

À l'écoute du surréalisme musical

Sébastien Arfouilloux

Numéro 152, hiver 2009

Littérature et musique

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/44185ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

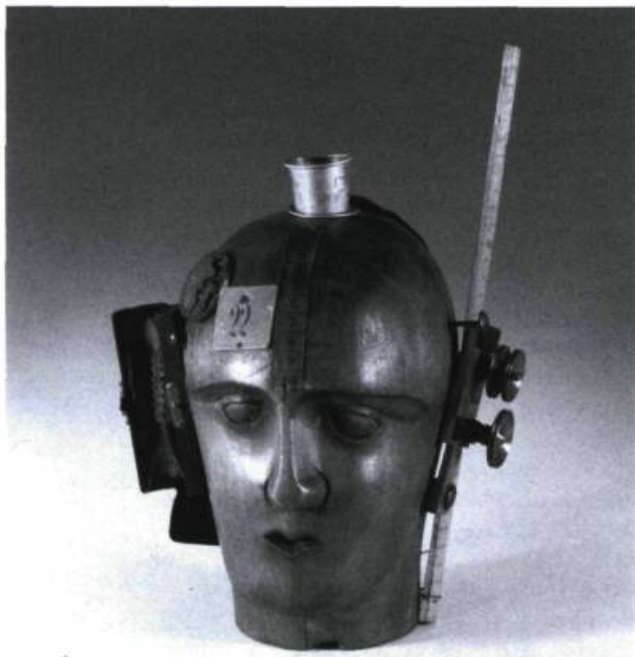
0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Arfouilloux, S. (2009). À l'écoute du surréalisme musical. *Québec français*, (152), 44-46.

Raoul Hausmann, *L'esprit de notre temps*, 1920.

À l'écoute du surréalisme musical

par Sébastien Arfouilloux*

Des rapports entre le surréalisme et la musique, on connaît la saisissante image allégorique que donne André Breton : « Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre¹ ». Pour le représentant de la pensée du surréalisme, seules les *images* que suscitent la peinture et la poésie sont aptes à donner accès aux représentations inconscientes et aux rêves, l'expression musicale, jugée trop *confusionnelle*, ne peut rendre compte du modèle intérieur. Breton condamne ainsi la musique au nom d'un renversement des valeurs : le beau sera désormais ce qui se révèle lorsque l'artiste se penche vers le gouffre intérieur de l'inconscient. Pour autant, est-ce que le surréalisme, en tant que mouvement artistique constitué, refuse une place à la musique ?

Il importerait de chercher ce qui se joue derrière ce refus affiché. Tentons d'ouvrir un rideau trop vite retombé sur la scène et d'apercevoir ce qui se trame en coulisse. La musique tient une place importante dans le travail surréaliste d'expérimentation et de révision absolue des valeurs, à tel point que nous pouvons affirmer qu'elle fait partie de l'esprit surréaliste. Voilà de quoi bouleverser bien des représentations. Nous proposons ici un retour sur le jeu de mutuelles fascination et répulsion entre le mouvement artistique fondateur du début du XX^e siècle et les musiciens.

Dada en scène

Faut-il rappeler que c'est à l'occasion d'un ballet, sur une musique d'Érik Satie, que le mot *surréalisme* fut employé pour la première fois ? Guillaume Apollinaire, rédigeant le programme de *Parade*², saluait, il est vrai, davantage le travail du peintre auteur des décors et des costumes, son ami Picasso, que celui du musicien et sans doute Breton, alors proche d'Apollinaire, n'était pas étranger à la création du mot. Mais l'idée ne laisse pas d'étonner si l'on a à l'esprit la quasi-absence de manifestations musicales dans le surréalisme. Satie, par ses audaces musicales et son goût de la provocation, qui éclate notamment dans le ballet réalisé avec Francis Picabia, *Relâche*, serait plutôt proche de Dada. Cependant, Dada n'a pas connu de réelle expression musicale. Certes, Georges Auric et Darius Milhaud écrivirent des contributions pour la revue *Littérature*³, à ses débuts, et leur musique accompagna un temps les premières manifestations dada parisiennes, mais ces compositeurs, qu'a parrainés Jean Cocteau, furent vite rejetés par les directeurs de la revue, Louis Aragon, Philippe Soupault et Breton.

Des tentatives de musique dadaïste ont lieu lors de l'arrivée de Tristan Tzara, qui introduit à Paris le rituel des spectacles du cabaret Voltaire de Zurich. Georges Ribemont-Dessaignes fait ainsi interpréter par la pianiste Marguerite Buffet des pièces obtenues au moyen d'un arrangement entièrement aléatoire des notes. Les grandes orgues de la salle Gaveau n'en avaient jamais entendu autant et le scandale qu'ont provoqué ces musiques fut inouï. Une tentative de rendre l'acte poétique à un élément immédiat, en dehors de toute justification logique, est à l'œuvre : c'est, avec l'abolition des frontières entre la salle et la scène, ce que l'on peut considérer comme l'apport de Dada à la poétique des spectacles. Mais lorsque Breton voulut situer son action sur un autre plan que les provocations dadaïstes (qu'on songe à la *Vaseline musicale*, jouée par vingt personnes, sous la direction de Tzara, à laquelle il avait participé⁴ !), la musique fut ignorée.

Il importe donc de comprendre le rôle dévolu à l'expression musicale quand la modernité poétique et artistique se définit sur scène et par la performance. Dada s'attache à une pratique poétique et dramatique unique qui vise la disqualification de toutes les valeurs et, au premier chef, des conceptions théâtrales périmées. Les spectacles dada veulent réduire la poésie, tout autant que la musique, à des éléments fondamentaux. Fort de cette disponibilité ouverte par Dada, le surréalisme entreprend de laisser la place aux rencontres fortuites de mots et rejette la musique.

Breton, guetteur silencieux

Le paradoxe est que ce refus s'énonce dans un texte parlant de peinture. Au moment de la parution de celui-ci, Breton souhaite s'assurer le soutien des peintres et se réfère à une époque antérieure au surréalisme, où l'art métaphysique de Chirico faisait de ce dernier un peintre voyant. Les termes du refus de Breton reprennent ceux de Chirico : « Ce que j'écoute ne vaut rien, il n'y a que ce que mes yeux voient ouverts et plus encore fermés⁵ ».

Chirico assure que la vision génère une musique « qu'on n'entend pas ». Il s'agit donc de comprendre ici le mot « musique » comme un principe métaphorique, pour signifier la force émotive. Chirico constate le pouvoir du tableau de générer une illumination intérieure, pouvoir que ne posséderait pas la musique, art qui reste « quelque chose au-delà ». Au seuil de cette révélation permise par la peinture pour celui qui regarde, la musique reste une « énigme ». Dans *Le surréalisme et la peinture*, Breton affirme : « Que la nuit continue donc à tomber sur l'orchestre, et qu'on me laisse, moi qui cherche encore quelque chose au monde, qu'on me laisse les yeux ouverts, les yeux fermés – il fait grand jour – à ma contemplation silencieuse ».

La musique reste inapte à exprimer le mystère des choses, une dimension surnaturelle qui se manifeste dans les tableaux de Chirico, autant que chez Picasso ou dans les révélations attendues par le poète, médium attentif au « message automatique ». Pourtant, si la musique avait pu signifier au poète quelque chose des forces inconscientes, il aurait fallu qu'elle résonne dans un espace vierge des conventions artistiques. Ainsi que Dada, qui organisait à Zurich des soirées ethniques, où les masques dictaient une danse nouvelle à Hemmy Hennings et Hugo Ball, il aurait fallu que Breton écoutât des musiques de sociétés traditionnelles africaines ou asiatiques. Malheureusement les enregistrements sonores n'étaient pas répandus, même après l'expédition Dakar-Djibouti de Marcel Griaule, dont la revue *Minotaure* se fit l'écho en 1933. Si Breton affichait la plus grande ignorance envers des



Hugo Ball au cabaret Voltaire, 1916.

éléments très simples de la culture musicale, il affectionnait en revanche des formes plus désuètes de l'art musical. Breton ne reconnaissait pas la 5^e *Symphonie* de Beethoven, qui fait partie de la bande sonore du film *L'âge d'or*⁶. En revanche, il montrait du goût pour la « vieillie poétique » qui se dégageait pour lui des « refrains niais⁷ » de Jacques Offenbach : « En général mon esprit demeure tout abandonné à la distraction, au point de ne s'occuper qu'à rassembler quelques paroles de chanson – le souvenir musical me faisant presque complètement défaut – paroles auxquelles il m'arrive de prêter une trame vocale extrêmement timide surtout quand elles me sont parvenues portées par de très vieux airs ou encore lorsque s'y joue le soleil de dix heures des opérettes d'Offenbach⁸ ».

Par conséquent, cette répulsion envers la musique s'exerce surtout à l'endroit des classiques et des romantiques, plus qu'envers une expression dont Breton attend peut-être, en dépit de tout, une révélation et une adéquation à ce « modèle intérieur » avoué par *Le surréalisme et la peinture*. Dans cette perspective, la surdité de Breton, qu'il affiche ostensiblement, semble alors une provocation, explicable par la nature du monde musical de l'époque, à un moment où les peintres constituent le principal appui du surréalisme. Elle ne témoigne pas de sa recherche de l'émotion poétique en dehors du goût moderne, dans les formes sorties des habitudes, parfois musicales.

L'audition occupe une place notable chez Breton, et peut même se définir comme le grand thème inspirateur. Dans le *Manifeste du surréalisme*, Breton marque une grande attention envers les phrases de demi-sommeil et leur accorde une place déterminante dans le processus de l'écriture. Il mentionne l'audition d'une phrase qui « *cognait à la vitre* », phrase dont le pouvoir poétique s'impose avec évidence, tant par ses sonorités que par la nouveauté des images qu'elle suggère. Les images surréalistes sont des associations verbales d'un caractère nouveau : le poète note des phrases entendues au réveil, précisant parfois l'intonation, signe que le travail de la langue est lié à une perception musicale. Le poète est porté par un rythme intérieur, une suite de sons, indissociables de leur signifié. Dans un texte de 1944, « *Silence d'or* », Breton emploiera la métaphore de la « *musique intérieure*⁹ » pour désigner ce domaine avec lequel la parole poétique doit s'accorder.

La littérature se fait l'écho de la musique de façon plus littérale lorsque Paul Éluard recopie des fragments de chansons, afin de montrer la force poétique qui réside dans le cliché, le lieu commun¹⁰. Ou encore dans *La révolution surréaliste*¹¹ en 1926 quand Robert Desnos dédie des poèmes à une « mystérieuse » qui n'est autre que la chanteuse Yvonne George, et qu'il célèbre sa voix. Associant les envolées lyriques de Duke Ellington et de Louis Armstrong à celles de Rimbaud, les surréalistes, qui prennent la relève de la première génération sous le nom de Réverbères puis de La Main à plume, vont intégrer l'esprit de révolte du jazz aux préoccupations du mouvement. Après la chanson populaire, c'est au jazz de constituer une source d'invention poétique, sous la plume de Jacques Bureau.

Comment la musique s'accorde avec le texte

La rencontre entre le surréalisme et la musique était par conséquent envisageable, mais sous quelles formes et grâce à quels musiciens s'est-elle réalisée ? Différentes adaptations musicales de textes surréalistes viennent contredire la surdité affichée de Breton. La poésie surréaliste constitue une source d'inspiration pour de nombreux musiciens : Francis Poulenc et André Souris, notamment, qui se posent en continuateurs du surréalisme dans la musique.

Si le chant est un mode d'expression privilégié pour Poulenc, c'est que celui-ci a su puiser une inspiration chez les po tes contemporains. L'originalité de l'ancien membre du Groupe des Six aura l'opportunité de s'exprimer dans ses mélodies pour voix seule et ses œuvres pour chœur qui traduisent la liberté et la spontanéité des images surréalistes d' luard. L'entente et les affinités sont évidentes entre les deux hommes, loin s'en faut cependant que la cohésion entre les œuvres soit complète et les mélodies, nombreuses au demeurant, ne sont pas le fruit d'un travail en collaboration mais plutôt une création musicale à partir d'une œuvre préexistante.  voquant la méthode de composition qu'il emploie, Poulenc explique qu'il s'imprègne du rythme des phrases pour trouver la mélodie adéquate. La mélodie se révèle ainsi au service du texte. Poulenc tente de préserver le fonctionnement du texte poétique transposé en musique. Ainsi le cycle *Tel jour, telle nuit* respecte un syllabisme assez strict, chaque syllabe étant chantée sur une seule note. Poulenc souligne la musicalité de la poésie, mais il montre aussi la prépondérance de l'élément le plus littéraire dans ce genre musical.

La mise en musique des textes d' luard par Poulenc ne constitue pas un travail de collaboration à proprement parler. Poulenc est inspiré par les textes sans que la réciproque soit vraie :  luard n'écrit pas pour la musique. Une disponibilité certaine du poète envers le musicien tempère cependant cette image d'une inspiration à sens unique. Néanmoins, les échanges entre  luard et Poulenc portent uniquement sur l'élément littéraire des mélodies : les titres, pour lesquels  luard correspondait avec le musicien.  luard dépasse en cela la méfiance du surréalisme envers les musiciens classiques. De son côté, Poulenc sut traduire musicalement une poétique fondée sur les rencontres de mots, au rythme polymorphe, faite d'images, résultant d'une inspiration qui doit son origine à la peinture. Elle est la preuve que la musique peut trouver un accord avec la poésie en dehors de la tradition métrique.

En Belgique, le compositeur André Souris montre que l'adaptation à la musique des théories du surréalisme est possible. En fait, il situe dès 1925 son activité de musicien dans le champ du surréalisme. Il est à ce propos un des premiers membres du groupe bruxellois à employer le mot *surréaliste*, dans une lettre du 17 décembre 1927 : « La musique constitue probablement le moyen le plus conforme aux démonstrations surr alistes¹² ». En 1926, le groupe surréaliste bruxellois Correspondance veut rendre public son activité : il organise un concert-spectacle associant po -

sie et musique dans un climat énigmatique. Avec le poète Paul Noug , Souris s'efforcera dès lors de retrouver le climat mystérieux de cette manifestation dans des œuvres musicales.

La méthode dite de métamorphose des lieux communs qu'emploie Souris montre que l'adaptation à la musique des théories du surréalisme est possible. Il s'agit de partir d'une mélodie connue ou d'un rythme simple et ordinaire, et de les déplacer dans un contexte inconnu afin de leur faire subir une métamorphose poétique. Cette technique de dépaysement des objets sonores, Souris l'emploie en 1928 dans sa cantate *Clarisse Juranville* sur des textes de Noug . Souris met ainsi à l'épreuve des faits les théories du surréalisme en Belgique, théories qu'il a lui-même contribué à élaborer dans de nombreux écrits qui rendent compte de sa pratique de musicien, souvent assimilée à un travail poétique.

Proche de Souris, le compositeur Pierre Boulez réalise une adaptation d'un texte surréaliste dans lequel l'élément littéraire perd ses prérogatives au profit des formes musicales.  uvre sérielle organisée selon des cycles, *Le marteau sans maître* dépasse l'héritage surréaliste en 1955, de même que le texte poétique tiré du recueil de René Char se voit sublimé et transfiguré. Boulez s'affranchit du traitement conventionnel du matériau littéraire, confiant à la musique la charge révolutionnaire que Breton avait imputée aux mots et aux images trente ans plus tôt. C'est en définitive un étrange déplacement qui s'est opéré : il faudra que la musique s'affranchisse de la référence à la poésie surréaliste pour trouver, dans la technique sérielle, quelque chose de la charge révolutionnaire voulue par le surréalisme. □

* Professeur de français au Collège Marx Dorfroy et chercheur au Centre de recherche en littérature comparée (Université Paris IV-La Sorbonne)

Notes

- 1 *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965 [1925], p. 1.
- 2 * uvres en prose complètes*, t. 2, Gallimard, La Pléiade, 1991, p. 865.
- 3 Darius Milhaud, « Le bœuf sur le toit (samba carnavalesque) » et Georges Auric, « Une œuvre nouvelle », *Littérature*, n  2 (avril 1919), p. 21-23 et 23-24.
- 4 Lors du *Festival Dada*, salle Gaveau en 1920. Voir Germaine Everling-Picabia, « C'était hier, Dada... », *Les Feuilles libres*, nouvelle série, n  109 (juin 1955), p. 146.
- 5 Giorgio De Chirico, « Point de musique », dans *L'art métaphysique*, Paris, L' choppe, 1994, p. 75.
- 6 André Thirion, *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Laffont, 1972, p. 283.
- 7 Selon les termes d'Arthur Rimbaud, dans *Une Saison en enfer*, « Délires II. – Alchimie du verbe ».
- 8 André Breton, *L'amour fou*, dans * uvres complètes. II*, Gallimard, La Pléiade, 1992, p. 722.
- 9 * uvres complètes. III*, Gallimard, La Pléiade, 1999, p. 732.
- 10 « L'évidence poétique », dans * uvres complètes. I*, Gallimard, La Pléiade, 1975, p. 992-993.
- 11 N  7, deuxième année, 15 juin 1926, p. 9-14.
- 12 André Souris, *La lyre à double tranchant :  crits sur la musique et le surréalisme*, Sprimont, Mardaga, 2000, p. 135.