

SÉBASTIEN ARFOUILLOUX

La partition surréaliste

Les acteurs français du surréalisme, et parmi eux celui qui fut le représentant de leur pensée, André Breton, ont manifesté peu d'intérêt pour la musique. Telle phrase de *Nadja* affirme la « royauté du silence¹ » ; tel vers du poème « Définitions » d'Éluard exprime le dégoût de la musique : « Je n'aime pas la musique, tout ce piano me prend tout ce que j'aime² » ; mais finalement, il n'existe aucun texte qui nous dise quel genre de musique ils rejettent. La raison de cette occultation, si souvent évoquée, est la surdité affichée par Breton dans « Le surréalisme et la peinture » envers un art par essence confusionnel :

En effet les images auditives le cèdent aux images visuelles non seulement en netteté, mais encore en rigueur, et n'en déplaît à quelques mélomanes, elles ne sont pas faites pour fortifier l'idée de la grandeur humaine. 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 silencieuse³.

Cette fin de non-recevoir possède un caractère individuel et subjectif, on peut donc se demander si elle engage l'activité surréaliste dans son ensemble. D'autre part, si les anecdotes rapportant l'absence de goût musical de Breton abondent (le compositeur André Souris le qualifiait d'« amusique », comme on dit aphasique⁴), son jugement sur la supériorité des arts plastiques n'est pas dénué de sensibilité envers l'expression musicale. Au regard de l'expression plastique et de la poésie qui partent de données réelles, la musique – qui possède la faculté de créer sa durée personnelle – est en cela absente du temps, donc déjà tout entière tournée vers le magique. Pour Yves Bonnefoy qui y voit une raison de la

1. André Breton, *Nadja*, Paris, Folio / Gallimard, 1992, p. 190.

2. Paul Éluard, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 77.

3. André Breton, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste*, n° 4, 15 juillet 1925, p. 26. Repris en fac-similé dans *La Révolution surréaliste*, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1975.

4. André Souris, « Paul Nougé et ses complices », dans *Entretiens sur le surréalisme*, sous la direction de Ferdinand Alquié, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 10-18 juillet 1966, Paris ; La Haye, Mouton, 1968, p. 526.

désaffection du surréalisme, elle « n'existe que par rupture avec la réalité naturelle⁵ ».

Plutôt qu'un manque de sensibilité musicale de Breton, il faudrait donc accuser une incompatibilité totale entre la musique et la poésie surréaliste. Mais là encore, on sait que Charles Baudelaire tendait une oreille attentive à *Tannhäuser* en raison du pouvoir de révélation de la musique. Et plus généralement, que la musique est l'art le plus éloquent pour transporter l'esprit de l'auditeur dans des régions aux confins du rêve, eu égard à sa capacité à se dérober à la signification. Dans ces conditions, comment Breton pouvait-il refuser de s'en emparer pour atteindre le fameux « point » surréaliste ? Tout tendrait à rapprocher la poésie surréaliste de la musique, et l'histoire de leurs rapports reste celle d'une rencontre avortée.

On peut invoquer deux grandes raisons historiques pour expliquer le refus de Breton d'adjoindre des musiciens au surréalisme. La première tient à des circonstances intérieures au mouvement. Lorsqu'en 1925, Breton publie « Le surréalisme et la peinture » dans lequel il se tourne vers l'expression plastique et rejette la musique, il éprouve le besoin de trouver des points d'appui idéologiques, en l'occurrence chez les peintres. Le même numéro de *La Révolution surréaliste* comprend un article intitulé « Pourquoi je prends la direction de la révolution surréaliste⁶ », où Breton réaffirme le sens et la philosophie du mouvement, nécessitant un engagement collectif. Si Breton se porte à la tête du mouvement à partir de ce quatrième numéro de la revue, c'est qu'il est inquiet de la tournure que prend le surréalisme, susceptible de s'épuiser dans une activité coupée de la vie. Le rejet de la musique intervient donc dans un contexte où Breton souhaite approfondir l'activité surréaliste, en la plaçant en prise plus directe avec le cours des choses, au besoin par une action politique qui prendrait « pour point de départ une lutte des classes⁷ ».

La seconde raison tient à la personnalité des tenants de l'avant-garde musicale. En France, vers 1920, les jeunes compositeurs connus sous le nom de groupe des Six (Georges Auric, Louis Durey, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Taillefer) manifestaient une grande vitalité. Jean Cocteau se fit le porte-parole et le défenseur de l'esthétique de ce groupe dans *Le Coq et l'Arlequin* en 1918⁸. Or les surréalistes se sont toujours montrés hostiles à Cocteau⁹, ce qui explique sans doute, pour partie, chez eux, le refus de collaborer avec cette avant-garde musicale.

5. Yves Bonnefoy, « Le surréalisme et la musique », *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 157.

6. *La Révolution surréaliste*, n° 4, *op. cit.*, p. 1-3.

7. *Ibid.*, p. 3.

8. Francis Poulenc, *Moi et mes amis*, confidences recueillies par Stéphane Audel, Paris, Genève, La Palatine, 1963, p. 52.

9. Dans « Silence d'or » (*La Clé des champs*, J.-J. Pauvert, 1967, p. 92), André Breton traite Cocteau de « faux poète ».

Un témoignage de Philippe Soupault illustre ce désaccord. Alors qu'il venait, avec Breton, d'indiquer la voie de l'écriture automatique en publiant *Les Champs magnétiques*, les deux poètes songeaient à conquérir d'autres domaines. Ils suggérèrent donc à leurs amis peintres, Max Ernst et André Masson en particulier, quoique Picasso n'y fût pas insensible, de tenter la même expérience. Mais les musiciens ne furent pas associés à ces explorations: « Dans le domaine musical qui était colonisé par les snobs, le surréalisme ne put exercer aucune influence, ce qui explique la décadence de l'école musicale française jusqu'à Messiaen¹⁰. »

Il existe d'autres raisons, plus structurelles, au fait que Breton n'ait pas pu, ou pas voulu, s'intéresser au pouvoir de la musique. On peut ainsi rappeler la définition de Roman Jakobson du langage musical comme langage qui se signifie soi-même, mise en forme du matériau sonore à valeur autonome¹¹. Et cette coupure de la musique avec la signification justifierait à elle seule le désintérêt des surréalistes. Néanmoins, ramener la musique à un prolongement du langage articulé, à une syntaxe privée de la dénotation, est réducteur.

Deux compositeurs apportent sur ce point un avis déterminant. Virgil Thomson explique que ce qui a échappé à Breton, c'est que « l'évolution de la musique, loin de retarder sur celle de la poésie, avance plutôt sur elle, à bien des égards¹² ». La musique est par essence commandée par l'inconscient; s'exprimer au moyen d'associations spontanées est un droit conquis par les poètes, mais que le musicien exerçait depuis longtemps auparavant. Ce qui était une révolution dans le domaine de la poésie est la manière généralement acceptée de s'y prendre en musique. Thèse que corrobore François-Bernard Mâche, pour qui « il semble qu'il n'y ait pas de meilleur véhicule [que le son musical] pour l'imagination, puisqu'il la mène où elle veut sans jamais lui imposer le sens d'un discours précis. La musique est une poésie qui aurait coupé ses dernières attaches avec la signification et qui, ne voulant rien dire, peut enfin tout dire¹³ ». Par cette aptitude à l'informulable, la musique ne peut servir aux rencontres d'images surréalistes, mais elle est déjà surréaliste par sa structure.

Baudelaire s'en était déjà inquiété, qui déclarait dans *L'Art romantique*: « Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur¹⁴. » La musique est donc non seulement

10. Philippe Soupault, *Profil perdu*, Folio / Mercure de France, 1999, p. 142.

11. Cité par Tzvetan Todorov, « Roman Jakobson poéticien », *Poétique*, n° 7, 1971, p. 276.

12. Virgil Thomson, « Surréalisme & musique », *Contrepoints*, n° 6 [1949], p. 77.

13. François-Bernard Mâche, « Surréalisme et musique, remarques et gloses », *La Nouvelle Revue Française*, n° 264, décembre 1974, p. 38-39.

14. Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 781-782.

un langage sémiotique, mais plus encore (et heureusement!) une expérience de l'indivisible. « Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées [...]»¹⁵. » Ce pouvoir qu'a la musique de suggérer « des idées analogues dans des cerveaux différents », et que Baudelaire illustre par le sonnet des « Correspondances », Breton s'en serait méfié, selon François-Bernard Mâche. La musique, qui depuis bien plus longtemps que les surréalistes mêlait le réel et l'imaginaire, n'avait pas accompli la révolution surréaliste et avait le double inconvénient de « couper l'herbe magique sous le pied des poètes et, tout en allant plus aisément qu'eux dans le même sens, d'échouer finalement à changer vraiment les rapports de l'esprit et du monde¹⁶ ».

L'absence de sensibilité de Breton en matière musicale n'a pas entraîné de refus de la musique de la part de l'ensemble des surréalistes. L'exemple de Paul Éluard et de Tristan Tzara est à ce titre révélateur d'une rencontre qui a pu avoir lieu avec la musique, du côté des poètes.

Éluard est un des surréalistes que la musique a le moins inspiré. Lorsqu'il évoque la chanson, c'est pour raconter qu'il riait de contentement devant le lapsus d'un certain refrain du chanteur de café-concert Fortugé : « Ce que sur la vie la terre est atroce¹⁷ ! » En revanche, il acceptait bien volontiers les mises en musique de ses poèmes, en particulier par Francis Poulenc qu'il a salué par ces mots : « Francis je ne m'écoutais pas / Francis je te dois de m'entendre¹⁸ ». S'il ne s'écoutait pas, Éluard est cependant attentif à la musique des mots, au rythme et à la prosodie. Mais l'évocation d'éléments visuels ayant trait à l'espace, au paysage ou au décor, tient une grande place dans sa poésie. Si bien que le poète semble plus attaché à évoquer des représentations visuelles, à « donner à voir », plus qu'à entendre. Et cela y compris lorsqu'il évoque des sonorités. La particularité des comparaisons « musicales », dont le comparant appartient au domaine de la musique, est de constituer une cristallisation de l'expérience visuelle. Et l'œuvre d'Éluard reste avant tout conduite par une poétique de l'espace.

Chez Tristan Tzara, l'inspiration musicale est par contre manifeste dans *L'Homme approximatif*, son plus beau poème de l'époque surréaliste, dont un chant est inspiré par « Noces » d'Igor Stravinski et dédié à celui-ci. Depuis l'époque Dada, il s'agit pour le poète de retrouver l'essence de la langue dans la spontanéité d'une parole délivrée des conventions poétiques,

15. *Ibid.*, p. 784 (souligné par l'auteur).

16. François-Bernard Mâche, « Surréalisme et musique, remarques et gloses », *op. cit.*, p. 41-42.

17. Paul Éluard, « Donner à voir », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. 1, p. 992.

18. Paul Éluard, « À Francis Poulenc », *ibid.*, t. 2, p. 874-875.

projet qui se traduit par l'évocation de la parole dans sa matérialité et, en quelque sorte, par un mode de composition basé sur la musique:

l'orgue déverse sa magique impulsion sur les strophes

[...]

d'où est-elle survenue la voyelle à tire-d'aile

qui prolonge des flûtes étranglées les haletants questionnaires¹⁹.

D'autres surréalistes ont vu dans le jazz un signe de ralliement sous les couleurs de la rencontre avec l'Autre, à travers la communion par la danse et le métissage des cultures. Il représente un instrument de dépaysement – c'est, pour Michel Leiris, « une chose qui venait d'ailleurs », « une espèce de camouflet à la musique et à l'art européens »²⁰. Et qu'individuellement ils aient quitté le surréalisme ne les empêche pas de voir dans le jazz un instrument de révélation comparable à l'image surréaliste²¹.

Enfin, Breton lui-même est revenu en 1944 sur son déni de la musique dans « Silence d'or », indiquant que l'antagonisme entre la poésie et la musique devait être interprété comme un « indice de refonte nécessaire entre certains principes des deux arts »²². Toutefois, Breton, qui ne se départit pas de ses réactions personnelles face à la musique, ne souhaite pas l'annexer à son domaine. Il envisage plutôt de réunifier dans un chant orphique les deux arts en un troisième élément, et de retrouver l'endroit où se forme une perception originelle, une « faculté unique ».

En définitive, c'est loin de Paris que l'activité surréaliste a connu un véritable prolongement musical. En Belgique, le compositeur André Souris offrit un contrepoint ironique à la revue bruxelloise *Correspondance*, sous la forme de deux tracts²³ intitulés *Musique I* et *Musique II*, dont la publication coïncide avec celle du premier *Manifeste* de Breton. Convaincu de la puissance d'action de la musique, moyen qu'il a désigné comme « le plus conforme aux démonstrations surréalistes »²⁴, Souris a

19. Tristan Tzara, *L'Homme approximatif*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Flammarion, 1977, p. 128, 129.

20. Michel Leiris, « L'Autre qui apparaît chez vous », propos recueillis par Michael Haggerty, *Jazz magazine*, n° 325, janvier 1984, p. 35.

21. Voir Francis Marmande, « Jazz et surréalisme, le jeu de l'instant », dans *Jeu surréaliste et amour noir*, sous la direction de Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas, Lachenal & Ritter, 1993, p. 301-310.

22. André Breton, *La Clé des champs*, op. cit., p. 93.

23. Documents reproduits dans *L'Activité surréaliste en Belgique (1924-1950)*, présenté et introduit par Marcel Mariën, Bruxelles, Leeber Hoosman, 1979, p. 89.

24. Lettre d'André Souris à Paul Nougé, 17 décembre 1927, citée par Robert Wangermée, *André Souris et le complexe d'Orphée: Entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Mardaga, 1995, p. 127.

cherché à appliquer en musique les principes de création surréaliste du groupe bruxellois.

Il a expliqué sa méthode de création au colloque de Cerisy sur le surréalisme en 1966. Comme le propre du surréalisme est de partir du réel pour y découvrir une dimension immanente, il faut partir de formes musicales qui ont un sens pour tout le monde et leur faire subir une transformation pour révéler « une sorte de magie, qui joue par delà des objets²⁵ ». Ainsi, dans sa cantate *Clarisse Juranville*, Souris utilise des formules connues qu'il métamorphose en leur donnant une affectation nouvelle, poétique et insolite.

S'interrogeant sur ce qui en musique aurait pu jouer le rôle de l'écriture automatique, le compositeur François-Bernard Mâche n'est pas loin d'André Souris en proposant ce qu'il nomme « l'hérésie » d'un « naturalisme musical »²⁶. C'est-à-dire une musique qui parte d'éléments réels en les dégagant de leur « gangue signifiante et utilitaire » de manière à laisser émerger de ces figures arbitraires ce qui met l'inconscient en possession de « cette musique latente, latente en lui, et latente dans les *stimuli* sonores accueillis par lui ». Il aura fallu, au fond, pour que la musique approche « l'automatisme psychique pur », qu'elle « accepte d'être ce que, seule parmi les arts, elle n'avait jamais été, réaliste²⁷ ». Paradoxe du surréalisme en musique.

Sébastien Arfouilloux

25. Cité par Robert Wangermée, *ibid.*, p. 140.

26. François-Bernard Mâche, « Réalisme et surréalisme en musique », *Cahiers du vingtième siècle*, n° 4: *Permanence du surréalisme*, 1975, p. 145.

27. *Ibid.*, p. 142.