

Introduction

Dans le livre III de *La République*, Platon oppose deux modes d'écriture : la *diégésis*, ou récit pur dans lequel le poète parle en son nom ; et la *mimésis*, ou imitation parfaite dans laquelle ce sont des personnages qui parlent. Cette bipartition plus que millénaire est intéressante dans la mesure où elle caractérise et fonde une spécificité des genres. Elle n'est toutefois pas sans limites ni sans soulever d'objections. De même que le récit proustien rend plus confuse la distinction entre *diégésis* et *mimésis*, de même le mimodrame moderne ou les muets des *Quatre cubes* d'Arrabal (1960) rendent moins absolue la définition du théâtre comme un art de la *mimésis*. En ne soufflant mot des conditions du jeu, Platon se plaçait en outre du seul point de vue du lecteur.

L'essor des sciences humaines, de la linguistique et de la sémiologie notamment, a depuis permis l'élaboration de nouveaux outils analytiques. À côté des ouvrages, nombreux et nécessaires, qui exposent les théories esthétiques des grands dramaturges et la thématique de leurs œuvres, place doit donc être faite à une étude plus strictement technique, afin de répondre à cette question simple en apparence, mais d'une complexité redoutable : « Qu'est-ce qu'un texte de théâtre », indépendamment des catégories traditionnelles de la tragédie, de la comédie et du drame.

Tel est le premier objectif de ce livre qui se propose de décrire les procédures et les perspectives méthodologiques permettant d'aborder la lecture d'une pièce de théâtre.

Tout dire eût certes été une gageure ; du moins reste-t-il possible de présenter l'essentiel en quelques dizaines de pages. Si les exemples sont pour la plupart empruntés aux chefs-d'œuvre du répertoire classique (Corneille, Racine, Molière...) ou devenus « classiques » (Ionesco, Beckett, Arrabal), certains le sont aussi à la production de ces dernières décennies. La révolution dramaturgique des années 1950 marque en effet une évidente rupture avec les conceptions et les pratiques antérieures, mais elle ne constitue pas la fin de l'histoire du théâtre. Paradoxalement

– mais le théâtre n'est-il pas lui-même un « art du paradoxe¹ » ? – la dramaturgie éclatée du théâtre facilite même, comme *a contrario* et *a posteriori*, la compréhension globale du genre.

Le second objectif est plus diachronique. S'il est légitime et indispensable de s'interroger sur les structures types de l'univers théâtral et sur les composantes d'une pièce, on ne peut pour autant ignorer l'évolution des théories dramatiques ni ce qui distingue une tragédie classique du drame romantique ou une comédie d'une tragédie.

Pour plus de clarté, la démarche suivie ne mêle pas les aspects diachroniques et synchroniques. À l'approche du texte théâtral succède un panorama historique et esthétique. Mais ces deux aspects ne tendent qu'à un même but : convaincre, contrairement à une affirmation encore courante, qu'une pièce de théâtre est d'abord faite pour être lue. Comme l'écrit, non sans provocation, le cofondateur du « Théâtre du quotidien », Michel Deutsch (né en 1948) :

Je considère [...] que le meilleur chemin pour venir au théâtre passe par la lecture. Je crains malheureusement que les autres accès ne soient hypothéqués par le spectacle. Le spectacle, à mes yeux, si j'ose dire, est précisément la manifestation flagrante de l'adaptation – donc de la soumission – du théâtre à la trivialité de la culture (la non-culture) de masse, de la soumission du théâtre à l'idéologie des loisirs.

(Michel Deutsch, *Inventaire après liquidation*, L'Arche Éditeur, 1990.)

1. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, 1977, p. 13.