

## Le surréalisme, un nouveau paradigme esthétique pour le dialogue entre les arts?

Il est entendu qu'André Breton connaissait mal la musique et qu'il a rejeté celle-ci des préoccupations surréalistes. Il reconduisait en cela une opposition tenace depuis le dix-neuvième siècle, celle qui aliène la musique aux textes. Breton, dans *Silence d'or*, renvoie ainsi au témoignage de Théophile Gautier confiant aux Goncourt un manque d'oreille, que partageaient bon nombre des poètes de son temps:

Pour ne pas m'en référer à mes seules observations suspectes de partialité, j'invoquerai le témoignage on ne peut plus catégorique des Goncourt: «[...] Je suis comme vous. Je préfère le silence à la musique. [...] C'est tout de même curieux que tous les écrivains de ce temps soient comme cela. Balzac l'exécrait. Hugo ne peut pas la souffrir. Lamartine lui-même, qui est un piano à vendre ou à louer, l'a en horreur».<sup>1</sup>

Breton fait remarquer une hostilité et une défiance envers la musique du monde des lettres, dont il excepte cependant Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé mais qui se perpétue encore à son époque. Celle-ci explique sans doute l'accueil que la critique littéraire a longtemps réservé à la question de la place de la musique dans le mouvement surréaliste, s'en tenant au jugement définitif de Breton, par un effet d'ombre portée.

Nous avons voulu revenir sur les raisons de cette occultation de la musique par le surréalisme et poser les bases d'une discussion la remettant en perspective avec de nombreux faits, en en faisant le sujet de notre thèse soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne, puis dans la monographie qui en est issue, *Que la nuit tombe sur l'orchestre*,<sup>2</sup> et enfin lors du colloque *Le silence d'or des surréalistes*.<sup>3</sup> Indéniablement, Breton se voyait frappé

---

<sup>1</sup> ANDRÉ BRETON, *Silence d'or* [1944], dans Id., *Œuvres complètes*, éd. par Marguerite Bonnet, 4 vol. publiés, Paris, Gallimard, 1988-, III (1999), pp. 728-733: 728-729.

<sup>2</sup> SÉBASTIEN ARFOUILLOUX, *Que la nuit tombe sur l'orchestre*, Paris, Fayard, 2009. Le fait que cet ouvrage ait été le récipiendaire du Prix des Muses 2010 et le nombre important de références bibliographiques à partir de 2000 signalés ci-dessous sont révélateurs d'une évolution de la critique sur la question du surréalisme et de la musique.

<sup>3</sup> *Le silence d'or des surréalistes*, dir. par Sébastien Arfouilloux, préface d'Henri Béhar, Château Gontier, Aedam Musicae, 2013.

de surdité en face des compositions du groupe des Six ou même d'Erik Satie, trop proches du monde du spectacle. Est-ce à dire que le surréalisme dans son ensemble a rejeté la musique? D'une part, l'origine du terme "surréalisme" est liée à la musique, à l'occasion du ballet *Parade* en 1917. D'autre part, l'attrait exercé par le surréalisme sur certains musiciens a conduit à des mises en musique ou à une réflexion sur la possibilité de répondre aux impératifs du surréalisme en musique. Enfin, Breton lui-même est revenu sur ses préventions à l'égard de la musique, réclamant une union du chant avec la parole. Autant de manifestations qu'il convient d'étudier en mettant en évidence un paradoxe: d'un côté, le refus de la musique, mais de l'autre, de nombreux exemples d'expérimentations et de rencontres, qui traduisent l'émergence d'un paradigme nouveau. La réunion entre les surréalistes et les musiciens a bien été espérée, mais pas dans les termes classiques d'une complémentarité du vers et de la musique.

Dès lors, la nécessité d'adopter une méthodologie s'est imposée pour définir la nature exacte des échanges entre les arts. Cette méthode d'analyse, nous voudrions en tracer, pour commencer, le cheminement, en cela elle constituera le préambule à notre réflexion sur le dialogue entre les arts. Il y a lieu, en effet, de conjuguer les approches en envisageant que, malgré ce refus, des passerelles existent, d'une part en raison de la présence de la musique dans les textes surréalistes, en tant qu'inspiration, et d'autre part en faisant état de la vocation littéraire de certains musiciens, poursuivant dans leur œuvre musicale l'influence exercée par le surréalisme.

Cette investigation permet tout d'abord de mettre au jour des textes fondateurs. Ainsi, les écrits du compositeur Erik Satie<sup>4</sup> permettent d'envisager la cohérence avec l'œuvre musicale de ce contemporain de Dada, maître de l'humour. La correspondance entre le poète belge surréaliste Paul Noug  et le compositeur André Souris montre le lien entre les deux auteurs et la poursuite d'une même recherche à travers une expérimentation laissant toute sa place à la notion d'objet surréaliste. Il convient d'envisager également les échanges à double sens entre des poètes surréalistes et des musiciens, ainsi les liens unissant Francis Poulenc et Paul  luard, ou la convergence de vues entre Pierre Boulez et René Char.

---

<sup>4</sup> Cf. ERIK SATIE, *Les cahiers d'un mammifère. Chroniques et articles publiés entre 1895 et 1924*, éd. par Sébastien Arfouilloux, Saint-Didier, L'Escalier, 2010.

Cette investigation a également porté sur les tentations musicales de Breton, confiées d'abord à son correspondant Alfred Barr,<sup>5</sup> puis rendues publiques dans la revue américaine «Modern Music».<sup>6</sup> Parmi les objets d'art populaire visibles dans la collection du poète, trois sifflets anthropomorphes amérindiens, une flûte zoomorphe et une statue de joueur de tambour précolombien<sup>7</sup> attestent peut-être d'un intérêt du poète pour les sons, qu'il convient de rapprocher de la confiance qu'il a constamment témoignée à l'idée de dictée verbale dans le surréalisme, au plus proche de cette oreille intérieure qui caractérise pour lui les grands poètes et qui n'a que peu à voir avec la tradition des poèmes en musique. Pour Breton, il s'agit de rejeter une tradition musicale autant que poétique.<sup>8</sup>

Il importe donc de se demander face à ces phénomènes d'échange si les catégories esthétiques traditionnelles ont encore cours. Dans cet article, issu de la présentation que nous avons donnée en qualité de *keynote speaker* de la journée d'études *Le surréalisme à 100 ans*, il nous revient de présenter la question selon une perspective surplombante, avant de laisser place aux autres contributions, qui se concentreront sur des points plus précis du sujet.

Il s'agira d'abord de montrer le climat d'effervescence dans lequel a lieu la naissance du surréalisme, l'éclatement des tendances se traduisant par l'apparition de pratiques artistiques émergentes qui interrogent les modalités de participation du public aux spectacles et repoussent les frontières entre disciplines artistiques, dont la définition se voit étendue.<sup>9</sup> Ensuite nous verrons l'émergence d'un discours critique sur la musique chez Breton. Après quoi, nous envisagerons en quoi l'expérience musicale a pu constituer un déclencheur et un moteur de l'écriture poétique, qui espère une rencontre avec le domaine sonore sur un autre terrain que la musique. Il conviendra enfin de définir en quoi ont pu se

---

<sup>5</sup> Cf. SÉBASTIEN ARFOUILLLOUX, *Une lettre de Breton sur la musique. Correspondance inédite entre André Breton et Alfred Barr*, «Mélusine. Cahiers du Centre de recherches sur le surréalisme», XXXI (2011), pp. 221-230; il s'agit de la lettre d'André Breton à Alfred Barr, New York, 28 décembre 1941, ms. dactylographié, 1 feuillet recto verso (Paris, collection privée).

<sup>6</sup> *Silence d'or* est paru pour la première fois en anglais: ANDRÉ BRETON, *Silence is Golden*, trad. par Louise Varèse, «Modern Music», XXI, 3 (1944), pp. 150-154. Cf. Id., *Œuvres complètes*, cit., III, p. 1358.

<sup>7</sup> Ces objets sont rendus visibles grâce au travail du site internet *Atelier André Breton*, <http://www.andrebretton.fr> (lien vérifié le 25 avril 2018).

<sup>8</sup> Breton, au moment de l'écriture des *Champs magnétiques*, ne vise rien moins qu'un «coup d'État» avec comme perspective de «tuer l'art». ANDRÉ BRETON, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia*, éd. par Henri Béhar, Paris, Gallimard, 2017, p. 47 et p. 50.

<sup>9</sup> On consultera avec utilité sur ce point le dossier *Le surréalisme et les arts du spectacle*, numéro spécial de «Mélusine. Cahiers de l'association pour l'étude du surréalisme», XXXIV (2014).

concevoir des prolongements et des retentissements musicaux au surréalisme depuis son invention et tout au long du siècle.

### **Rencontres fortuites – voix divergentes**

Il existe un surréalisme “précoce”, celui de l’immédiat après-guerre, avant sa naissance officielle, durant les années qui séparent la création du mot par Guillaume Apollinaire et la rédaction du *Manifeste du surréalisme* par Breton en 1924, qui constitue un moment d’objectivation. La musique revêt une certaine importance durant ce laps de temps, sous des formes diverses.

Des textes de Louis Aragon font état du désespoir qui atteint les membres de la jeune génération plongée dans la Première Guerre mondiale. L’amitié avec Breton et Philippe Soupault se noue à cette époque, avec le souhait de mettre au jour une revue qui soit animée d’un esprit réellement nouveau; ce sera «Littérature», en 1919. Il s’agit autant de s’opposer au goût cubiste qu’à la renaissance d’un esprit classique. En effet, des tendances esthétiques diverses et parfois contradictoires pendant l’immédiat après-guerre font de celle-ci une époque en tension.

La première de ces directions est celle représentée par Satie, compositeur excentrique lié à un poète et un peintre, Jean Cocteau et Pablo Picasso, pour la création du ballet *Parade*. C’est en hommage à cette œuvre qu’Apollinaire, peut-être sous l’influence de Breton,<sup>10</sup> forge le mot «sur-réalisme», dans un article pour *Excelsior* le 11 mai 1917.<sup>11</sup> Toutefois, la définition apollinarienne du «sur-réalisme» part du travail de Picasso, envisagé comme une “traduction de la réalité”, une «analyse-synthèse», vocabulaire qui ne peut que suggérer l’appartenance de l’œuvre au cubisme traditionnel.<sup>12</sup> Apollinaire salue surtout la collaboration du chorégraphe Léonide Massine et de Picasso. Il s’agit de la première occurrence d’un mot qui sera par la suite de moins en moins associé à la musique mais pour l’heure, le terme s’applique à la synthèse que les Ballets russes réalisent entre les arts picturaux et la danse. Apollinaire a compris qu’une tendance nouvelle en art était en train de naître, tendance qu’il nomme l’«Esprit nouveau» mais qu’il ne craint pas d’identifier aux

<sup>10</sup> Breton, qui admire Apollinaire et entretient des relations mutuelles de confiance avec lui, n’est pas étranger à la création de ce concept. Cf. HENRI BÉHAR, *André Breton, le grand indésirable*, Paris, Calmann-Lévy, 1990, p. 52.

<sup>11</sup> Guillaume Apollinaire [sic], *Les spectacles modernistes des Ballets russes. “Parade” et l’esprit nouveau*, «Excelsior», VIII, 2369 (11 mai 1917), p. 5.

<sup>12</sup> Pour des considérations sur le passage entre la réalité et la fiction théâtrale, cf. Jeremy Cox, “Le théâtre forain”. *Historical and Stylistic Connections between “Parade” and “Histoire du Soldat”*, «Music & Letters», LXXVI, 4 (1995), pp. 572-592.

notions de réalisme et de cubisme. Breton, souhaitant donner au mouvement une direction et une assise théorique stables, fera prévaloir son acception sur celle d'Apollinaire à partir de l'époque des *Champs magnétiques*. Il emploie le terme «surréaliste» de façon publique dans *Pour Dada*, publié le 1<sup>er</sup> août 1920, dans la «Nouvelle revue française».<sup>13</sup>

Picasso a créé les personnages des managers qui interviennent pendant cette parade de foire et encouragent le public, c'est-à-dire les spectateurs réellement présents dans le théâtre, à entrer pour assister aux numéros dans une baraque de foire sur scène. Leurs costumes sont de hautes structures cubistes produisant l'illusion d'un tableau en trois dimensions, dans lequel différents points de vue sont superposés. En rompant avec la technique du trompe-l'œil jusque-là employée, ils apportent au ballet une dimension picturale inusitée et moderne. Mais la grande nouveauté est dans la fosse d'orchestre. La musique et le ton satirique des airs de Satie lui vaudront des réactions d'incompréhension violentes, cependant par cette musique s'affirme une école française qui n'est pas debussyste, dont Cocteau se fait le héraut dans *Le coq et l'arlequin* en 1918.

Le champ de la représentation s'ouvre à de nouveaux moyens, plus à même de traduire des émotions nouvelles. La musique devient le vecteur de perceptions sonores, empruntées à la réalité, à la manière du collage cubiste. Dans le numéro du prestidigitateur chinois retentissent une sirène aiguë, puis une roue de loterie, avec l'exposition du thème majeur, aux vents, très significatif.<sup>14</sup> Toutefois, quoi de plus logique qu'une roue de loterie dans une foire? Celle-ci entre dans la catégorie des sons diégétiques, c'est-à-dire des sons faisant partie de l'action représentée. Le problème reste que le compositeur a noté ce bruitage dans la partition de *Parade*, comme une partie supplémentaire, au-dessus des violons et au-dessous des vents.<sup>15</sup> Leur utilisation dans le spectacle est plus mimétique de la réalité que vraiment musicale. Ces bruitages-collages s'intègrent dans le spectacle comme une illustration. L'originalité est qu'ils sont traités sur la partition avec des notations musicales de nuances: crescendo et double *forte*, notamment.

Apollinaire, Cocteau, Picasso se livrent à une traduction de la réalité. En fait, l'idée des bruits avait déjà été développée dans les performances des futuristes italiens mais dans un esprit plus systématique. Il s'agissait pour ceux-ci de créer un théâtre de bruits: un théâtre où le pouvoir d'évocation appartenait aux bruits et seulement aux bruits, mais des

<sup>13</sup> ANDRÉ BRETON, *Pour Dada* [1920], dans ID., *Œuvres complètes*, cit., I (1988), pp. 236-241: 239.

<sup>14</sup> Cf. ERIK SATIE, *Parade; Relâche; etc.*, Orchestre du Capitole de Toulouse, Michel Plasson (chef d'orchestre), EMI, © 1988, cd, CDC 7 494771 2.

<sup>15</sup> Cf. ERIK SATIE, *Parade*, 1917, réédition de l'éd. Rouart-Lerolle, Paris, Salabert, EAS16425, [1960], pp. 15-16.

bruits arrangés et orchestrés dans une composition musicale. Le concert *Il risveglio di una città*,<sup>16</sup> présenté en 1913, rendait compte du réveil d'une cité à grand renfort de bruits mécaniques.

Conjointement se dessine un renouveau du classicisme: un "retour à l'ordre" est en effet à l'œuvre, et il trouve même à s'exprimer dans la revue «Littérature», dont les premiers numéros publient André Gide et Paul Claudel, de retour du Brésil, ainsi que des textes de son secrétaire sur place, Darius Milhaud. Celui-ci a rapporté des musiques du Brésil et s'amuse à les réunir avec un thème revenant entre chaque air comme un rondo, dans une œuvre intitulée *Le bœuf sur le toit*, en 1920, année où de jeunes musiciens français réunis autour de Satie deviennent le groupe des Six: Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Louis Durey et Germaine Tailleferre.

Un bar-restaurant nommé le Bœuf sur le toit ouvre à Paris en 1922. Le lieu est à la mode, tout comme la musique qui s'y joue. Cependant, aux yeux de certains, la musique s'est développée en lien trop étroit avec la mondanité, à la différence de la littérature ou de la peinture. En 1920, Philippe Soupault avait ridiculisé Milhaud, l'ancien collaborateur de sa revue, qualifiant de «farce»<sup>17</sup> le divertissement composé par celui-ci.

Au Bœuf sur le toit, l'avant-garde artistique et littéraire des Années folles croise la bonne société. Le Bœuf est un dancing: un des premiers endroits ouverts au jazz, genre musical introduit en Europe à partir de 1918. Auric assimile cette influence noire américaine en écrivant son fox-trot *Adieu New York!*, joué lors de la création du ballet de Milhaud. Les murs du bar-restaurant sont décorés notamment du tableau de Francis Picabia *L'œil cacodylate* refusé au Salon des Indépendants en 1921 qui présente la signature de nombreuses personnalités proches de Dada dont celles de Tristan Tzara, de Marcel Duchamp, de Satie, d'Auric et de Milhaud. Émerge une nouvelle idée de la beauté, qui semble illustrer la phrase fondatrice du sixième des *Chants de Maldoror* de Lautréamont: «Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!».<sup>18</sup>

À cette époque, Breton lit Lautréamont, dont il publie en 1919 dans «Littérature» les poésies, dont n'existait qu'un exemplaire à la Bibliothèque nationale de France. On assiste à

<sup>16</sup> L'enregistrement de cette œuvre a récemment été inclus dans *Futurism and Dada Reviewed 1912-1959*, LTM, © 2000, CD LTMCD 2301.

<sup>17</sup> PHILIPPE SOUPAULT, *Spectacles*, «Littérature», première série, II, 14 (juin 1920), pp. 31-32, § "Comédie des Champs-Élysées. *Le bœuf sur le toit*, par Darius Milhaud et les Fratellini", p. 32.

<sup>18</sup> COMTE DE LAUTRÉAMONT [ISIDORE-LUCIEN DUCASSE], *Les chants de Maldoror*, Bruxelles, E. Wittmann, 1874, pp. 289-290.

la modification de l'échelle des valeurs. Cubisme, futurisme, expressionnisme, modernisme, un souffle déferle sur toute l'Europe. Les différents courants artistiques témoignent de l'invention d'une modernité par rapport à laquelle Dada représente une révolte montrant l'impossibilité d'une synthèse entre des tendances trop divergentes. Dada constitue donc un troisième courant, en totale rupture.

Le soulèvement provient à l'origine de Zurich, où en 1916, une toute petite salle de spectacle, le Cabaret Voltaire, accueille des soirées aux pratiques artistiques variées. À l'émanation de la revue «Dada», le mouvement atteindra Paris en 1920, avec l'arrivée de Tzara. Dada est une réponse directe aux deux courants précédents: d'une part l'élaboration d'une esthétique nouvelle sur les bases du cubisme influencé par Picasso, d'autre part un renouveau classique en musique, théorisé par Cocteau. Face à toutes ces tendances, Dada prend un parti, la pratique artistique indifférenciée, où poésie et critique se mêlent dans une performance qui doit autant à la récitation poétique qu'à la musique, la danse ou les arts plastiques.<sup>19</sup>

Dada propose une table rase, véritable remise à zéro de toutes les connaissances. Il s'agit de réduire l'acte poétique à un élément immédiat, l'énonciation, en dehors de toute justification littéraire ou logique. Cette pratique poétique indifférenciée peut se voir comme l'évolution des correspondances baudelairienne et surtout de l'invention du verbe nouveau par Arthur Rimbaud. En fait, l'état d'esprit qui prédispose Dada se trouve en germe dans le début d'*Une saison en enfer*:

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs.<sup>20</sup>

Le goût pour la vieilleries poétique en même temps que la référence ironique aux formes désuètes annonce l'entreprise de déstructuration du vers. Mais elle identifie également l'émotion poétique à des formes extrêmement classiques, voire désuètes: «opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs», références qui établissent un parallèle avec la musique.

Quand Tzara fait ses débuts à Paris en janvier 1920, le rituel des soirées dada du Cabaret Voltaire se poursuit. Tzara paraît sur les tréteaux et lit un article dont nul ne peut

---

<sup>19</sup> Cf. TRISTAN TZARA, *Chronique zurichoise*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. par Henri Béhar, 6 vol. publiés, Paris, Flammarion, 1975-, I (1975), p. 562.

<sup>20</sup> ARTHUR RIMBAUD, *Une saison en enfer* [1873], dans Id., *Œuvres complètes*, éd. par Pierre Brunel, Paris, Librairie générale française, 1999, pp. 411-442: 427.

saisir un mot, car Breton et Aragon, derrière des paravents, agitent à tour de bras des sonnettes. Cette œuvre de pur son est l'archétype des spectacles dada parisiens: un événement vient perturber la manifestation artistique traditionnelle et la rend scandaleuse. À chaque manifestation, le public se voit sciemment exaspéré par des musiques aléatoires, quand il ne s'agit pas d'une «vaseline symphonique»,<sup>21</sup> exposant les malheureux poètes à un bombardement de tomates trop mures.

Contre toutes les conventions, toutes les théories, les dogmatismes, Dada n'est pas moderne. Il ne constitue pas une école, il est une aventure. Cette anarchie est revendiquée au moment du Congrès de Paris en 1922. Un congrès à l'instigation de Breton pour faire la différence entre toutes les tendances, notamment contre la revue ennemie «L'esprit nouveau». Satie se désolidarise de l'entreprise de Breton et devient son accusateur en chef. Breton ne le lui pardonnera que beaucoup plus tard, bien après la mort du compositeur. C'est dans ce contexte qu'intervient la condamnation de la musique par Breton, pour des raisons qui tiennent autant à la personnalité des musiciens qu'aux composantes de cet art.

### **L'esprit négateur de la musique**

En juin 1924, de violents incidents éclatent au cours de la représentation du ballet *Mercury*, avec des décors de Picasso et une musique de Satie. Les surréalistes, Breton et Aragon en tête, auxquels se joignent les compositeurs Auric et Poulenc, se rendent au ballet pour siffler et pour crier «à bas Satie», et en même temps saluer le génie de Picasso. Breton affirme son hostilité au monde musical et une insensibilité envers toute forme de musique, ce qui explique en partie l'absence après 1925 de référence à la musique dans le surréalisme.

Cette fin de non-recevoir se justifie d'abord par l'insensibilité de Breton, confiée à ses amis musiciens, André Souris et Auric: «Je ne sais pas reconnaître la différence entre deux sons. Pour moi, les rapports entre les sons, qui constituent la musique, m'échappent totalement».<sup>22</sup> Pour Souris, Breton souffre d'une forme de paralysie de l'audition, l'amusie, qui est connue des psychiatres. Oliver Sacks dans *Musicophilia*<sup>23</sup> explique que cette affection, due à une incapacité à reconnaître les tonalités, les rythmes ou les mélodies notamment, atteint une personne sur vingt. Pour Breton, l'amusie se double d'un rejet, et probablement d'une méconnaissance, d'une certaine tradition musicale.

<sup>21</sup> GERMAINE EVERLING-PICABIA, *C'était hier, Dada...*, «Les œuvres libres», nouvelle série, 109 (1955), pp. 119-178: 146.

<sup>22</sup> Propos de Breton rapportés par Souris dans Ferdinand Alquié [et al.], *Discussion générale*, dans *Entretiens sur le surréalisme*, actes des entretiens de Cerisy sur le surréalisme (10-18 juillet 1966), dir. par Ferdinand Alquié, Paris – La Haye, Mouton, 1968, pp. 517-551: 526.

<sup>23</sup> OLIVER SACKS, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, Paris, Seuil, 2007, p. 131.



On écoutait parfois des disques chez Breton rue Fontaine. Le répertoire de Dranem, l'inoubliable chanteur de *Ah les p'tits pois* et du *Trou de mon quai*, était sur toutes les lèvres (en fin de banquet). Il est probable que Breton écoutait aussi la TSF. Dans les lettres à sa femme, Simone Kahn, il attire son attention sur les disques de Dranem: «je regrette de ne pouvoir vous jouer un beau disque qui s'appelle *Bibi la rousti*», «Dranem, quel Génie, c'est tout de même autre chose que Buster Keaton». <sup>24</sup> Il chantonne également des airs de Jacques Offenbach au réveil, comme en témoigne *L'amour fou*. <sup>25</sup> Maxime Alexandre raconte comment Breton a acheté un gramophone pour écouter l'air du roi de Béotie dans *Orphée aux Enfers*. <sup>26</sup>

Rappelons quand même que cet opéra bouffe – en plus d'écorner le mythe d'Orphée et Eurydice, qui a pourtant donné ses lettres de noblesse au genre de l'opéra grâce à Claudio Monteverdi et Christoph Willibald Gluck – revêt un aspect caricatural: il est notamment peu respectueux du fameux air de Gluck *J'ai perdu mon Eurydice*. Breton se déclare donc béotien en matière de musique. À ce titre, l'humour joue pour le poète un rôle de médiateur envers une forme d'art trop organisée.

Il n'en reste pas moins que Breton a tenu à justifier son rejet de la musique et qu'il l'a fait au moyen d'arguments étayés par des raisons esthétiques et poétiques. Au moment de l'écriture des *Champs magnétiques*, premier bouillonnement de l'écriture surréaliste, c'est un besoin de savoir qui anime Breton et Soupault, besoin de savoir qui trouve sa réponse dans l'exemple de Rimbaud et de Lautréamont: le rêve et les associations non contrôlées constituent le matériau surréaliste. Se libérant de l'esprit critique, qui fait peser son poids sur la vertu créatrice du langage, les scripteurs veulent rendre le verbe humain à son innocence originelle.

Dans un texte de 1989 consacré au surréalisme et la musique, Yves Bonnefoy avance qu'une explication du désintérêt de Breton tient à ce que la musique, qui est avant tout une expérience du temps, fait appel à la même perception que le langage. Elle n'existe que comme «déploiements et resserrements de formes», et par conséquent qu'en tant que langage, «au cœur de cet exercice des lois, des récurrences, des structures archétypales». Au contraire, «ceux qui parmi nous ne veulent plus du lieu humain, qui tentent de rompre avec ce vaste horizon, et ce passé, et ces habitudes sans nombre de la perception ou du cœur,

---

<sup>24</sup> ANDRÉ BRETON, *Lettres à Simone Kahn*, Paris, Gallimard, 2016, p. 320 et p. 324.

<sup>25</sup> ANDRÉ BRETON, *L'amour fou* [1937], dans Id., *Œuvres complètes*, cit., II (1992), pp. 673-785: 722.

<sup>26</sup> MAXIME ALEXANDRE, *Mémoires d'un surréaliste*, Paris, La Jeune Parque, 1968, p. 107.

ceux-là, s'il en est vraiment, n'auront que faire de la musique». <sup>27</sup> C'est par conséquent au nom d'une rupture avec les habitudes du langage, ses conventions, sa valeur d'usage que Breton fait éclater son refus de la musique lorsqu'il écrit en 1925 *Le surréalisme et la peinture*. Il affirme son manque de sensibilité personnel envers la musique, en raison de l'imprécision de celle-ci, par rapport au pouvoir des images visuelles. Jugeant l'expression musicale «de toutes la plus profondément confusionnelle», en regard de l'expression plastique, Breton enjoint: «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». <sup>28</sup> Il cite à l'appui de cette primauté de la vision la sentence de Giorgio de Chirico «Pas de musique», <sup>29</sup> et l'œuvre de Picasso.

Dans cette image allégorique, néanmoins, il s'agit davantage de livrer l'orchestre aux puissances nocturnes que de le faire disparaître. Bonnefoy remarque que l'image de la nuit qui continue à «tomber sur l'orchestre» est la valorisation du magique et renvoie à l'aspiration surréaliste à se projeter dans un monde en dehors des habitudes de ce monde-ci. Le refus de la musique n'implique pas l'absence d'écoute ni même de connaissance du domaine. C'est pourquoi Breton a appelé à retrouver en elle le pouvoir hérité de la figure mythique d'Orphée. <sup>30</sup>

Le sonore travaille avec la conscience de l'écriture surréaliste, mais, parce que le sonore relève de l'affect plus que l'intellect, Breton tient surtout à circonscrire des territoires. En effet, on peut délimiter plusieurs territoires du sonore: les paroles, les musiques, les bruits du monde. À ce titre, deux sphères distinctes existent: celle qui relève du langage et de la possibilité d'un dépôt sur le papier (la musique et le discours) et celle qui relève du vif, du vivant et de l'oral, soit les bruits du monde dont l'apparition est imprévisible. <sup>31</sup> Le surréalisme n'a d'oreille que pour cette sphère de l'imprévu et de l'impensé. La poésie, qui est conscience d'un territoire vierge, d'un monde impensé, est ce qui s'accorde avec l'entendu, qui s'oppose à l'expression musicale. Les mots dans la poésie surréaliste se voudraient une tentative de reconquête de la justesse du son entendu. Le son beau n'est pas

<sup>27</sup> YVES BONNEFOY, *Le surréalisme et la musique* [1989], in Id., *Entretiens sur la poésie*, Paris, Mercure de France, 1990, pp. 157-167: 157.

<sup>28</sup> ANDRÉ BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, «La révolution surréaliste», 4 (1925), pp. 26-30: 26.

<sup>29</sup> GIORGIO DE CHIRICO, *L'art métaphysique*, éd. par Giovanni Lista, Paris, L'échoppe, 1994, p. 74.

<sup>30</sup> A. BRETON, *Silence d'or*, cit., p. 730.

<sup>31</sup> Cf. DANIEL DESHAYS, *Entendre le cinéma*, Paris, Klincksieck, 2010, pp. 66-67.

musical pour Breton. «Tout le sonore du monde n'est pas musical», conviendrait-il de dire en paraphrasant John Cage, pour qui «tout est musique».

### **Les territoires du sonore**

Dans une lettre datée de décembre 1941 à Alfred Barr, fondateur du MOMA (Museum of Modern Art) de New York, où il explique les raisons de son antipathie pour la musique, Breton accuse une aversion qui répond à son caractère et sa personnalité envers toute tentative de mettre en ordre du *bruit*, il ajoute «bruit organisé par l'homme». <sup>32</sup> Le poète ne trace pas de frontière entre la musique et le bruit, entre les sons organisés et les simples sensations de l'oreille; il emploie seulement le mot "bruit". Par contre, il indique clairement que l'objet de son aversion est la mise en ordre, l'organisation du bruit. Il est significatif que le domaine des bruits naturels échappe à cette exclusive.

En matière de sons, Breton se dit sensible aux cris des oiseaux de mer. Au début d'*Arcane 17*, il invoque les oiseaux de l'Île Bonaventure en Gaspésie, «un des plus grands sanctuaires d'oiseaux de mer qui soient au monde». <sup>33</sup> C'est essentiellement aux sons dans ce qu'ils peuvent avoir d'accidentel que se montre réceptif le poète. Finalement, le surréalisme repose sur une qualité de l'écoute et celle-ci entre dans la nouvelle langue que Breton a aspiré à trouver. La tentative de reconquête des qualités musicales des mots exige l'attention dans la poésie envers ce que Breton appelle «arrangement harmonieux des mots», <sup>34</sup> un arrangement qui ne passe pas par l'emploi prosodique des mots, mais qui ait rapport avec l'être fondamental, avec la clairvoyance et qui ait capacité à faire corps avec l'immédiat.

Les images surréalistes sont des associations verbales d'un caractère nouveau. Breton s'en remet à l'exemple de Lautréamont et de Rimbaud, les poètes ont été des auditeurs bien avant d'être des visionnaires. Il accorde à une dictée verbale une place déterminante dans le processus de l'écriture. Dans le *Manifeste du surréalisme*, le poète met en rapport les associations verbales libres avec l'origine de l'écriture automatique. Il fait mention de l'audition d'une phrase qui «cognait à la vitre», <sup>35</sup> phrase dont le pouvoir poétique s'impose avec évidence, autant par ses sonorités que par la nouveauté des images qu'elle

---

<sup>32</sup> Lettre de Breton à Alfred Barr, cit.; S. ARFOUILLOUX, *Une lettre de Breton sur la musique*, cit., p. 224.

<sup>33</sup> ANDRÉ BRETON, *Arcane 17*, Paris, Pauvert, 1971, p. 8.

<sup>34</sup> A. BRETON, *Silence d'or*, cit., p. 729.

<sup>35</sup> ANDRÉ BRETON, *Manifeste du surréalisme* [1924], dans Id., *Œuvres complètes*, cit., I, pp. 309-346: 324 (souligné par Breton).

suggère. Le poète est porté par un rythme intérieur, une suite de sons, indissociables de leur signifié.

Dans les longs poèmes de Breton, comme *Fata Morgana* (1941) et *Pleine marge* (1943), une composante oratoire très nette est à remarquer: des structures où apparaissent des refrains, des échos et des entrelacs de vers répétés sont à l'œuvre en même temps qu'une dimension incantatoire. Assimilant la poésie à un exercice de la voix, on peut donc affirmer le caractère performatif de la poésie surréaliste. On retrouve dans cette composante oratoire, magnifié et transposé, l'aspect phonématique des poèmes dadaïstes, une théâtralisation de la parole poétique.

Le poème *L'union libre*, où la répétition rythmique tire le poème vers l'oralité, manifeste cette forte composante oratoire. Cet art poétique paru en 1932 dans *Le revolver à cheveux blancs* se trouve dit par le poète dans un disque microsillon, probablement postérieur aux entretiens avec André Parinaud retransmis par la radiodiffusion française en 1952.<sup>36</sup> La voix du poète, captée de près par le micro, dans son intimité, où s'entend le souffle du poète, le rythme de sa respiration et ses intonations, en dit assez sur la séduction exercée par le son de la voix, son *grain* dans ce qu'il peut avoir d'accidentel. Avant de porter le signe, la voix est forme, simple présence.

Ma femme à la chevelure de feu de bois  
 Aux pensées d'éclairs de chaleur  
 À la taille de sablier  
 Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre  
 Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur  
 Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche  
 A la langue d'ambre et de verre frottés<sup>37</sup>

Le schéma de la répétition est triple: elle est d'abord énonciative et rythmique avec «ma femme», syntaxique avec l'ajout de caractérisations, et enfin sémantique dans les qualifications qui superposent à des éléments prévisibles, de l'ordre du blason amoureux, des éléments de l'ordre du surgissement de l'irrationnel. Convoquant différents sens, l'érotisation du corps tend à la multiplication, à l'ouverture vers l'universel. Le poème répond à

<sup>36</sup> Disque référencé sur le catalogue de la Bibliothèque nationale de France sans date d'enregistrement (néanmoins la marque phonographique Ades a été créée en 1952). Il est possible d'écouter l'enregistrement de Breton lisant *L'union libre* sur le disque compact *Surrealism Reviewed. Original Recordings by Breton, Duchamp, Aragon, Dalí, Desnos, Ernst, Penrose, Soupault, Tzara, Man Ray, Miller & Artaud*, LTM, © 2002, LTMCD 2343. Les entretiens avec Parinaud, enregistrés en 1950, sont accessibles en ligne: <http://www.ekouter.net/entretien-d-andre-breton-avec-andre-parinaud-434> (lien vérifié le 10 juin 2018).

<sup>37</sup> ANDRÉ BRETON, *L'union libre* [1931], dans ID., *Œuvres complètes*, cit., II, pp. 85-87: 85-86.

son titre de *L'union libre* en ce qu'il est célébration de l'amour mais également repose sur un pouvoir d'association des «mots sans rides».<sup>38</sup>

### **Le travail du musicien, à l'écoute du surréalisme musical**

La fin de non-recevoir entièrement individuelle de Breton n'a pas entraîné de refus de la musique de la part de l'ensemble des surréalistes. Si l'existence d'une musique surréaliste reste discutable, au sens où l'on peinerait à définir ses caractéristiques, en revanche, de nombreuses expériences ont eu lieu. À la surdité affichée de Breton s'opposent plusieurs exemples de collaboration: d'une part les mises en musique de textes surréalistes, dont celles de Poulenc et de Souris offrent un exemple notable, d'autre part la persistance d'un esprit proche du surréalisme dans l'œuvre de musiciens comme George Antheil, plus ou moins affilié au mouvement, ou Boulez.

Poulenc a su s'inspirer de nombreux poètes, certains contemporains, tels Apollinaire, Cocteau ou Robert Desnos, d'autres classiques comme Charles d'Orléans, mais le travail sur les vers de Paul  luard occupe une place à part dans l'œuvre du compositeur. La première mise en musique de textes d' luard par Poulenc se fait en 1935 dans *Cinq poèmes*, et cette inspiration se poursuivra durant toute la carrière de Poulenc, avec notamment la composition de *Tel jour telle nuit* en 1937 ou de la cantate *Liberté* en 1943, la mise en musique en 1956 du *Travail du peintre* (tiré du recueil *Voir*, dédié à Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris, Paul Klee et Joan Mir ), et, en 1958, *Une chanson de porcelaine*, dernier hommage de Poulenc à des vers d' luard, tirés de *  toute épreuve*.

Cette rencontre a vivifi  l'œuvre de Poulenc. Les deux hommes connaissent une entente et une affinité évidentes. Il s'agit toutefois plus d'une affaire d'amitié personnelle que d'adhésion au surréalisme de la part de Poulenc,<sup>39</sup> d'autant qu' luard est sorti du mouvement, après une rupture avec Breton durant l'été 1938.

Une des réussites les plus assurées est le cycle de mélodies pour voix et piano *Tel jour telle nuit*, pour lequel de nombreux échanges ont lieu. C'est  luard qui a suggéré à Poulenc le titre du cycle, dans une lettre du 2 janvier 1937;<sup>40</sup> on peut donc parler de collaboration. Cependant, il n'existe pas de résonnance de l'œuvre musicale de Poulenc dans la poésie

---

<sup>38</sup> Expression tirée du titre d'un texte de Breton, *Les mots sans rides*, «Littérature», 2  série, 7 (1922), pp. 12-14.

<sup>39</sup> Cf. FRANCIS POULENC, *Moi et mes amis*, éd. par Stéphane Audel, Paris – Genève, La Palatine, 1964, p. 135.

<sup>40</sup> Lettre de Paul  luard   Francis Poulenc, 2 janvier 1937, dans FRANCIS POULENC, *Correspondance, 1910-1963*,  d. par Myriam Chim nes, Paris, Fayard, 1994, p. 440.

d'Éluard, à part l'hommage bien connu sous forme de poème noté dans une lettre d'Éluard du printemps 1945: «Francis je ne m'écoutais pas / Francis je te dois de m'entendre».<sup>41</sup>

Avec *Tel jour telle nuit*, cycle composé à partir de poèmes choisis par le compositeur dans les recueils poétiques d'Éluard *Facile* (1935) et *Les yeux fertiles* (1936), le compositeur s'approprie un élément littéraire incontestablement surréaliste. Le choix des titres des poèmes est différent pour le poète et le musicien. Poulenc emploie les incipits des poèmes d'Éluard; il s'en justifie par les résonances qu'un titre a sur la musique: «Ainsi *Tel jour telle nuit* remplace *Les yeux fertiles*».<sup>42</sup> L'égalité du jour et de la nuit suggérée dans le titre général du recueil proposé par Éluard est un thème surréaliste, mais, à bien des égards, la mise en musique d'une poésie fondée sur les rencontres de mots et témoignant d'une aussi grande liberté dans le rythme que dans les apparitions d'images reste une gageure, d'autant plus que le modèle implicite invoqué par le poète est celui de la peinture. C'est l'impulsion onirique et la référence à des expériences de l'enfance qui permettent d'entrer dans l'œuvre pour le compositeur.

Analysons un extrait de la partition. Dans *Bonne journée*, la première pièce de *Tel jour telle nuit*, écrite à partir du poème d'Éluard intitulé *À Pablo Picasso*, les premiers vers des trois strophes commencent tous par les mêmes mots et comportent tous le même nombre de syllabes: «Bonne journée j'ai revu qui je n'oublie pas / [...] Bonne journée j'ai vu mes amis sans soucis / [...] Bonne journée qui commence mélancolique».<sup>43</sup>

Le principe de constance syllabique est redoublé par la régularité accentuelle du retour des premiers mots de la séquence initiale. La composition musicale de Poulenc met en valeur ce schéma rythmique par la répétition d'un dessin mélodique semblable qui forme une ponctuation de l'ensemble. L'importance de la thématique des yeux et de la vision dans ce poème d'Éluard, présente dans la mention «J'ai vu» de ces vers, constitue un thème répété dans l'ensemble du cycle de mélodies. L'évocation d'éléments visuels, ayant trait à l'espace, au paysage ou au décor, tient une grande place dans la poésie d'Éluard. La poétique de celui que Poulenc désigne comme le plus musical des surréalistes<sup>44</sup> renvoie à une

<sup>41</sup> PAUL ÉLUARD, *À Francis Poulenc*, dans Id., *Œuvres complètes*, nouvelle éd. par Marcelle Dumas - Lucien Scheler, 2 vol., Paris, Gallimard, 1990-1991, II (1991), pp. 874-875: 875.

<sup>42</sup> Lettre de Francis Poulenc à Maurice Carême, 1<sup>er</sup> août 1960, dans Id., *Correspondance, 1910-1963*, cit., p. 951.

<sup>43</sup> PAUL ÉLUARD, *À Pablo Picasso*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. par Marcelle Dumas - Lucien Scheler, 2 vol., Paris, Gallimard, 1968, vol. X, pp. 498-500: 498-499.

<sup>44</sup> «J'eus tout de suite un faible pour Éluard. D'abord, parce que c'était le seul surréaliste qui tolérât la musique. Ensuite parce que toute son œuvre est vibration musicale», FRANCIS POULENC, *Entretiens avec Claude Rostand*, Paris, Julliard, 1954, p. 93.

expérience visuelle. La peinture de Picasso, qui est le dédicataire de deux poèmes du cycle, constitue à ce titre un modèle. En ce sens, si la poésie traduit en mots les impulsions qu'elle trouve dans des représentations intérieures, représentations que le peintre figure directement sur la toile, selon Breton dans *Le surréalisme et la peinture*, ce n'est que par la suite qu'a lieu l'adaptation de la musique aux exigences des vers. Le musicien s'accorde sur le travail du poète, qui est lié, par réfraction, au travail du peintre.

Une disponibilité certaine du poète envers le musicien tempère cette image d'une inspiration à sens unique. Néanmoins, les échanges entre Éluard et Poulenc portèrent uniquement sur l'élément littéraire des mélodies, les titres, pour lesquels Éluard correspondait avec le musicien. Éluard 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. Sans constituer une œuvre surréaliste, ce cycle de mélodies explore la possibilité d'un accord avec la poésie en dehors de la tradition métrique classique.<sup>45</sup>

On peut donc légitimement se poser la question de la capacité de la musique à traduire les idées et images de textes appartenant au domaine du surréalisme. Envisageons par conséquent l'exemple du seul véritable compositeur ayant appartenu au mouvement: André Souris, dont l'œuvre, à la différence de Poulenc, est écrite dans la complicité d'un projet surréaliste.

Souris fait partie du groupe surréaliste belge qui s'est constitué autour du tract-revue «Correspondance», dont la figure centrale est le poète Paul Nougé.<sup>46</sup> En 1927, des poèmes de Nougé intitulés *Clarisse Juranville* sont publiés dans une plaquette anonyme intitulée *Quelques écrits et dessins de Clarisse Juranville*.<sup>47</sup> La seule mention d'un autre nom apparaît dans un avant-propos signé de Nougé, mais c'est à Clarisse Juranville, personnage poétique, que sont attribués les textes et les dessins.<sup>48</sup> Ces derniers, conçus par René

---

<sup>45</sup> Cf. MICHEL LEHMANN, «*Tel jour telle nuit*» de Francis Poulenc, «d'après» Éluard? *La mélodie française à l'épreuve de quelques poèmes surréalistes*, dans *Du langage au style. Singularités de Francis Poulenc*, éd. par Lucie Kayas - Hervé Lacombe, Paris, Société française de musicologie, 2016, pp. 297-318. D'une ampleur et d'une qualité inégalées, l'analyse stylistique menée par Lehmann montre la sélection opérée par Poulenc dans les poèmes d'Éluard, qui construit son cycle de mélodies selon une reconfiguration. Elle montre l'émergence d'une personnalité musicale originale et exigeante mais conclut que celle-ci n'est pas caractéristique d'une réponse musicale à la poétique surréaliste. Nous la rejoindrons en ce point.

<sup>46</sup> Cf. ANDRÉ SOURIS, *Paul Nougé et ses complices*, dans *Entretiens sur le surréalisme*, cit., pp. 432-454; repris dans Id., *La lyre à double tranchant. Écrits sur la musique et le surréalisme*, éd. par Robert Wangermée, Liège, Mardaga, 2000, pp. 121-129.

<sup>47</sup> Repris dans PAUL NOUGÉ, *L'expérience continue*, Lausanne, L'âge d'homme, 1981, pp. 363-380.

Magritte, ne réfèrent pas de façon directe au texte mais contribuent au ton distant et énigmatique de la plaquette.

À partir de strophes de *Clarisse*, Souris composa en 1928 *Quelques airs de Clarisse Juranville mis au jour par André Souris*, une pièce à une voix accompagnée d'un petit ensemble instrumental (quatuor à cordes et quatuor à vent). *Clarisse Juranville* est jouée en 1928 à Bruxelles puis lors d'une manifestation surréaliste à Charleroi, au milieu d'une vingtaine de tableaux de Magritte, en 1929. Avant le concert, Nougé prononce une conférence où il reconnaît la puissance de la musique et l'intègre aux préoccupations essentielles des surréalistes, saluant dans l'œuvre du compositeur Souris «une musique dont nous n'ayons plus à rougir». <sup>49</sup>

C'est à travers deux caractéristiques essentielles que se traduit l'adaptation du discours surréaliste dans la musique de Souris. Tout d'abord, une volonté délibérée de dépersonnalisation: «d'une expérience à l'autre, nous en étions venus à tenir l'anonymat pour un moyen d'action privilégié», affirme Souris. <sup>50</sup> Ainsi, il est significatif que la quatrième strophe de *Clarisse Juranville* insiste sur cette notion d'anonymat: «Ils se sont retirés avec modestie / en effaçant leur signature». <sup>51</sup>

D'autre part, un climat d'étrangeté que Souris s'attache à traduire en musique, nommé la «métamorphose des lieux communs»:

Il faut dire que nous considérons comme tels aussi bien la rengaine que les formes les plus nouvelles de la musique et de la poésie. Nous nous proposons de disqualifier l'art moderne, mais en même temps de faire naître, à partir des moyens que nous mettons en œuvre, un climat poétique émanant moins des formes elles-mêmes que de la *nature* de leur confrontation. <sup>52</sup>

Ces réalisations sont obtenues aussi bien en peinture qu'en poésie et en musique. La démarche de l'artiste est de partir de ces matériaux que sont les mots, les sons ou les couleurs pour donner à l'objet une nouvelle affectation, insolite et poétique, pour le métamorphoser. Pour faire acquérir à un objet usuel ces qualités, il suffit à l'artiste de le déplacer ou de le gauchir pour lui faire subir certaines modifications. Magritte peint ainsi une femme

<sup>48</sup> Si le nom de Clarisse Juranville provient d'une personne existante, auteur d'un manuel de grammaire au dix-neuvième siècle, son utilisation par Nougé résulte d'un principe cher au groupe bruxellois, l'anonymat, traduisant le détachement du groupe par rapport à la notion d'art. Ce détournement d'un nom était d'ailleurs censé passer inaperçu.

<sup>49</sup> PAUL NOUGÉ, *André Souris*, dans Id., *Histoire de ne pas rire*, Lausanne, L'âge d'homme, 1980, pp. 53-57: 56.

<sup>50</sup> A. SOURIS, *Paul Nougé et ses complices*, cit. p. 127.

<sup>51</sup> P. NOUGÉ, *L'expérience continue*, cit., p. 374.

<sup>52</sup> A. SOURIS, *Paul Nougé et ses complices*, cit. p. 124 (souligné par Souris).



nue représentée dans sa grandeur réelle sous forme de petits tableaux ne montrant que des détails du corps mais répartis selon la silhouette du personnage. Il agit de même en remplaçant dans un tableau un mot par une forme quelconque. Souris pratique de même le dépaysement des lieux communs en partant d'un objet a priori neutre pour construire au moyen d'altérations une signification nouvelle. Ainsi, des strophes de *Clarisse Juranville* sont destinées à susciter chez l'auditeur des réminiscences plus ou moins conscientes d'une musique populaire ou savante: un rythme de valse ou de tango, la mélodie d'un chant grégorien<sup>53</sup>. Dépouillées et isolées de leur contexte, ces formules suscitent chez l'auditeur un trouble par le contraste violent qu'elles offrent avec les autres composantes de la musique. La voix dans la première pièce,<sup>54</sup> par exemple, utilisée à la manière d'Arnold Schönberg en *Sprechgesang*, s'associe à une série d'accords dissonants, complètement indépendants. La troisième pièce opère une réminiscence d'un objet connu, une valse, tandis que la mélodie «linéaire et arythmique»<sup>55</sup> offre un contraste avec le lieu commun cité.

La position de musicien est difficilement tenable dans le surréalisme, c'est ce qui explique que d'autres compositeurs aient voulu se distancier du mouvement. Antheil, dont la carrière de compositeur est marquée, à partir de 1927, par un retour au classicisme, continue cependant à revendiquer le surréalisme comme une référence. Durant son séjour à Paris au début des années 1920, il jouit d'un succès de scandale en raison de «l'esthétique anti-expressive, anti-romantique, froidement mécanique»<sup>56</sup> qui lui vaut la réputation d'enfant terrible de la musique («bad boy of music», selon le titre de son autobiographie). Le compositeur de *Ballet mécanique* se lie d'amitié avec les surréalistes, et il envisage une collaboration avec Breton et Aragon, sous la forme d'un opéra intitulé *Le troisième Faust*, en 1930, qui reste à l'état de projet. Ce hasard des rencontres a néanmoins permis à un travail concerté d'avoir lieu, dans une démarche unique d'adaptation d'une musique à une œuvre plastique. La partition pour piano solo de *La femme 100 têtes* est écrite en 1933 à partir du recueil de collages du même nom de Max Ernst. Cette écriture pour piano rappelle par sa

---

<sup>53</sup> Cf. ANDRÉ SOURIS, *Musiques*, Quatuor Danel, Anne-Catherine Gillet (soprano), Philippe Terseleer (piano), Cyprès, © 2001, cd, CYP 4610.

<sup>54</sup> Les pièces ne portent pas de titre. Cf. ANDRÉ SOURIS, *Quelques airs de Clarisse Juranville mis au jour par André Souris*, pour voix et piano, Centre belge de documentation musicale, s. d.

<sup>55</sup> PASCALE SAINTTROND, *André Souris, un surréaliste musicien*, mémoire de licence, Université de Liège, 1984, ff. 74-89. Il s'agit de la première analyse musicologique consacrée à l'engagement de Souris dans le surréalisme, à la suite du compositeur lui-même dans son intervention au colloque de Cerisy en 1966 déjà mentionnée. Il convient également de renvoyer à l'étude biographique extrêmement bien documentée ROBERT WANGERMÉE, *André Souris et le complexe d'Orphée. Entre surréalisme et musique sérielle*, Liège, Mardaga, 1995.

<sup>56</sup> GEORGE ANTHEIL, *Bad Boy of Music*, Doubleday, Doran & Company, 1945, p. 8 (traduction par nos soins).

simplicité affichée celle de son ami parisien Satie. Le rapport d'illustration du livre d'Ernst affiché par Antheil est cependant lointain. La succession de ces différentes unités que constituent ces "préludes" est apparentée au collage. On note en effet la présence de motifs récurrents dans l'ensemble de l'œuvre, comme dans le livre d'Ernst, où certains éléments graphiques répétés assurent une certaine continuité "narrative" au "roman". Repris plusieurs fois dans l'ensemble de l'œuvre, certains thèmes renforcent l'aspect de juxtaposition d'éléments discontinus. Les éléments disparates rapprochés prennent un caractère d'étrangeté.<sup>57</sup>

Même si dans *La femme 100 têtes* les préludes sont de courtes séquences autonomes, un projet d'ensemble sous-tend l'œuvre. Les préludes n'ont pas comme fonction d'introduire une autre pièce, mais ces pièces de structure très libre sont reliées par une similitude de forme. Elles ont en commun la simplicité des thèmes, souvent à la limite de l'ébauche. Elles possèdent cependant une forte intensité dramatique, renforcée par la dominante rythmée de l'écriture, et la prépondérance percussive chère au compositeur. Les pièces, d'une profonde unité, sont construites le plus souvent sur un seul mouvement dynamique (parfois avec une variation d'intensité ou de tempo) qui donne à l'ensemble l'aspect d'une période, souvent isolée de tout contexte et qui prend ainsi une apparence détachée proche du collage surréaliste.

Proche de Souris, Boulez réalise une adaptation d'un texte surréaliste dans lequel l'élément littéraire perd ses prérogatives au profit des formes musicales. Œuvre 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 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 se libère de la référence à la poésie surréaliste pour trouver, dans la technique sérielle, quelque chose de la charge révolutionnaire voulue par le surréalisme.

Pour Boulez, l'œuvre de René Char représente un déclencheur. Le travail mis en œuvre vise à exprimer sa réaction aux poèmes. Il est défini par Boulez comme une «transposition musicale».<sup>58</sup> Ce terme de "transposition" est plus adéquat que "mise en musique". Il connote le passage dans un autre domaine, c'est-à-dire un processus méta-

<sup>57</sup> Cf. GEORGE ANTHEIL, *Piano Pictures*, Benedikt Koehlen (piano), CD Col Legno, © 1998, WWE1CD 20010.

<sup>58</sup> Lettre de Pierre Boulez à René Char, Paris, 31 août 1948, ms., Bâle, Paul Sacher Stiftung.

phorique. Il constitue également un terme de technique musicale. Dans un éloignement progressif par rapport au texte des poèmes surréalistes, Boulez montre un affranchissement non seulement par rapport à l'héritage surréaliste mais aussi par rapport au traitement conventionnel du matériau littéraire:

Le poème est centre de la musique, mais il est devenu absent de la musique, telle la forme d'un objet restitué par la lave, alors que l'objet lui-même a disparu – telle encore, la pétrification d'un objet à la fois REconnaisable et MÉconnaisable.<sup>59</sup>

C'est l'image de la greffe qui s'impose sous la plume des deux auteurs pour qualifier l'alliance de la poésie et de la musique de ces deux «alliés substantiels»,<sup>60</sup> tandis que, la page définitivement tournée, pour les compositeurs de l'après-guerre le surréalisme ne porte plus la même charge révolutionnaire.

En définitive, si Apollinaire, saluant le ballet *Parade* par l'emploi du terme «surréalisme» voulait marquer l'avènement d'un art nouveau, il convient de nuancer le bilan. Le “sur-réalisme apollinarien” entend réunir diverses tendances modernistes, à l'exemple du ballet *Parade*, ouvrant le champ de la représentation à des éléments nouveaux, sur le modèle du collage cubiste. Peu après, Dada a permis d'une part une désacralisation d'une certaine idée de la musique, ses codes et sa tradition, d'autre part la réduction de la poésie à des éléments essentiels et du spectacle à une performance dans un geste unique mêlant poésie et manifeste.

Pour Breton, dans le surréalisme, le souhait d'une refonte des moyens d'expression a bien été exploré. Le poète témoigne d'une attention particulière envers les perceptions auditives brutes, qui jouent un rôle primordial dans le “message automatique”. Il se montre à l'écoute d'une “dictée”, dans laquelle les propriétés des mots s'inversent. Sa poésie, à la composante oratoire marquée, réfère à cette perception primordiale et sonore. Mais du côté des musiciens, cette redéfinition des contours de la rencontre entre les arts ne s'envisage pas dans les mêmes termes. Même si, à travers l'exemple de *Souris*, d'Antheil puis de Boulez, les formes de l'alliance avec la poésie ou les arts plastiques se trouvent questionnées, le modèle de l'inspiration poétique de ces musiciens réside moins dans l'adaptation aux

---

<sup>59</sup> PIERRE BOULEZ, *Dire, jouer, chanter* [1963], dans Id., *Points de repère*, éd. par Jean-Jacques Nattiez, Paris, C. Bourgois - Seuil, 1981, pp. 371-387: 382 (souligné par Boulez).

<sup>60</sup> PIERRE BOULEZ, *Harmonies musicales*. “Allié substantiel”, «Le Monde», 12 juillet 1990, p. 28. Sur Boulez et le surréalisme, cf. l'article de Caroline Potter dans ce numéro.

mouvements de l'inconscient, difficilement transposables en musique, que dans la continuation d'un esprit d'insurrection et de liberté.