

henri béhar

le théâtre dada

et surréaliste







*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

*© Éditions Gallimard, 1979,
pour la présente édition, revue et augmentée.*

PRÉFACE A LA SECONDE ÉDITION

Outre la gageure consistant à distinguer, sous le nom de théâtre Dada et surréaliste, un objet que ses auteurs n'avaient jamais désigné comme tel, le double paradoxe (textes pratiquement inaccessibles au public, théâtre non représenté) sur quoi reposait, à l'origine, cet essai, est désormais en voie d'être résolu.

Comme on en jugera par la bibliographie mise à jour, les pièces de Tzara, Ribemont-Dessaignes, Aragon et Breton, Breton et Soupault, Albert-Birot, Desnos sont maintenant publiées, souvent avec un appareil critique ou des compléments qui en éclairent la portée. Celles de Raymond Roussel, du Douanier Rousseau, de Picasso ont été procurées par des revues spécialisées, tandis que l'entreprise de réédition des petites revues à laquelle se livrent certains éditeurs permet de lire, comme dans l'originale, les textes de Pansaers et de Malespine, bientôt les sketches de Littérature. De sorte que, compte tenu des documents dont nous disposons, il m'a fallu développer l'analyse que je faisais de Ribemont-Dessaignes, de Malespine et de Picasso, reprendre sur un point (Le Jet de sang) celle d'Artaud.

Davantage : nombre de ces pièces ont été jouées

depuis 1967 (Les Mamelles de Tirésias d'Apollinaire, Le Cœur à gaz de Tzara, Mathusalem d'Yvan Goll); inlassablement, Jean Rougerie s'efforce de réhabiliter le merveilleux au théâtre et, après La Vengeance d'une orpheline russe de Rousseau, monte L'Étoile au front de Roussel; Vitrac, Jarry deviennent des classiques de notre temps : leurs œuvres servent à la fois de galop d'essai pour de jeunes troupes et de pièce de résistance pour des animateurs confirmés; des producteurs hardis ignorant les mises en garde et les mises en demeure permettent à Jorge Lavelli de créer l'œuvre oubliée d'Oskar Panizza, à Jean-Jacques Lebel de révéler à un public apathique les imaginations dramatiques de Picasso.

Mais surtout ce magnifique clavier de l'imaginaire qu'est la télévision donne à Jarry, à Tzara, à Roussel, à Vitrac, un public innombrable, dont ils n'avaient jamais rêvé, quels que fussent leurs accès de mégalomanie, par la grâce d'inventifs metteurs en images comme Jean-Christophe Averty et ses complices.

De la même façon qu'on ne conçoit plus une histoire du drame romantique qui ne mettrait pas, au premier plan, Le Spectacle dans un fauteuil, œuvre pourtant réservée à la lecture, de même une histoire du théâtre français entre les deux guerres ne peut ignorer ce courant Dada et surréaliste, qui pourtant ne prend son éclat qu'une cinquantaine d'années après son apparition. A bien réfléchir, il n'y a là rien d'étonnant : le perpétuel reclassement des valeurs par quoi se reconnaît une civilisation vivante quoique mortelle l'amène à privilégier certaines formes d'art, certains concepts qui, à l'origine, n'étaient même pas perçus comme des germes de l'avenir. Ainsi peut-on identifier le maillon historique menant du symbolisme à ce « nouveau

théâtre » qu'une critique hâtive et mal avisée croyait issu du néant. Non qu'il faille à tout prix trouver des précurseurs, ni se conformer à un schéma historiciste qui veut que toute révolution scientifique ou culturelle soit issue de la précédente, mais simplement parce que l'esprit humain est ainsi fait qu'il ne crée du neuf qu'en transformant, en portant à son plus haut période et en le renversant, ce qui est considéré comme acquis. De même que la dramaturgie d'Alfred Jarry est un symbolisme subverti, de même celle d'Adamov, Beckett, Ionesco, Weingarten, etc., est un surréalisme poussé à son point d'éclatement. Il serait loisible d'établir les liens entretenus par l'un et l'autre avec le groupe d'André Breton ou ses voisins immédiats, d'inventorier les textes d'Eugène Ionesco et d'Arrabal publiés par les surréalistes, les pièces auxquelles ceux-ci ont apporté leur appui. Mais il serait tout aussi facile de citer leurs réserves ou même leurs éclats face à ce qui leur échappe et qui, pour n'avoir pas encore de nom, n'est plus le surréalisme ni, pour autant, rétrograde. Je souhaite que l'examen du théâtre contemporain ne se fasse pas en termes bancaires de doit et d'avoir mais d'une façon dynamique, mettant l'accent sur les dépassements, les avancées plus que sur les ressassements.

C'est pourquoi je me suis abstenu, au cours de cette étude, de relever les traits qui, chez Pierre Albert-Birot provenaient du futurisme, chez Yvan Goll de l'expressionnisme, chez Tzara ou Artaud de l'un et de l'autre mouvement. La critique des sources est justifiée à la seule condition de spécifier ce qui est décentrement, transformation progressive, travail de l'imaginaire et non de se borner à relever des identités partielles, qui ne prouvent strictement rien, ne nous

apprennent rien quant à la conception de l'œuvre et à son fonctionnement dramatique. C'est par ce qu'il refuse du futurisme que Dada nous intéresse, non par ce qu'il lui emprunte. Il n'y a, que je sache, ni modernisme, ni bellicisme, ni politique ni histoire dans les pièces dadaïstes, non plus qu'amours d'un aéroplane et d'une hydravionne, comme c'est le cas dans les œuvres futuristes. Veut-on un exemple très précis ? Le Cœur à gaz de Tzara comporte, à première vue, une distribution expressionniste : Bouche, Œil, Nez, Oreille, Cou, tandis que sur scène un cœur chauffé au gaz marche lentement. Voilà, a-t-on dit, une excellente façon de montrer comment vivent et sentent nos divers organes. Mais le malheur est que Tzara ne met pas en scène l'apologue rabelaisien et qu'aucun de ses personnages ne présente les caractéristiques de l'organe qu'il incarne ! Même si, hors de toute influence d'école, on voulait marquer la dette contractée par Aragon, Breton et Vitrac à l'égard du théâtre de Boulevard et singulièrement du vaudeville dont ils empruntent personnages, situations, thèmes, il faudrait tout autant dire que les personnages n'agissent jamais comme le suppose la norme vaudevillesque, que les situations se dénouent tragiquement ou qu'elles restent en suspens, que les thèmes sont retournés, comme on fait d'un gant pour en montrer les coutures !

Écarter le postulat des sources et des influences internationales qui ont informé l'objet de notre étude ne signifie pas pour autant qu'on l'ignore. Cela revient, en fait, à renvoyer le problème à une autre démarche investigatrice, l'histoire comparée du théâtre. Celle-ci aurait, en l'occurrence, à broser l'histoire des théâtres de l'avant-garde européenne à l'aide d'une méthodologie spécifique ayant pour but

d'en dégager, à travers la diversité et la multiplicité des mouvements browniens qui l'animent, les caractères unitaires. Une telle démarche exige au préalable le plus grand nombre possible d'études particulières, sous peine d'arbitraire. C'est ce que l'on a tenté de faire ici, préférant établir l'existence et la cohérence d'un ensemble de pièces Dada et surréalistes, qui constitue notre corpus, avant d'envisager ses relations ténues avec les théories et les pratiques dramatiques de mouvements voisins tels que l'Expressionnisme allemand, les Futurismes italien, russe, polonais, le Poétisme tchèque, le Créationnisme et l'Ultraïsme espagnols, etc.

Une première partie traite pourtant des « précurseurs et marginaux ». Est-ce à dire que, sous prétexte d'écarter les précédents étrangers, on en revient à introduire une catégorie particulière d'œuvres qui, du fait de leur antériorité, permettraient de nier les apports des mouvements périphériques? Certes non. Les œuvres de Jarry, d'Apollinaire et de ses épigones, du Douamier Rousseau et de Raymond Roussel, pour autant qu'elles aient été connues des dramaturges Dada et surréalistes (elles l'ont été par intermittence) ne sont envisagées que dans la mesure où elles présentent, peu ou prou, les linéaments d'une catégorie dramatique nouvelle qui, par son refus tant du mimétisme que de l'illusion symbolique, par l'usage de la surprise, de l'agression, du discontinu, de l'aléatoire; par l'accent mis sur les phénomènes de théâtralité — c'est-à-dire la visée du théâtre sur lui-même; par la métaphysique qu'elle postule : logique non cartésienne, équivalence des contraires, primauté du désir, morale du tout ou rien, etc., deviendra la figure dominante de notre objet. Qu'on ne s'y méprenne pas :

ces auteurs ne sont, en aucune manière, ni proto-Dada ni pré-surréalistes, sauf à dire, comme Breton dans le premier Manifeste du surréalisme que Jarry est surréaliste dans l'absinthe, Roussel dans l'anecdote. Il ne s'agit pas d'annexer des œuvres autonomes à un courant plus vaste et plus marquant — elles se suffisent à elles-mêmes —, ni de rassembler sous une étiquette commode des pièces inclassables, isolées ou délaissées par les diverses histoires du théâtre; mais, bien au contraire, de révéler le contour par lequel chacune d'elles donnera sa forme définitive à notre puzzle. Expliquons-nous : encore que nous sachions qu'Ubu Roi a été lu par Hans Arp lors d'une des premières soirées dadaïstes, il n'est pas nécessaire que Tzara en ait perçu la vertu provocatrice pour que nous constations une homologie structurelle dans son théâtre qui intègre le même élément; de même, il importe peu que les surréalistes invités par l'auteur aient perçu le procédé qui est à la base du théâtre roussellien, il suffit qu'ils aient pris la mesure des immenses domaines qu'il ouvrait à l'imagination pour que nous en décelions le tracé dans leurs compositions. Et le Douanier Rousseau peut bien n'avoir jamais eu de lecteur avant 1947 (à l'exception, éventuellement, de Tzara), il n'empêche que l'état d'esprit qui imprègne son théâtre est celui-là même que chercheront à atteindre Desnos ou Péret.

La situation d'Yvan Goll et de Pierre Albert-Birot est, apparemment, plus délicate. On sait le peu de cas que faisaient d'eux, pour des raisons extra-théâtrales, souvent injustes, les dadaïstes puis les surréalistes, et les réserves qu'en retour ils portaient sur ces groupements. Reste qu'ils mettent en œuvre, au théâtre, des moyens, une esthétique qui, non seulement assurent la

permanence de Jarry et d'Apollinaire, mais encore rendent compte de certains problèmes que se poseront nos dramaturges, tels que l'objectivation du subconscient, la dépersonnalisation de l'acteur par le biais de la marionnette... Ces écrivains en marge assurent une transition entre le théâtre Dada et surréaliste et des auteurs qui se font du théâtre une conception moins absolue; surtout, ils marquent les limites au-delà desquelles certaines œuvres quittent l'avant-garde pour rejoindre le gros des troupes théâtrales, que ce soit le Faust de G. Ribemont-Dessaignes, La Fuite de Tzara, Le Coup de Trafalgar de Vitrac, etc.

Parler de précurseurs et de marginaux implique qu'on se donne une représentation spatio-temporelle d'un corpus dont il convient maintenant de justifier la constitution, d'expliquer les critères de sélection retenus.

Les critères externes paraissent simples et indiscutables. A partir de février 1916 s'instaure à Zurich le mouvement Dada qui cesse d'exister en tant que tel à Paris, approximativement avec la reprise du Cœur à gaz au théâtre Michel. Sera donc qualifiée de pièce dadaïste toute œuvre interprétée au cours des diverses manifestations Dada ou encore reconnue comme telle par ses promoteurs. De la même façon, le mouvement surréaliste se fait connaître publiquement en 1924 par le Manifeste du surréalisme où sont définies ses ambitions et désignés ses membres; si, au cours du temps, ceux-ci ont varié, nous en sommes avertis par les tracts, revues, déclarations et manifestes propres au groupe. Sur ce point, on ne peut que se rallier à la définition adoptée par Ferdinand Alquié lors des Entretiens de Cerisy : ... « il existe depuis 1924 un mouvement qui s'appelle surréaliste, ce mouvement a

comme centre André Breton, qui est resté dans le groupe du commencement à aujourd'hui [...] André Breton a eu toujours, autour de lui, un certain nombre de gens qui, se disant surréalistes, ont signé des proclamations, peint des tableaux, composé des poèmes, publié des revues. Cet ensemble d'événements compose ce que l'on appelle le mouvement surréaliste¹ ». On considère comme théâtre surréaliste toute œuvre faisant partie de cet ensemble d'événements au moment où ils se sont produits que, pour des raisons exposées plus bas, on cesse d'observer en 1940. A supposer qu'Aragon ait écrit une pièce en 1933, elle ne serait pas étudiée ici dès lors que son auteur a cessé d'appartenir au mouvement surréaliste.

Souvent une mention portée sur l'ouvrage imprimé ou fournie lors du spectacle peut nous servir de label. Ainsi en est-il de *L'Empereur de Chine* de Georges Ribemont-Dessaignes, publié dans la « Collection Dada », ou pour prendre un exemple récent, *du Roi Gordogane* de Radovan Ivsic, procuré par les « Éditions surréalistes ».

Un troisième critère est l'appui collectif donné par l'un des deux mouvements à une œuvre particulière, le geste de reconnaissance qu'ils lui ont adressé : l'exemple du film de Buñuel est célèbre ; il s'est souvent renouvelé, les surréalistes appelant à eux ceux en qui ils percevaient des aspirations proches des leurs. Ainsi en fut-il pour Henri Pichette, Julien Gracq, Georges Schéhadé, Jean-Pierre Duprey à qui Breton écrivait : « Vous êtes certainement un grand poète, doublé de quelqu'un d'autre qui m'intrigue. Votre

1. F. Alquié : bibl. 92, p. 387.

éclairage est extraordinaire². » Il est remarquable que, pour le théâtre, le fait se soit produit plutôt après 1945.

Quant à la qualification de « théâtre », sous l'une quelconque de ses variantes (pièce, drame, sketch, mélodrame, vaudeville, comédie...) elle n'est pas toujours présente sur la page de titre de l'ouvrage. Doit-on classer *La Première Aventure céleste* de M. Antipyrine, de *Tristan Tzara*, dans le genre poétique ou dramatique? L'indication, postérieure, de « double quatralogue » ne suffit pas à en confirmer le caractère. Ce qui nous permet de parler de théâtre, c'est, d'une part, une certaine conformité aux marques extérieures du discours dramatique (dialogues, distribution de personnages, indications scéniques...), d'autre part la réalisation scénique qui a pu être fournie. Bien entendu, l'intention de l'auteur domine : le fait que Desnos ait qualifié primitivement *La Place de l'Étoile* de drame, avant de la baptiser « antipoème » nous est un indice suffisant pour qu'au moins nous nous posions la question de son appartenance à un genre ou l'autre. Il va de soi que si de tels indices sont nécessaires à l'inclusion d'un texte dans le corpus, ils ne sont pas toujours suffisants. Toute distribution d'un texte en répliques n'est pas du théâtre : qu'on en juge par le chapitre « Barrières » des *Champs magnétiques*; inversement, un énoncé purement descriptif, sans aucune réplique, tel que *Poison de Vitrac* fera incontestablement partie de notre ensemble. Il appartiendra donc à l'analyse de spécifier à chaque fois le caractère dramatique d'une œuvre, sachant qu'il n'y a

2. Lettre-préface in J. P. Duprey : *Derrière son double*, bibl. 108, p. 16.

pas de définition absolue en la matière, et que le premier geste des auteurs Dada et surréalistes a été de condamner la distinction des genres ou d'en modifier les limites. La double qualification exigée à l'entrée du corpus n'a pu être que provisoire et soumise à vérification. C'est dire, par là même, combien les critères qui paraissent relever du simple bon sens sont difficilement applicables dans le cas présent, en raison de la labilité de l'objet et de la mouvance des auteurs. On en vient donc à faire appel à une deuxième catégorie, les critères internes.

*Par critères internes on entend désigner tous les éléments qui marquent l'appartenance d'un texte — ou d'un spectacle — aux mouvements considérés. Leur repérage s'effectuerait par comparaison de l'échantillon avec la production d'ensemble. Ceci en théorie, car on a beau connaître une part importante de la production Dada et surréaliste, il n'est pas possible de l'avoir en totalité présente à l'esprit au moment où s'effectue l'opération, en raison même de sa diversité et de ses traits contradictoires. Dans la pratique³, on se contente de définir les caractéristiques de chacun des mouvements à l'aide des textes les plus accessibles à la théorie, c'est-à-dire les Manifestes ou les ouvrages qui en tiennent lieu : Sept Manifestes Dada de Tristan Tzara, « Vingt-trois manifestes du Mouvement Dada » in *Littérature* n° 13, mai 1920 ; Manifestes du surréalisme d'André Breton, Une vague de rêve d'Aragon, etc. ; à quoi s'ajoutent les volumes de mémoires, les études les plus éclairantes, telles celles*

3. C'est la démarche suivie par Michel Corvin dans son article : « Le théâtre Dada existe-t-il ? », *Revue d'histoire du théâtre*, 1971, n° 3.

d'Alquié et de Carrouges sur le surréalisme. En toute rigueur, j'aurais dû poser initialement ces critères internes qui, grossièrement, auraient découlé du négativisme dadaïste, de la trilogie surréaliste (amour, poésie, liberté). Bien qu'ayant un tel schéma en tête, je ne l'ai pas fait pour des raisons qui me semblent méthodologiquement importantes.

D'abord parce que, comme on l'a dit, chacun de ces Mouvements ayant prouvé le mouvement en marchant, il serait aberrant de produire comme constante ce qui était caractéristique momentanée, approximation, recherche. Pensons aux exercices de poésie bruitiste, statique, mouvementiste, simultanée de celui qui signait : « Tristan Tzara, poète abstraitiste roumain. » Sont-ils la norme ou l'exception ? Comment traiter cette composante « abstraite » pratiquée aussi par Arp, et qui disparaît totalement du mouvement Dada à Paris⁴ ? De la même façon, faut-il tenir pour des discriminants absolus « le scandale pour le scandale », selon la formule d'Aragon, et l'automatisme tel qu'il a été spécifié par Breton, alors que bien des œuvres majeures du surréalisme sont intégralement contrôlées et qu'elles n'ont aucune visée scandaleuse ?

En second lieu, peut-on légitimement inférer des textes théoriques, dont aucun ne traite du théâtre ni même du spectacle, quelque précepte applicable au genre dramatique ? Et d'ailleurs ce qu'on qualifie de théorique n'est-il pas lui-même partie intégrante du spectaculaire à la manière dadaïste, de sa façon de vivre la poésie ? Une rapide analyse des manifestes de

4. Voir Henri Behar : « Proteste au poing levé. — Les manifestes Dada » in *Annales de l'Université d'Abidjan*, série D, 1973, t. VI, pp. 347-361.

Tzara montre immédiatement qu'ils placent le locuteur au foyer de l'énoncé, et que cet énoncé intègre une énonciation seconde, supposant les réactions du public. De fait, l'inventaire des textes d'origine Dada ou surréaliste traitant explicitement du théâtre est tôt dressé : il tient à peu près en une page de citations de Breton et de Tzara qui concluent l'un et l'autre à la défiance envers le théâtre en place : « Les petites sensibilités torturées des psychologies variables, théorie déclamatoire, ne peuvent pas découvrir une vérité qui restera à jamais obscure, comme toutes les actions qui sont vaines et les résultats relatifs », dit l'antiphilosophie, qui cependant plaidera pour un genre autonome qui ne soit pas l'imitation du vivant mais la vie elle-même.

Une troisième objection apparaît aussitôt : c'est le danger d'émanatisme ou, pour le dire plaisamment, la théorie du lapin dans un chapeau, par laquelle on pose arbitrairement un certain nombre de traits spécifiquement baroques, romantiques, surréalistes... que l'on s'empresse de retrouver dans l'objet que l'on examine. Posons, par exemple, que l'humour, l'insolite et l'irrationnel sont des caractéristiques du surréalisme, particulièrement au théâtre. J'aurai tôt fait de rencontrer Les Mariés de la tour Eiffel sur mon chemin, ou bien La Femme fatale de Max Jacob, Les Pélicans de Radiguet et Le Gendarme incompris, cette « critique bouffe » en un acte composée par Cocteau et Radiguet à l'aide de poèmes en prose empruntés à Mallarmé, afin de montrer qu'une chose, présentée sous un certain angle produit l'effet contraire du but initialement recherché. Il saute aux yeux à première lecture que nous sommes, avec ces piécettes, bien loin des exigences fondamentales du surréalisme,

dont elles ne peuvent faire partie en raison de leur contenu et non seulement de leur date de composition. A l'inverse, la procédure émanatiste risque de me faire écarter du corpus des œuvres indispensables. Imaginons que je définisse Dada comme un nihilisme absolu (cela s'est vu). Tout ce qui évoquera la bonté, la joie de vivre et postulera une morale nouvelle sera dès lors considéré comme non dadaïste. Qui ne voit que, ce faisant, j'écarte les Sept Manifestes Dada de la production dadaïste!

Enfin, dernière raison à mon abstention, c'est la difficulté théorique d'articuler les critères externes et internes, c'est-à-dire les questions de périodisation et de contenu (problème soulevé par les sketches de Littérature). Allons plus loin : il s'agit de reconnaître l'existence d'un esprit Dada (ou d'un esprit surréaliste) en dehors des groupes organisés, ce d'autant plus que le mouvement Dada s'est toujours refusé à établir des listes, un programme. En dépit de ce qu'on en a dit plus haut, le mouvement surréaliste n'a-t-il pas, à chaque instant, proclamé cet état d'esprit permanent, indépendant des circonstances qui l'auront amené à s'incarner dans le groupe d'André Breton?

Ces questions de principe m'ont conduit, non pas, à l'instar de Dada, à refuser tout principe lors de l'établissement du corpus, mais à n'exposer mes partis pris qu'à mesure des besoins, pour chaque œuvre analysée. Mais je dois dire ici pourquoi, sachant pertinemment qu'il est une émanation du seul Collège de Pataphysique, j'ai inclus dans cette nouvelle édition un chapitre sur Julien Torma, lui redonnant sa place primitive. L'anecdote ne manque pas d'intérêt. En m'annonçant l'acceptation de mon manuscrit par les Éditions Gallimard, Raymond Queneau, qui en était

alors le secrétaire général, me fit savoir que Roger Grenier voulait me rencontrer. Rendez-vous pris, ce fut pour m'entendre dire que les canulars n'avaient pas réussi jusqu'à présent à la Maison, que Raymond Queneau, sceptique, à son habitude, avait tiqué sur le chapitre Torma, enfin vous me comprenez, il vaut mieux, pour ne pas nuire au sérieux de l'ensemble, qu'il n'y figure pas. Mon texte n'émettait aucune hypothèse sur l'existence, ou non, de Julien Torma, se contentant de rapporter à son sujet ce qu'on en savait par le Collège de Pataphysique, et d'analyser des ouvrages dont la matérialité ne faisait aucun doute. Je me rangeai néanmoins à l'avis des éditeurs, qui me semblaient en savoir plus long qu'ils ne disaient sur l'affaire Torma, laquelle était, à leur avis, un piège tendu à la critique universitaire, et attendis que Michel Corvin, dont je devais publier un article sur « Torma l'imposteur » dans les Cahiers Dada-sur-réalisme, fit toute la lumière nécessaire. J'aurais pu ajouter que Martin Esslin avait consacré quelques pages à Torma dans son livre sur Le Théâtre de l'absurde (Buchet-Chastel, 1964) sans pour autant que l'essai sombrât dans le ridicule. L'article prévu ayant pris de l'ampleur, Corvin en fit le sujet de sa thèse secondaire (bibl. 103). Proposant une interprétation de la mystification littéraire, il se gardait, cependant, de se prononcer sur l'intérêt des textes ainsi élaborés et supposait Sainmont et Noël Arnaud les porte-plume du prétendu Torma. A mon tour, j'avancai, dans ma thèse sur La Dramaturgie d'Alfred Jarry les noms de Boris Vian, Jacques Prévert, Ionesco, Raymond Queneau et Noël Arnaud. Puis je déposai le manuscrit entre les mains de Raymond Queneau, toujours accueillant quoique pessimiste sur



-  littérature
-  philosophie
-  sciences
-  sciences humaines
-  idées actuelles
-  arts
-  chroniques

henri behar : le théâtre dada et surréaliste

Entre "ce besoin de réalité qui nous tourmente", caractérisant l'esthétique naturaliste, et la "scène libre au gré des fictions" postulée par le symbolisme, la scène de notre siècle a choisi une troisième voie, non de compromis mais de dépassement, représentée par le théâtre dada et surréaliste, faisant place à la surprise, à la poésie, au rêve, au merveilleux.

L'aventure commence avec *Ubu roi* d'Alfred Jarry (1896) pour s'épanouir mondialement avec *Le Regard du sourd* de Bob Wilson (1971).

Etudiant des œuvres peu connues, montées par des théâtres de fortune en France entre les deux guerres, cet essai met en lumière les traits essentiels d'une esthétique dramatique qui ne cesse de féconder la création actuelle.

La première partie est consacrée aux précurseurs et marginaux : Alfred Jarry, Apollinaire, Albert-Birot, Yvan Goll, le Douanier Rousseau, Raymond Roussel. La deuxième analyse quelques pièces dada d'Erik Satie, Ribemont-Dessaignes, Tristan Tzara, etc. Enfin la troisième partie évoque le théâtre surréaliste d'André Breton, Aragon, Artaud, Vitrac, Desnos, Huidobro, Georges Neveux, Georges Hugnet, Picasso ; et, pour la nouvelle génération, Julien Gracq et Georges Schehadé.