

Henri Béhar, *Étude sur le théâtre Dada et Surréaliste*, Paris, Gallimard, Collection « les Essais », CXXXI, 1967, 356 p.

Michel Sanouillet

Volume 1, numéro 3, décembre 1968

Le Poète dans la société contemporaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500050ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500050ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Sanouillet, M. (1968). Compte rendu de [Henri Béhar, *Étude sur le théâtre Dada et Surréaliste*, Paris, Gallimard, Collection « les Essais », CXXXI, 1967, 356 p.] *Études littéraires*, 1(3), 445–448. <https://doi.org/10.7202/500050ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1968

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 en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

de métaphores ; il perd l'obsession du « comme », ce garde-fou planté par la logique : « Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose . . . »

Les images ont cessé d'être complémentaires, le discours a perdu sa cohérence. De phrase à phrase, le lien ne subsiste qu'en apparence. Davantage : c'est dans la phrase, au niveau du syntagme (ou segment), que la rupture se produit insidieusement. La *base* est souvent concrète, rassurante :

- a) Une pie [...] saute un à un les sillons . . .
- b) Les bouquets [...] des fiançailles
- c) Un paysan [...] au gilet blanc
- d) Les égoutiers [...] connaissent bien ces rats [...] qui courent . . .

Le chimérique fait irruption dans les *expansions* qui complètent le segment, et que nous rétablissons :

- a) Une pie d'ivresse saute un à un les sillons empourprés de nielle.
- b) Les bouquets de lait des fiançailles
- c) Un paysan crapaud au gilet blanc
- d) Les égoutiers du paradis connaissent bien ces rats blancs qui courent sous le trône de Dieu.

. . . Dérèglement verbal, lapsus ininterrompu, l'écriture automatique ne nous a pas livré tous ses secrets ; il suffit que sa magie opère. Si la réflexion sur le langage hante les meilleurs esprits (poètes, romanciers, dramaturges, etc.) depuis bon nombre d'années, on est justifié de trouver dans *les Champs magnétiques* autant le langage de la poésie qu'une poésie du langage.

« Le caractère historique de cette première réédition intégrale des *Champs magnétiques* n'échappera donc à personne », espère Alain Jouffroy. Nous tombons d'accord avec le préfacier, . . . mais *les Champs* marquent bien plus qu'une

date : à l'aube du Surréalisme, ils en figurent la jeunesse et l'essor. Ils rejoignent par là cette galerie de chefs-d'œuvre où le Temps n'est jamais qu'un visiteur importun.

Léon SOMVILLE

Université Laval

□ □ □

Henri BÉHAR, *Étude sur le théâtre Dada et Surréaliste*, Paris, Gallimard, Collection « les Essais », CXXXI, 1967, 356 p.

Voici deux ans, Henri Béhar avait attiré l'attention des milieux littéraires parisiens par sa belle thèse de 3^e cycle sur *Roger Vitrac, un réprouvé du Surréalisme*, parue chez Nizet. Ce premier ouvrage sur l'auteur de *Victor ou les Enfants au pouvoir* attestait déjà un beau talent de critique. Avec la présente étude, plus générale et plus ambitieuse, Béhar, mûri, délivré des contraintes académiques, prend d'emblée place parmi les meilleurs représentants de la nouvelle génération universitaire.

C'était, au vrai, une belle gageure que de prétendre s'engager dans cette jungle que constitue le théâtre français d'avant-garde depuis le début du XX^e siècle, s'y frayer une voie et y entraîner son lecteur, sans le perdre en chemin. Il y fallait une vaste culture générale, une connaissance approfondie d'œuvres difficiles, un sens inné de l'équilibre pour apprécier judicieusement les mérites et les défauts des hommes et des textes, pour isoler ce qui méritait d'être retenu sans pour autant avaliser le fatras environnant et la médiocrité. On peut dire sans ambages, en refermant ce livre, que Béhar a gagné son pari.

L'ouvrage se présente sous la forme d'une série d'essais sur les

dramaturges qui, de Jarry à Schéhadé (l'auteur interrompt sagement son enquête en 1940, ce qui lui évite d'avoir à traiter, entre autres, du théâtre dit de l'absurde) ont empiriquement créé ce qu'il est est aujourd'hui convenu d'appeler le « spectacle » surréaliste. Béhar entreprend tout d'abord d'établir exactement ces faits, tâche en soi délicate eu égard à la répugnance éprouvée par les Surréalistes à se laisser cataloguer, sans tomber dans l'ornière insidieuse de l'anecdote. Il étudie les divers aspects de cette nouvelle forme de théâtre, tente de les différencier les uns des autres, puis de distinguer les « originaux » Dada et Surréalistes des innombrables imitations et approximations auxquelles ils n'ont cessé, vingt années durant, de donner prétexte. Il porte le scalpel du critique sur des pièces souvent réfractaires à l'analyse. Enfin, et surtout, il tente d'aboutir à une définition générale et cohérente de l'œuvre scénique authentiquement dadaïste ou surréaliste.

C'est sans doute de cette dernière difficulté que l'auteur, malgré sa virtuosité, se tire avec le moins de bonheur. Il est évidemment victime de la formule d'exposition qu'il a délibérément choisie. En effet, si la fragmentation de l'exposé en une vingtaine de monographies est propice à l'analyse, elle se prête mal à la synthèse qu'on était en droit d'attendre. On regrettera qu'Henri Béhar, sans doute lié par des considérations matérielles d'édition, n'ait point remplacé sa conclusion trop schématique par une quatrième partie où il eût regroupé en un ensemble dialectique les considérations générales éparses dans le corps de son ouvrage. On ne saurait d'ailleurs sans injustice lui en tenir rigueur. Car comment, sans interpréter les textes, dégager les fils directeurs, les lignes de force qui attestent la confraternité essentielle d'œuvres aussi disparates

à première vue que *l'Ubu-roi* de Jarry et *le Roi pêcheur* de Gracq ? Or, malgré les apparences, c'est Béhar qui a raison : il existe entre toutes ces pièces un dénominateur commun, mais si subtil, si élué, qu'à tenter de l'explicitier, on se sent à tout instant trahi par le vocabulaire de la critique traditionnelle. Peut-on par exemple englober sous le même vocable générique de « théâtre », déjà élimé et distendu jusqu'à la déchirure par des siècles de sollicitations contradictoires, *le Cid*, *les Mamelles de Tirésias*, et les pochades de Breton et Soupault ?

Pis encore, au sein même du mouvement bicéphale qui intéresse Henri Béhar, Dadaïsme et Surréalisme se recouvrent à tout instant, tout en paraissant s'affronter : et nulle part cette double postulation n'est plus évidente que dans le domaine du spectacle. Breton, on le sait, n'aimait pas plus le théâtre que la musique, car de l'une comme de l'autre, il n'avait aperçu que les éléments et les techniques les plus conventionnels. Et il apparaît clairement au terme de cette étude qu'en définitive l'influence d'un Tzara ou d'un Ribemont-Dessaignes aura été plus décisive sur les tendances contemporaines d'expression scénique que celle des dramaturges surréalistes, toujours plus préoccupés du fond que de la forme de leurs multiples activités. Artaud lui-même, pourtant excommunié par ses amis de stricte obéissance bretonnienne, fondait son système sur la prééminence du comédien, concept que refusent énergiquement les théoriciens actuels du *happening* ou du *total theatre*. Ce qui captive ces derniers, c'est bien plutôt la spontanéité dadaïste et le désir, cher à Tzara, de mettre à bas le mur de passivité qui sépare depuis des siècles les acteurs professionnels d'un public douillettement installé dans son cocon d'obscurité

protectrice. Pour eux, comme pour les Dadaïstes et un bon nombre de Surréalistes, la véritable *catharsis* ne peut être atteinte que si elle n'est pas provoquée, mais naturellement engendrée par la pratique d'un rituel ancestral où chacun, oubliant jusqu'à l'existence du plateau et des fauteuils d'orchestre, a conscience de participer activement à une création toujours renouvelée et d'autant plus exaltante qu'elle sera moins attendue.

L'ouvrage d'Henri Béhar a certes sa part de lacunes. La plus grave étant l'absence à son sommaire de toute représentation étrangère. Tous les auteurs cités sont d'expression française, de naissance pour la plupart et pour les autres par une manière de « naturalisation intellectuelle » : c'est le cas notamment du Chilien Vicente Huidobro et du Roumain Tristan Tzara. Le lecteur en eût-il été avisé dès l'abord, que cette restriction du cadre de l'enquête eût paru parfaitement acceptable. Or on est fondé à penser, à se fier à son titre, que l'ouvrage constitue la somme des connaissances actuelles sur le théâtre Dada-Surréaliste non seulement en France, mais partout où celui-ci s'est manifesté. Ce ne sont point certes les quelques allusions aux soirées du « Cabaret Voltaire » contenues dans l'introduction qui suffiront à rendre justice à Hugo Ball et à ses amis zurichois. Car c'est là, dans la petite salle de la Spiegelgasse, au Waag, à la Meise, aux Kaufleuten, que se sont forgées, au feu des jours et des échecs, les armes dadaïstes qui seront livrées prêtes à l'emploi aux « contestataires » parisiens de 1920. Plus regrettable encore est l'absence de toute référence aux spectacles de toutes sortes montés, un peu partout en Allemagne et jusqu'en Europe centrale par les Dadaïstes berlinois pendant et après la guerre. Bien involontairement sans doute, Béhar apporte ainsi de l'eau au moulin

des critiques de plus en plus nombreux qui dénoncent à juste titre les tendances nationalistes des historiens littéraires français qui ont fait la part trop belle au Dadaïsme et au Surréalisme français au dépens de la participation étrangère à ces deux mouvements. Il faut dire que les Surréalistes eux-mêmes — qu'on relise le *Projet d'histoire de la littérature contemporaine* publié par Aragon dans *Littérature* en 1920 — ont été les premiers coupable de ce « franco-centrisme », pourtant si contraire à leur doctrine.

D'autres absences étonnent dans ce panorama qui se voudrait complet : celle de Picabia qui, s'il a peu « écrit » pour la scène, a cependant joué un rôle de premier plan dans la remise en question des concepts traditionnels du ballet (*Entr'acte*) et du cinéma (*Sursum corda*). Celle aussi de Jean Cocteau dont le flirt capricieux avec les écoles d'avant-garde permit à certains dramaturges de préciser la nature et la portée de leurs propres créations. Tout autant que *les Mamelles de Tirésias*, *les Mariés de la Tour Eiffel* méritaient d'être étudiés ici, en dépit ou à cause de l'ostracisme dont fut victime le librettiste de *Parade* au sein du groupe de Breton.

On eût attendu au moins une allusion à Julien Torma, ne serait-ce que pour nous aider à élucider le mystère qui plane encore sur l'auteur du *Bétrou*. A-t-il réellement existé, ou bien n'est-il qu'une habile construction née dans l'esprit machiavélique de quelque sénile pontife du Collège de Pataphysique ? Enfin comment l'universitaire qu'est Béhar a-t-il pu nous frustrer d'un index ?

Telle quelle, cette étude constitue en même temps qu'un précieux inventaire indispensable au chercheur (l'appendice à lui seul vaut l'achat du volume), le premier bilan de l'apport au théâtre des deux mouvements qui ont dominé la

vie intellectuelle de ce siècle. Leur histoire était connue, le recensement de leur production littéraire et plastique est pratiquement achevé. Il restait à montrer que leur influence la plus immédiate s'était exercée, non point nécessairement par le canal privilégié des mots ou de l'image, mais par cet affrontement direct, physique, de personne à personne, qu'est en définitive la communion théâtrale.

Disons pour terminer que voici un livre bien écrit. Nous sommes loin des pénibles dissertations académiques : un style alerte, dégagé aux entournures, brillant à l'occasion. Sans doute l'auteur cède un peu trop aisément au goût de la formule journalistique : il exagère alors pour souligner, raccourcit pour surprendre. Mais il a des expressions heureuses, un humour volontiers caustique, une allure poétique qui le fait se mouvoir sans gêne parmi les dates, les titres et autres contingences factuelles. On ne saurait mieux dissenter du Surréalisme. Réjouissons-nous : un écrivain nous est né.

Michel SANOUILLET

University of Toronto

□ □ □

Jean-Louis MAJOR, **Saint-Exupéry, l'écriture et la pensée**, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1968, 280 p.

Il y a quelques années, le critique littéraire R. Kanters écrivait dans *l'Express* : « Saint Camus, Saint-Exupéry, notre jeunesse n'a-t-elle d'autres saints que ces penseurs qui ont la vérité un peu molle ? » Cette question traduit bien l'impatience, voire l'irritation d'une certaine critique française actuelle devant la faveur dont, plus de vingt ans après sa mort, jouit encore Saint-Exupéry

auprès de la jeunesse. Et pourtant — on l'oublie trop souvent — des philosophes comme Sartre et Merleau-Ponty ont souligné l'intérêt de l'œuvre. Merleau-Ponty commente *Pilote de guerre* dans *Sens et non sens* et dans *Phénoménologie de la perception*. Dans *Situation II*, Sartre décrit Saint-Exupéry comme « le précurseur d'une littérature de construction qui tend à remplacer la littérature de consommation » ; plus récemment, dans sa *Critique de la raison dialectique*, il le présente comme « le premier agent technique qui a saisi et fixé dans son expérience le moment social du dévoilement par la praxis outillée ».

M. Major, conscient de la méconnaissance d'une œuvre sur laquelle on a beaucoup écrit, décide de l'aborder à son tour à l'aide de ce qu'il appelle « la nouvelle critique ». Une telle affirmation, en première page d'introduction, aurait de quoi nous rebuter : car de quelle *nouvelle* critique s'agit-il ? de celle de Barthes, de Richard, de Starobinski, de Weber, de Goldmann ? On voit mal, en effet, comment l'auteur pourrait utiliser en même temps la méthode de Goldmann et celle de Richard. En réalité, M. Major s'inspire de Barthes, Sartre, Merleau-Ponty et Bachelard. Et c'est pour le mieux, car il apporte une contribution magistrale à l'étude de Saint-Exupéry. Au lieu de s'interroger une fois de plus sur « la pensée » de Saint-Exupéry, M. Major tente de rejoindre les profondeurs cachées de l'œuvre, il essaie, pour emprunter le mot de Merleau-Ponty, de « traduire en significations disponibles un sens d'abord captif dans la chose et dans le monde même ». Cet effort de compréhension conduira M. Major à analyser avec précision non seulement « les valeurs conceptuelles immédiates », mais aussi « les formes » que véhicule le langage.

L'étude, menée de façon rigoureuse et convaincante, s'appuie