraisemblablement par cette bonté, et n'ont qu'une liaison

Lire Corneille avec Georges Forestier, sous la direction de Bénédicte Louvat, Myriam Dufour-Maître, Liliane Picciola et Claire Carlin,
Revue annuelle *Corneille présent*, © *Publications numériques du CÉRÉdI*, nº 5, 2026, en ligne : https://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/2223.html.

> vraisemblable avec elle, parce que Cinna pouvait demeurer dans la fermeté et arriver à son but, qui est d'épouser Émilie[1].

Et il le commente en ces termes :

> Corneille ne pose ici – et pour cause – qu'une seule action *vraie* : la conspiration historique de Cinna contre Auguste. Mais comme aucun historien ne lui a donné d'origine précise, il faut donc en inventer une qui soit compatible avec les comportements prévisibles des hommes : or il est vraisemblable qu'un homme jeune soit amoureux et veuille se marier, ce qui permet de justifier la création du personnage d'Émilie, et il devient nécessaire qu'il conspire si celle qu'il aime ne se donne qu'à ce prix. Et ainsi de suite[2].

Le lecteur se croit lancé dans une longue analyse, car on touche ici au cœur du problème de la « cohérence » annoncé au titre du chapitre, mais G. Forestier clôt brusquement l'analyse :

> Nous n'allons pas pousser plus avant, parce que ce n'est pas la description du processus mais son fonctionnement et ses implications qui sont intéressants[3].

Pourquoi ne pas « pousser plus avant » ? Le lecteur a du mal à comprendre la distinction entre « description du processus » et « fonctionnement du processus » : comment montrer le fonctionnement du processus sans le décrire ? Cela ressemble à un refus d'obstacle – bien inhabituel chez un tel penseur. Le lecteur va d'étonnement en étonnement car G. Forestier explique ensuite que Corneille n'a pas bien compris le phénomène de la « liaison », qu'il vient lui-même de se refuser à « décrire » :

> *Nous n'épiloguerons pas non plus* sur le fait que Corneille mélange quelque peu causalité doxale et causalité logique : c'est en effet dans le cadre de la vraisemblance des comportements humains dans une civilisation donnée qu'il est nécessaire qu'un homme conspire pour épouser celle qui ne se donne qu'à ce prix ; inversement, ayant posé son héros comme un généreux dès le début de la pièce, Corneille pouvait juger nécessaire, et pas seulement vraisemblable comme il le dit, que la bonté d'Auguste cause l'irrésolution de Cinna.

Loin d'« épiloguer », G. Forestier n'a pas vraiment commencé l'analyse : négligeant la définition par Corneille des deux catégories fondamentales de *La Poétique* d'Aristote (le vraisemblable et le nécessaire), il pense que le dramaturge « mélange » les notions. Pourtant, Corneille, loin de s'emmêler dans les concepts, en trace très finement les frontières. Plus tôt dans le *Discours de la tragédie*, il a essayé de donner un contenu précis et distinct à la notion vague de « nécessité » chez Aristote :

> Le but des acteurs est divers, selon les divers desseins que la variété des sujets leur donne. Un amant a celui de posséder sa maîtresse ; un ambitieux, de s'emparer d'une couronne ; un homme offensé, de se venger ; et ainsi des autres. Les choses qu'ils ont besoin de faire pour y arriver constituent ce nécessaire[4].

Il redéfinit ainsi le « nécessaire » comme un jeu sur les conditions *sine qua non* : le « besoin du personnage pour arriver à son but », dont le fonctionnement se trouve ainsi bien différent de celui de la vraisemblance. Selon lui, il y a simplement un lien de nécessité entre l'action totalement contrainte et celle qui constitue cette contrainte : « Sa conspiration contre Auguste est causée nécessairement par l'amour qu'il a pour Émilie, parce qu'il la veut épouser, et qu'elle ne veut se donner à lui qu'à cette condition. » Mais Corneille n'a jamais prétendu que ce « nécessaire » ne se fondait pas sur le « vraisemblable ». Tout au contraire, le développement se finit ainsi :

---

[1] P. Corneille, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* [1660] dans, *Œuvres Complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, 3 vol., « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, t. III, p. 165.

[2] G. Forestier, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 147.

[3] *Ibid.*

[4] Pierre Corneille, *Discours de la Tragédie*, éd. citée, p. 130. Nous soulignons.

> […] ce nécessaire, qu'il faut préférer au vraisemblable ou, pour parler plus juste, qu'il faut ajouter au vraisemblable dans la liaison des actions, et leur dépendance l'une de l'autre. Je pense m'être déjà assez expliqué là-dessus ; je n'en dirai pas davantage[5].

Corneille a ainsi réarticulé puissamment un système aristotélicien qui fonctionnait très mal, et sans doute proposé la meilleure vision du « nécessaire » jamais élaborée en théorie de la fiction. Pourquoi G. Forestier ne s'intéresse-t-il pas à ce nécessaire redéfini, qui semble pourtant si fondamental pour sa « génétique théâtrale » ? Pourquoi écrit-il, arrivé à ce point le plus sensible : « Mais, encore une fois, peu importe[6] » ?

C'est en réalité qu'il s'intéresse à la causalité sous un angle qui lui est propre. On le comprend mieux dans un autre passage, où, analysant *Rodogune*, il vient de poser le principe directeur de toute la poétique de Corneille, la primauté génétique du dénouement historique :

> Retenons donc cette confirmation du fait qu'au départ de son travail figure donc l'effet dénaturé particulier à l'histoire de la Reine de Syrie, et qui se limite au dénouement : une reine fait périr un de ses fils sitôt qu'il accède au pouvoir et meurt en tentant de faire périr le second. C'est donc à partir du dénouement que Corneille élabore toute son intrigue, le dénouement constituant ainsi la matrice tragique en fonction de laquelle il a conçu l'action principale[7].

Mais G. Forestier bute alors sur un obstacle : un passage de l'Examen de *Rodogune* où Corneille présente les choses dans l'autre sens, et que son honnêteté intellectuelle l'empêche de passer sous silence :

> Je dirai plus. Quand cette proposition [celle que fait Rodogune à Séleucus, d'assassiner sa mère Cléopâtre] serait tout à fait condamnable en sa bouche, elle mériterait quelque grâce, et pour l'éclat que la nouveauté de l'invention a fait au théâtre, et pour l'embarras surprenant où elle jette les princes, et pour l'effet qu'elle produit dans le reste de la pièce qu'elle conduit à l'action historique. Elle est cause que Séleucus par dépit renonce au trône et à la possession de cette princesse, que la reine, le voulant animer contre son frère, n'en peut rien obtenir, et qu'enfin elle se résout par désespoir de les perdre tous deux, plutôt que de se voir sujette de son ennemie[8].

Voici ce qui semble bloquer :

> En apparence le raisonnement est inversé dans ce texte, dans la mesure où Corneille suit le déroulement linéaire de son intrigue. La proposition de Rodogune […] n'y paraît envisagée que sous la forme d'une cause qui produit un effet dans le reste de la pièce. Mais Corneille ne cache nullement que c'est précisément cet effet qui « conduit la pièce à l'action historique ». Autrement dit, une cause inventée produit un effet historique. Ce qui, à strictement parler, ne veut rien dire[9].

« En apparence le raisonnement est inversé dans ce texte […]. Ce qui, à strictement parler, ne veut rien dire. » L'écriture de Georges Forestier donne ici les marques de la difficulté et du blocage conceptuel. Tout se passe comme s'il considérait que Corneille le contredisait quand il présentait une action comme la simple cause d'un effet qui le suit, quand il envisageait la causalité « à l'endroit » et non pas à l'envers. Pourtant, il n'y a là aucune difficulté particulière, comme il va l'écrire lui-même :

> sauf à distinguer deux niveaux : un niveau purement linéaire, structure superficielle de la fiction où tout est enchaînement de causes et d'effets jusqu'au dénouement – c'est le niveau sur lequel Corneille se place pour raisonner, et de ce point de vue peu importe que ce dénouement soit le seul élément de l'intrigue donné par l'Histoire –, et un niveau matriciel, où l'effet historique, constituant la base de la reconstruction à rebours d'une intrigue inventée, se trouve être en fait la cause véritable de la série de causes fictionnelles qui y conduit – la cause finale[10].

---

[5] *Ibid.*
[6] *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 147.
[7] *Ibid.*, p. 140.
[8] Examen de *Rodogune*, dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 203. Cité par G. Forestier, p. 141.
[9] *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 141.
[10] *Ibid.*

En réalité, le blocage conceptuel n'existe pas : on peut évidemment considérer la causalité soit dans son fonctionnement « à l'endroit » (la causalité *stricto sensu*), soit dans son fonctionnement à l'envers (la fonctionnalité). Le spectateur est dans le premier cas, le dramaturge (et le généticien) dans le second. Mais pour G. Forestier, les deux phénomènes n'ont pas du tout le même degré de réalité ; pour le comprendre, il faut revenir à la formulation précise de la thèse centrale de l'ouvrage, posée dès l'introduction :

> La tragédie est certes un art de fiction qui, comme tout art narratif, repose sur un enchaînement logique ou probable de causes et d'effets ; mais envisagée sur un plan génétique, c'est-à-dire dans la perspective du travail de mise en intrigue, la tragédie classique française se révèle être un genre fondé sur le principe de la cause finale[11].

« La tragédie classique française *se révèle être*… » : la formule syntaxique est étrange, et en dit long sur la démarche du critique. Par un effet de présupposition, dire qu'il y a une réalité derrière la causalité théâtrale, c'est la poser comme une apparence. S'il y a « révélation », c'est bien que le phénomène était occulté : le « parce que » est en réalité un « pour » *caché*. Ainsi, le geste théorique central de G. Forestier, qui est le retournement de la causalité, est au fond un geste de révélation, de dévoilement d'une identité réelle : il *démasque* la causalité. L'identité réelle du *parce que* est d'être un *pour* : là est l'*anagnorisis* que nous propose G. Forestier, auteur de l'*Esthétique de l'identité dans le théâtre français*, qui n'est rien d'autre qu'une grande théorie du déguisement. La causalité « à l'endroit » n'est ainsi qu'un masque, un objet de carton-pâte bricolé par le costumier, qui est fait pour être vu de loin, et dont l'analyse de près ne peut que révéler la misère. Sur ce point, G. Forestier emboîte le pas aux plus grands théoriciens de la fiction, qui présentent souvent la causalité fictionnelle comme un bricolage langagier bien peu convaincant dès qu'on l'analyse. Chez G. Genette par exemple, la causalité, qui est l'application d'un système de maximes générales, est bien souvent un « bavardage » :

> Un tel récit devrait alors chercher à se donner la transparence qui lui manque en multipliant les explications, en suppléant à tout propos les maximes, ignorées du public, capables de rendre compte de la conduite de ses personnages et de l'enchaînement de ses intrigues, bref, en inventant ses propres poncifs et en simulant de toutes pièces et pour les besoins de sa cause un vraisemblable artificiel qui serait la théorie – cette fois-ci, et par force, explicite et déclarée – de sa propre pratique. Ce type de récit n'est pas une pure hypothèse, nous le connaissons tous, et sous ses formes dégradées, il encombre encore la littérature de son intarissable bavardage[12].

Il y a chez Georges Forestier, comme chez Genette, un glissement dû au geste même de dévoilement : démasquer, c'est présupposer qu'il y a un masque, et un masque est par nature peu de chose. Le « retournement » bien légitime de la causalité a tourné en pratique à la destruction de la causalité « à l'endroit ». La thèse, difficilement contestable[13], est que ce qui est causalité sur le plan de la réception est fonctionnalité sur le plan génétique. Mais elle glisse mécaniquement, par la logique du dévoilement, vers ce geste que La Rochefoucauld aimerait sans doute beaucoup : « *la causalité* n'est en réalité que *le masque de la fonctionnalité* ». Si le geste est évidemment violent pour le masque, renvoyé au carton-pâte, il est aussi, symétriquement, peu flatteur pour le visage caché : il présuppose qu'il se cachait et qu'il avait de bonnes raisons de le faire – la fonctionnalité elle-même est ainsi présentée comme quelque chose de honteux, *puisque caché*.

---

[11] *Ibid.*, p. 14. Nous soulignons.

[12] « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II* [1969] Paris, Seuil, coll. « Points », 1979, p. 79.

[13] Le constat n'est cependant valable que pour les fictions qui s'écrivent en connaissance de leur fin, et non pour celles qui l'ignorent, par exemple dans les œuvres très longues publiées par parties séparées. Sur ce point, voir M. Escola, « Le clou de Tchekhov. Retour sur le principe de causalité régressive », dans *La Partie et le tout. La composition du roman, de l'âge baroque au tournant des Lumières*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2011, p. 107-120.

Ce geste de dévoilement-réduction, coûteux tout à la fois pour le masque et pour le visage – pour la causalité comme pour la fonctionnalité – est sans doute fondamental dans la tournure d'esprit de G. Forestier. Ce qu'il souhaite faire, ce qu'il aime faire, c'est révéler à son lecteur, à son étudiant, quelque chose de *caché* : sa syntaxe intellectuelle fondamentale est celle de la négation restrictive : « n'est… que ». Révéler, structurellement, c'est toujours aussi réduire : en cela, Georges Forestier est profondément un démystificateur. Sa dialectique est au fond celle de l'apparence trompeuse et de la réalité cachée – il est sans doute resté baroque. On comprend peut-être ainsi pourquoi il néglige la théorie des liaisons vraisemblables et nécessaires chez Corneille. S'y attarder aurait impliqué que la causalité à l'endroit avait bel et bien une existence, un fonctionnement et un intérêt, qu'elle n'était pas uniquement l'apparence trompeuse d'une réalité cachée, révélée par le critique. Il aurait ainsi fallu penser sans dévoiler.

II.

La deuxième difficulté conceptuelle avec laquelle Georges Forestier bataille dans cette section est celle des « acheminements vraisemblables ». C'est à la page 144 que la lutte commence. Jusque-là, G. Forestier a posé deux idées fondatrices qui ont révolutionné les études sur le théâtre français du XVII^e^ siècle. Elles concernent les deux premières étapes de la composition théâtrale. La première est simplement que le « sujet » de la tragédie est presque toujours son dénouement (historique). La deuxième que pour amener cette fin le dramaturge élabore dans un second temps, par une démarche « rétro-causale », deux éléments : le « début » et le « milieu ». Georges Forestier en vient alors à la troisième étape de la composition dramatique, la création des épisodes, dont la fonction est d'amener l'action principale, de l'« acheminer » :

> L'épisode contribue au premier chef à la constitution des « acheminements vraisemblables », qui assurent le fonctionnement linéaire de l'histoire. Un épisode n'est donc pas seulement enchâssé dans l'action principale ; il doit contribuer à la liaison harmonieuse entre les trois éléments fondamentaux de cette action [le début, le milieu, la fin]. Il est facteur de cohérence[14].

Le passage est troublant car, selon le raisonnement de G. Forestier lui-même, le « fonctionnement linéaire de l'histoire » (ou « liaison harmonieuse des trois éléments ») semble bien exister déjà à ce stade de la composition. En effet, toute la logique de *Corneille à l'œuvre* est de montrer que les « trois éléments » ont été engendrés de manière « rétro-causale », et qu'ils constituent donc par hypothèse un ensemble d'éléments reliés par la causalité. D'où le caractère vertigineux de la phrase qui suit :

> Car il ne s'agit pas seulement de construire une histoire : il faut faire croire au public que les événements racontés ont pu se passer de la manière dont le dramaturge les présente[15].

Distinguer l'histoire et le processus de persuasion fictionnelle est un geste profondément étrange. En effet, une « histoire » n'est rien d'autre, depuis Aristote, relayé par Corneille, Ricœur, G. Forestier lui-même et quelques autres, qu'un ensemble d'événements qui « ont pu se passer de la manière dont le dramaturge les présente » – autrement dit un ensemble de faits causalement liés, un *muthos*. Autrement dit, s'il est encore besoin, à ce stade de la composition, de faire croire au public à la vraisemblance de l'histoire, c'est qu'elle n'en est pas encore une, et que le processus de composition rétro-causal n'a pas eu lieu ou a échoué. Mais G. Forestier poursuit :

---

[14] *Essai de génétique théâtrale*, *op. cit.*, p. 145-146.
[15] *Ibid.*

> Inventer une action dramatique […] suppose donc d'inventer aussi non seulement les deux premières étapes de l'action principale, mais encore tous les éléments intermédiaires, au premier rang desquels les épisodes, qui permettent de passer de façon cohérente de la donnée initiale de l'action au dénouement […] autrement dit, *entre* chacun des acheminements doit s'organiser un système de causalité, que cette causalité soit logique (le nécessaire) ou doxale (le vraisemblable[16]).

Où se situe donc la causalité dans le raisonnement, et quelle est sa nature ? D'un côté elle apparaît comme une sorte de colle assurant la « cohérence », et se place donc « entre » les éléments : « *entre* chacun des acheminements doit s'organiser un système de causalité ». Cette colle, c'est ce que Georges Forestier appelle après Corneille la « broderie » : les éléments *discursifs* qui persuadent le spectateur que le personnage agit pour telle raison (nous y reviendrons). Mais d'un autre côté la causalité est bien le principe d'engendrement d'un élément par un autre : c'est grâce à elle qu'on « invente […] les deux premières étapes ». De ce second point de vue, la causalité n'est pas une colle, car elle n'est pas un objet distinct des éléments qu'elle lie : elle tient à la nature même des éléments. L'élément a été inventé *pour* être la cause du suivant : c'est donc *par nature* qu'un événement en cause un autre. Pour reprendre l'exemple de Corneille, la « bonté d'Auguste » est par nature une cause vraisemblable des remords et de l'irrésolution de Cinna : nul besoin de colle causale entre ces deux faits. En réalité, là est sans doute l'hésitation fondamentale de la théorie de G. Forestier : chez lui, la causalité apparaît tantôt comme un lien entre la nature de deux éléments, tantôt comme une colle – ou pour parler comme lui, une « broderie » :

> Les opinions et les sentiments qu'ils expriment au commencement sont destinés à motiver les actes qui créent le conflit, et la logique qui permet de passer de façon cohérente du conflit au dénouement n'est compréhensible que si les événements ultérieurs s'expliquent par les opinions et les sentiments des protagonistes. […] C'est donc à ce stade de la composition qu'intervient ce que Corneille nomme la « broderie » – la rhétorique, la morale et la politique – c'est-à-dire tous les éléments discursifs, psychologiques et idéologiques qui *contribuent à la cohérence linéaire de l'œuvre achevée* ; à donner l'illusion que ce qui arrive est le fait de personnages qui ont des passions et des pensées en relation avec leur être et avec leur statut, alors que ces passions et pensées sont destinées à *« humaniser » des « acheminements vraisemblables »* à une action préalablement formée à partir de son dénouement ; et à donner, pour finir, l'illusion de vérité tout court[17].

On le sait, selon G. Forestier, les opinions et sentiments des personnages ne doivent pas être considérés pour eux-mêmes mais comme des machines à motiver des actions prédéterminées. Mais quelle est précisément leur fonction ? Dans une première formulation, leur rôle semble être de « contribuer à la cohérence linéaire de l'œuvre achevée », ce qui implique qu'ils participent à la cohérence au même titre que les « acheminements vraisemblables ». Mais dans une seconde formulation, « ces passions et pensées sont destinées à "humaniser" des "acheminements vraisemblables" ». En humanisant les acheminements vraisemblables, les éléments discursifs ne créent pas la cohérence, mais « renforcent » (en l'humanisant) une cohérence déjà établie, comme G. Forestier le confirme plus loin :

> Ce sont des mêmes arts subsidiaires que l'un et l'autre se servent, l'orateur pour rendre sa *narratio* vraisemblable […], le poète dramatique pour *renforcer la cohérence* de l'action développée à partir de son sujet (il faut persuader le public de la probabilité de ce qu'il voit[18]).

Les « acheminements vraisemblables » avaient précisément pour objet de créer cet effet de probabilité, mais on comprend désormais qu'ils n'étaient pas « humains » : il s'agit de les humaniser – étrange idée. Tous ces problèmes théoriques viennent en réalité d'une

[16] *Ibid.*, p. 146. Nous soulignons.
[17] *Ibid.*, p. 148-149. Nous soulignons.
[18] *Ibid.*, p. 150.

même source, qui est la difficulté à répondre à cette question : d'où vient la cohérence de l'œuvre achevée ? Nous avions déjà deux réponses, c'est-à-dire une de trop : soit du fait que les deux premiers éléments de la structure en trois temps ont été déduits rétroactivement à partir du troisième, soit qu'« entre » les acheminements et ces trois éléments originels, le dramaturge avait créé de la causalité (vraisemblance et nécessité). Mais voici donc un troisième candidat : la « broderie » des sentiments et de la politique. Ainsi, dans l'*Essai de génétique théâtrale*, la cohérence est virtuellement triple.

Les deux premiers phénomènes relèvent pleinement de la causalité, comme on l'a vu. Mais est-ce que les sentiments et la rhétorique forment eux aussi un système causal, à proprement parler ? Pour G. Forestier, la réponse est clairement négative : les « sentiments » ne servent qu'à renforcer une cohérence. La métaphore de la broderie montre bien qu'il n'y a là rien de solide : le « fil » de la broderie est quasi décoratif. On le voit bien à la fin de l'analyse consacrée aux « sentiments ». Le lecteur a été passionné par cette analyse révolutionnaire, mais G. Forestier, quant à lui, semble n'y guère accorder d'importance : « revenons aux choses sérieuses », écrit-il[19]. Tout se passe comme si l'analyse avait été littéralement *marginale* : « Ce qui nous fait quitter le champ de la *broderie* pour revenir au *cœur* des questions de composition dramatique[20] ». La rhétorique, la politique, les sentiments – bref, tout ce que le spectateur aime chez Corneille – n'est pas le « cœur » de la composition dramatique, elle est plutôt une sorte de vêtement superficiel. On peut bien sûr attribuer largement ce geste critique au désir de dévoilement démystificateur dont nous parlions plus haut : *ces grands textes ne sont que des machines à motiver.* Mais peut-être y a-t-il ici une autre motivation sous-jacente – une autre façon de penser. On le comprend au moment de la clôture réelle de l'analyse :

> Les travaux de M. Fumaroli, qui cite d'ailleurs ce texte, ayant depuis longtemps, et de façon décisive, fait le point sur les relations entre « rhétorique et dramaturgie » dans le théâtre de Corneille, nous nous abstiendrons de développer cette matière plus avant[21].

Un lecteur naïf pourrait croire que G. Forestier constate ici simplement que ce champ a été bien labouré par un autre, et qu'il décide de labourer à côté. Il n'en est rien : loin de laisser le terrain à Fumaroli, il le disqualifie. G. Forestier réduit la « rhétorique cornélienne » à une machine motivante notamment parce que M. Fumaroli en a fait toute une œuvre critique. On aurait tort de restreindre le problème à la fameuse inimitié des deux hommes – qui est pour une part ultérieure à l'écriture de *Corneille à l'œuvre*[22]. G. Forestier, on l'a vu, est un démystificateur ; mais c'est aussi, très profondément, un polémiste. De toute évidence, il *pense contre*, et ne pense pas à moitié contre. Or, penser contre Marc Fumaroli, c'est appliquer massivement le « ne… que » à la totalité de l'objet de l'admiration de ce dernier. La formule combinée et complète du geste critique de G. Forestier est donc sans doute :
[Ce que vous admirez tant] n'est que […]

Le projet de *L'Essai de génétique théâtrale* est d'analyser la dramaturgie de Corneille, et non de proposer une théorie générale de la causalité au théâtre. L'objet de l'étude (posé comme problématique), c'est bien l'œuvre, l'outil de description (posé comme fiable), c'est la causalité. Parce que cette dernière est pour Georges Forestier un outil de description et d'éclairage des textes, elle n'est pas pensée comme un phénomène

[19] *Ibid.*, p. 151.
[20] *Ibid.*
[21] *Ibid.*
[22] À notre connaissance, elle est précisément due à la réaction hostile de Marc Fumaroli à l'*Essai de génétique théâtrale*.

déroutant : elle ne peut être à la fois l'outil et l'objet. Cet outil lui permet de penser à nouveaux frais chacun des concepts qui président à la dramaturgie cornélienne : *épisode*, *acheminement*, sentiment, *opinion*, etc. Chacun de ces motifs est à son tour puissamment éclairé par l'idée de causalité fictionnelle, mais à chaque fois par une « version » de la notion légèrement différente. Demeure cependant, comme on l'a vu, un substrat commun : chez Georges Forestier, la causalité est toujours *moins que son apparence*. Ce qui demeure, c'est le *ne…que*.

Dans la mémoire de nous autres épigones, G. Forestier reste comme un maître *dominant* le système académique. Sa pensée constitue largement le fondement du champ où nous nous situons. Professeur en Sorbonne relativement jeune, il a dirigé les thèses ou présidé aux jurys de ceux qui enseignent et écrivent aujourd'hui sur le théâtre du XVII^e^ siècle. Dans cette situation d'énonciation particulière, le geste du *ne que* peut être perçu par ceux qui tentent à leur tour de réfléchir comme impérial : légitime, certes, mais violent. Mais il faut se garder de l'anachronisme : lorsque G. Forestier écrivait *Corneille à l'œuvre*, il n'était pas encore tout à fait Georges Forestier. Il fondait une pensée, fondait une carrière, fondait une théorie. Ce geste, c'était, originellement, celui du courage intellectuel.