

## Compte rendu

---

Ouvrage recensé :

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, 272 p. (Coll. « Penser le théâtre »)

par Rodrigue Villeneuve

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 33, 2003, p. 183-185.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041531ar>

DOI: 10.7202/041531ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, 272 p. (Coll. « Penser le théâtre ».)

Disons-le d'entrée de jeu : voilà un ouvrage important par son ambition, sa rigueur, son érudition, la force et la finesse de sa réflexion. Cette nouvelle parution, qui vient après une série de travaux publiés en rafale ces dernières années<sup>1</sup>, confirme que Jean-Pierre Sarrazac occupe une place à part dans le monde des études théâtrales de langue française. Il prend en quelque sorte la succession de Bernard Dort, mais dans un autre espace, plus proche de la recherche comme l'institution universitaire la définit, plus proche aussi du livre qui se construit suivant la démonstration d'une hypothèse plutôt que la réunion d'articles. Ouverts, stimulants, les travaux de Sarrazac et de son équipe sont devenus des références nécessaires.

Dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Jean-Pierre Sarrazac s'attarde à une des formes dramaturgiques les plus importantes du xx<sup>e</sup> siècle, la *pièce-parabole*, qu'illustreront des auteurs comme Claudel ou Brecht. En fait, il ne s'agirait là, selon lui, que de l'une des figures du *détour* qu'emprunta le théâtre moderne et contemporain pour échapper au drame aristotélicien fondé sur la *mimésis* et la primauté de l'action. De ce point de vue, la parabole prendrait place aux côtés du « jeu

de rêve » (Strindberg, Pasolini, Lars Noren), du théâtre documentaire (Piscator, Weiss), satirique (Maïakovski, Novarina), ou quotidien (Kroetz, Wenzel), autant de façons de rendre compte du monde indirectement, autant de formes du réalisme « allusif ».

Selon Sarrazac, la rhétorique, la poétique, l'anthropologie, l'histoire, l'exégèse ont certes beaucoup à dire de la parabole. Cependant celle-ci, confrontée au concept d'œuvre dramatique, provoque une métamorphose de la *forme dramatique*, qui devient « moins dramatique. Moins dramatique et plus narrative. Plus *épique* en quelque sorte » (p. 12). Déjà un répertoire est désigné, des procédés mis de l'avant, des dramaturges convoqués.

La parabole a comme caractéristique d'aborder la vie par le *détour* d'une fable : sorte de réalisme diffractant où l'objet, passé par le prisme de la parabole, est déformé pour être mieux vu, mieux saisi. Vision oblique qui, comme la *mētis* des Grecs, est une ruse de l'esprit (et de l'art), une supériorité du regard en biais qui permet d'éviter d'être pétrifié par le réel. Sarrazac souligne, après Joyce, après Claudel (« Deus escreve dirceito por linhas tortas », le proverbe portugais en exergue du *Soulier de satin*), que le *détour* est le plus sûr chemin pour revenir à l'essentiel, pour aller au cœur des choses. Mais le *détour*, ajoute-t-il, est non seulement un « réalisme allusif » (p. 40). Il est aussi une méthode. Et il est un langage : « Le langage absorbe capillairement la dramatisation, la théâtralité » de la *pièce-parabole*, où il n'y a pas, contrairement au *drame*, de « développement organique, mais le jeu sans fin de la *variation* » (p. 27).

1. Voir la nouvelle édition de *L'avenir du drame* (Circé, 1999), *Antoine, l'invention de la mise en scène* (Actes-Sud, 1999), *Critique du théâtre* (Circé, 2000), *Poétique du drame moderne et contemporain – Lexique d'une recherche* (Études théâtrales, 2001).

Cependant, comment définir précisément la parabole ? Quel *détour* spécifique constitue-t-elle ? « Une parabole [...] c'est une comparaison dont le comparant est développé en un récit imagé » (p. 41), c'est une « comparaison en récit » (p. 48). Pas de parabole sans *comparatio* : « la monté du nazisme comme... » (Brecht) ; « la quête de l'Autre monde comme... » (Claudel) ; « le cancrelat comme... » (Kafka). Claudel fait de Colomb un « porte-Christ », et Brecht de Simone Machard une Jeanne d'Arc (p. 53). D'autres préféreront peut-être voir, dans le « pas de côté » de la parabole, le contenu manifeste d'un rêve ou, de façon encore plus précise, un *déplacement*, l'un de ses procédés selon Freud (p. 66).

Ces réflexions à propos de l'origine historique de la parabole et de sa nature constituent la première partie du livre de Sarrazac. L'auteur choisit ensuite de s'attarder à l'œuvre de trois grands parabolistes : Claudel, Brecht et Kafka. D'abord pour montrer que chez Claudel, dans *Le soulier de satin*, par exemple, ou dans *Le livre de Christophe Colomb*, nous nous trouvons en présence d'un *drame parabolique*, de pièces qui ressortissent au parabolisme, « forme diffuse de la parabole », plutôt que de véritables *pièces-paraboles*. L'analogisme dans lequel s'inscrit Claudel, qui est recherche obstinée du rapport de coïncidence entre ce monde-ci et l'autre, ferait en sorte que la parabole hésiterait à se séparer du drame. Le dramaturge s'arrêterait à mi-pente, l'étape chrétienne lui servant de « refuge définitif ». Ce que Sarrazac résume par cette formule ironiquement claudélienne : « L'ascension de cet homme qui gravissait l'Olympe avec à son flanc un vautour s'achève prématurément en un pieux lâcher de colombes » (p. 91) !

Chez Brecht, la rupture s'accomplit. Il veut « liquider le conflit dramatique » (p. 107) et c'est par l'instrument de la parabole que le passage va se faire du conflit au *jeu des contradictions*. Sarrazac montre comment des œuvres comme *Homme pour homme* ou *La résistible ascension d'Arturo Ui* veulent arracher la parabole au principe d'analogie, d'origine idéaliste, pour l'attacher à celui, plus rationnel, d'homologie, l'équivalence remplaçant la ressemblance.

La troisième grande parabole à laquelle Sarrazac consacre un chapitre est la parabole kafkaïenne, ce qui ne manque évidemment pas d'étonner. Le théâtre, chez Kafka, se réduit à des projets et à un fragment de pièce. Ce qui n'empêcherait pas qu'on puisse trouver chez lui un « théâtre de la parabole d'une ampleur exceptionnelle » (p. 137). La pensée créatrice de Kafka est saturée de théâtre : rêves, références obsédantes, dialogues... Dans cette sorte d'histoire dynamique des formes paraboliques, Sarrazac montre comment la relation analogique est « emportée et détruite » chez Kafka : la parabole y glisse du « statut de *similitude persuasive* à celui de *similitude énigmatique* » (p. 155). Si bien que dans le *Procès* ou dans la *Métamorphose*, par exemple, la parabole perd son comparé. Il ne reste plus que le comparant, et nous nous retrouvons à la fin de ce parcours en présence d'une *parabole tronquée*, d'une parabole devenue une énigme.

Les derniers chapitres du livre font état d'un procès de la parabole, poursuivi de façon radicale par Heiner Müller, mais que mènent aussi bien des écrivains comme Beckett ou Bond. Ils montrent également que ce théâtre est toujours de l'ordre du commentaire ; qu'il constitue un exercice qui passe l'action – la fable – au crible de la pensée. Qu'enfin il est un théâtre « à vue », un

théâtre qui se montre, art à la fois *archaïque*, *enfantin* et *philosophique*.

\* \* \*

*La parabole ou l'enfance du théâtre* est un parcours brillant, éclairant, sensible, celui d'un lecteur d'une grande finesse, libre, remarquablement informé. On peut seulement regretter que le mouvement vif et serré de la démonstration néglige par trop le *théâtre direct*, l'ancien modèle aristotélicien, et surtout ce qui, en son centre, fait sa force, encore aujourd'hui : l'image ressemblante, l'identification, étant bien entendu que celles-ci sont toujours relatives, partielles, incomplètes. Ce moteur du théâtre et du plaisir intense qu'il produit est trop ignoré, il me semble. *Archaïque, enfantin*, est-ce vraiment le théâtre-parabole, le théâtre de la pensée, qui l'est ? Ne serait-ce pas plutôt celui qui, apparemment, renonce au trop apparent *détour* ?

Rodrigue Villeneuve  
Université du Québec à Chicoutimi