

La musique peut-elle être surréaliste ? Surréalisme & arts des sons en France

Can music be surreal? Surrealism and sound art in
France

Manon Houtart



Henri Gonnard, *Musique et surréalisme en France, d'Erik Satie à Pierre Boulez*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n° 170, 2021, 184 p., EAN : 9782745355829.

Pour citer cet article

Manon Houtart, « La musique peut-elle être
surréaliste ? Surréalisme & arts des sons en France », *Acta fabula*,
vol. 23, n° 1, Notes de lecture, Janvier 2022, URL : [https://
www.fabula.org/revue/document14124.php](https://www.fabula.org/revue/document14124.php), article mis en ligne
le 04 Janvier 2022, consulté le 12 Novembre 2024, DOI : 10.58282/
acta.14124

Manon Houtart, « La musique peut-elle être surréaliste ? Surréalisme & arts des sons en France »

Résumé - « Le surréalisme n'est en rien intervenu dans le domaine gestuel, encore moins dans le domaine sonore », pouvait-on lire dans une étude d'ensemble sur le mouvement surréaliste en 1984. L'écho de la fameuse sentence d'André Breton retentissait encore : « Que la nuit tombe sur l'orchestre ». Sa réticence péremptoire à l'égard de la musique classique a longtemps laissé penser que l'art des sons n'avait été ni investi ni considéré au sein du mouvement. Or, dès le *Premier Manifeste*, le surréalisme se donne pour défi d'exprimer « le fonctionnement réel de la pensée », « soit verbalement, soit par écrit, soit *de toute autre manière* ». Une entreprise poursuivant de tels desseins totalisants a-t-elle pu vraiment se priver d'une forme d'expression artistique, au seul prétexte qu'elle manquerait de rigueur et de précision ? Quelques rares travaux se sont employés à dépasser cette apparente contradiction : outre les articles d'Yves Bonnefoy et de Michel Carrouges, les deux remarquables ouvrages de Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique* (2010) et *Le Silence d'or des poètes surréalistes* (2013), ont permis d'explorer la problématique en profondeur et de réhabiliter la musique au cœur du projet surréaliste. Le musicologue Henri Gonnard poursuit cet effort dans sa récente étude, *Musique et surréalisme en France d'Erik Satie à Pierre Boulez*, convaincu que les rapports entre ce mouvement et cette forme artistique ne sont pas inexistantes mais « problématiques », et que « le fait qu'ils posent problème est [...] une dimension importante de l'intérêt de continuer de chercher à serrer au plus près cet objet d'étude peu investi » (p. 17).

Mots-clés - dadaïsme, musicologie, Surréalisme

Manon Houtart, « Can music be surreal? Surrealism and sound art in France »

Summary - "Surrealism has not intervened in any way in the field of gesture, let alone in the field of sound," read an overview of the Surrealist movement in 1984. The echo of André Breton's famous sentence still rang out: "Let night fall on the orchestra". His peremptory reticence towards classical music has long suggested that the art of sound was neither invested in nor considered within the movement. Yet, as early as the *First Manifesto*, Surrealism set itself the challenge of expressing "the real functioning of thought", "either verbally, in writing, or *in any other way*". Could an enterprise pursuing such totalising aims really have denied itself a form of artistic expression, on the sole pretext that it would lack rigour and precision? Some rare works have endeavoured to overcome this apparent contradiction: in addition to the articles by Yves Bonnefoy and Michel Carrouges, the two remarkable works by Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surrealism and Music*(2010) and *The Golden Silence of the Surrealist Poets*(2013), explored the issue in depth and rehabilitated music at the heart of the Surrealist project. Musicologist Henri Gonnard continues this effort in his recent study, *Musique et surréalisme en France d'Erik Satie à Pierre Boulez*, convinced that the relationship between this movement and this art form is not non-existent but "problematic", and that "the fact that it is problematic is [...] an important dimension of the interest in continuing to seek to squeeze this little-investigated object of study" (p. 17).

La musique peut-elle être surréaliste ? Surréalisme & arts des sons en France

Can music be surreal? Surrealism and sound art in France

Manon Houtart

« Le surréalisme n'est en rien intervenu dans le domaine gestuel, encore moins dans le domaine sonore », pouvait-on lire dans une étude d'ensemble sur le mouvement surréaliste en 1984¹. L'écho de la fameuse sentence d'André Breton retentissait encore : « Que la nuit tombe sur l'orchestre ». Sa réticence péremptoire à l'égard de la musique classique a longtemps laissé penser que l'art des sons n'avait été ni investi ni considéré au sein du mouvement. Or, dès le *Premier Manifeste*, le surréalisme se donne pour défi d'exprimer « le fonctionnement réel de la pensée », « soit verbalement, soit par écrit, soit *de toute autre manière* ». Une entreprise poursuivant de tels desseins totalisants a-t-elle pu vraiment se priver d'une forme d'expression artistique, au seul prétexte qu'elle manquerait de rigueur et de précision ?

Quelques rares travaux se sont employés à dépasser cette apparente contradiction : outre les articles d'Yves Bonnefoy et de Michel Carrouges², les deux remarquables ouvrages de Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre. Surréalisme et musique* (2010) et *Le Silence d'or des poètes surréalistes* (2013), ont permis d'explorer la problématique en profondeur et de réhabiliter la musique au cœur du projet surréaliste. Le musicologue Henri Gonnard poursuit cet effort dans sa récente étude, *Musique et surréalisme en France d'Erik Satie à Pierre Boulez*, convaincu que les rapports entre ce mouvement et cette forme artistique ne sont pas inexistantes mais « problématiques », et que « le fait qu'ils posent problème est [...] une dimension importante de l'intérêt de continuer de chercher à serrer au plus près cet objet d'étude peu investi » (p. 17). Il faut donc d'emblée saluer la démarche consistant à sonder des croisements *a priori* improductifs, tant pour interroger les

¹ Henri Béhar et Michel Carassou, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 455, cité dans Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre*, Paris, Fayard, 2009, p. 8.

² Yves Bonnefoy, « Le surréalisme et la musique », *Inharmoniques*, n° 5, IRCAM, juin 1989, p. 142-148 ; Michel Carrouges, « Le surréalisme à l'écoute », *La Revue Musicale*, n° 210 (La littérature française et la musique, 1900 à nos jours), janvier 1952, p. 123-135.

motifs – esthétiques et sociologiques – d’un tel manquement, que pour démentir, du moins en partie, cette distance affichée.

Valeurs sociologiques de la musique

Ainsi que H. Gonnard le rappelle, le terme « surréalisme » a été forgé par Apollinaire dans un contexte musical : le poète l’emploie pour la première fois dans la préface du livret de *Parade*, un spectacle-concert né d’une collaboration entre Erik Satie, Pablo Picasso, Léonide Massine et Jean Cocteau en 1917. Le « sur-réalisme » de cette manifestation tient ici, précise l’auteur, à la « rencontre inédite entre différents horizons artistiques » (p. 30). Par l’introduction de bruits de la vie quotidienne dans la composition musicale, ce spectacle préfigure l’avènement de Dada et du surréalisme à Paris. Mais si la musique joue en effet un rôle de premier plan dans les performances dadaïstes, par le biais notamment des compositions de Georges Ribemont-Dessaignes, les surréalistes se méfient du cérémonial mondain qui sous-tend encore largement la musique à cette époque, et associent cette discipline artistique au monde révolu qu’ils tentent précisément de battre en brèche. Leur mépris de la musique tient ainsi aux valeurs dont elle se trouve alors chargée, et aux personnalités du monde culturel qui investissent cette forme. Breton déplorait par exemple la place que tenait Cocteau dans le monde musical de son temps. Bien que porteuses d’une esthétique musicale nouvelle, ses œuvres étaient rejetées « en raison de la personnalité même de son auteur » : « en un mot, [Breton] méprisait d’autant plus la musique que Cocteau lui accordait du crédit » (p. 25).

C’est dans cette approche sociologique, attentive aux rapports de force à l’œuvre dans le monde culturel de l’époque, que réside l’un des intérêts majeurs du livre de H. Gonnard : en s’efforçant, dans le sillage d’Arfouilloux, de « remettre en perspective le désintéret pour la musique avec les acteurs musicaux de l’époque », on comprend que « ce refus de la musique n’est en définitive que la négation d’une certaine musique³ ». H. Gonnard fait d’ailleurs remarquer que les positions de Breton à cet égard évolueront au gré de ses découvertes : la fréquentation de la pensée de Hegel en particulier, le mènera à tempérer son dédain et à considérer, dans « Silence d’or » (1944), la fertilité possible d’une union entre poésie et art musical (p. 28). Le poète finira également par reconnaître, dans un texte consacré à Erik Satie en 1955, avoir mésestimé l’apport du musicien et confesse avoir été « brouillé de naissance avec la musique instrumentale » (p. 62).

³ Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l’orchestre*, op. cit., p. 480.

Une musique surréaliste au-delà du surréalisme

Après avoir identifié les motifs d'une telle mise à l'écart de la musique par le chef de file des surréalistes à la lumière de son contexte historique, social et littéraire, H. Gonnard tente de caractériser malgré tout ce que serait la musique surréaliste, en partant du postulat qu'« il peut exister des préoccupations et des modes de fonctionnement comparables qui transcendent, à l'insu même des créateurs et des créatrices, leur terrain d'action, des correspondances à un niveau structurel profond se dessinant alors entre différents champs d'expression » (p. 17). En d'autres termes, le mouvement surréaliste a imprégné le monde artistique de l'époque de telle sorte que plusieurs œuvres musicales, d'auteurs plus ou moins proches du noyau surréaliste, en portent le sceau en divers aspects. Le musicologue s'applique dès lors à déceler des traits annonciateurs ou héritiers du surréalisme dans une série d'œuvres musicales, créées entre 1917 et 1956. Sont ainsi abordées des compositions d'Erik Satie – qui préfigurent nettement le dadaïsme –, Georges Ribemont-Dessaignes – figure de proue de la musique dada –, Maurice Ravel – dont la mise en musique du *Gaspard de la nuit* de Bertrand en 1908 manifeste, d'après Gonnard, une « proximité patente » (p. 83) avec le non-conformisme des surréalistes –, Manuel de Falla, Igor Stravinsky et Alfredo Casella – trois compositeurs non français ayant séjourné à Paris au moment où le surréalisme tenait une place essentielle dans le paysage culturel parisien –, Francis Poulenc – qui mit en musique plusieurs textes surréalistes –, Germaine Tailleferre – membre du Groupe des Six, qui apparaît selon H. Gonnard « être en résonance avec l'attrait surréaliste pour la fécondité des rapprochements inattendus et la résolution des antinomies » (p.101) –, André Jolivet – dont la création *Mana*, à partir d'objets autochtones, peut être rapprochée du goût bretonien pour la trouvaille insolite – ou encore Olivier Messiaen – qui s'auto-proclame « compositeur surréaliste » malgré l'inspiration chrétienne de son œuvre. Un ultime chapitre est consacré au motif de la voix dans les poèmes du mouvement et de ses précurseurs Rimbaud et Apollinaire, ainsi qu'à deux mises en musique de textes surréalistes : *Le Marteau sans maître* (1955) de Pierre Boulez, écrit à partir du recueil éponyme de René Char, et *Le Travail du peintre* (1956) de Francis Poulenc, inspiré d'une série de poèmes qu'Éluard consacre à des amis peintres.

Le rapprochement de ces œuvres avec le dadaïsme ou le surréalisme est établi en vertu d'éléments très divers. Les « assemblages hétéroclites d'une pluralité de langages musicaux » dans *Parade* ou *Relâche* sont apparentés aux collages dada (p. 39) ; la « fusion des contraires » ou « l'alliance entre le classicisme de la

« forme » et la « surréalité » du « fond », chez Falla, Stravinsky et Casella sont identifiées comme constitutives « tant du surréalisme que de l'usage du système tonal chez ces trois compositeurs » (p. 92) ; l'intérêt pour les objets insolites, qui déterminera la création de *Mana* par Jolivet, est mis en parallèle de « l'objet surréaliste » ; la mobilisation d'instruments issus d'autres traditions que la musique de chambre occidentale dans *Le Marteau sans maître* de Boulez fait écho, selon H. Gonnard, à l'ouverture des surréalistes envers les arts extra-européens, qui permettent de s'éloigner des normes esthétiques continentales (p. 116) ; le recours au registre de l'amour courtois chez Ravel est envisagé par le musicologue comme une preuve d'un héritage commun aux surréalistes, dont la conception de l'« amour fou » est inspirée de la *fin'amor* médiévale (p. 90) ; etc.

Déplacer la focale

S'il nous semble en effet intéressant d'observer la force d'influence du surréalisme au-delà de ses seuls membres reconnus, en interrogeant la manière dont l'état d'esprit surréaliste déteint sur certaines œuvres qui se situent davantage dans son orbite qu'en son sein, certaines annexions nous semblent moins pertinentes. La qualification du « Gibet » de Ravel comme un « extraordinaire morceau fantastico-surréaliste » est défendue comme suit : « S'agissant de poésies qui font à plusieurs occasions la part belle à un réalisme corrosif, on peut dès lors estimer que la rigueur implacable de [l]a démarche [de Ravel] se révèle *sur*-réaliste en ce que, par l'entremise de la musique, elle *sur*-enchérit le réalisme du texte » (p. 76). Assigner l'étiquette surréaliste à une œuvre de Ravel datant de 1908, soit plus de dix ans avant les premières entreprises surréalistes, au motif que les « choix figuratifs » du compositeur amplifient le réalisme du texte, nous semble insuffisamment étayé. Cela tient sans doute à la volonté de H. Gonnard de s'attacher à la « valeur intrinsèque » des œuvres à travers le prisme du surréalisme davantage qu'à leur réception, « soumises à bien des aléas extra-artistiques » (p. 18). Une telle approche implique de faire trop peu cas du type de rapport au public que les surréalistes instaurent par l'intermédiaire de leurs entreprises, ainsi que de leur contexte d'émergence, profondément marqué par la Première guerre mondiale.

Pour une approche pragmatique

L'analyse que H. Gonnard consacre à *Pas de la chicorée frisée* (1920) de Ribemont-Dessaignes, en revanche, tient compte des conditions d'élaboration et de

diffusion de la composition musicale, et s'avère en cela des plus convaincantes. Ce cas constitue d'ailleurs, à notre avis, l'un des exemples les plus paradigmatiques de l'esprit (proto-)surréaliste, précisément parce qu'il bouscule les habitudes artistiques du créateur comme du public. Composée selon un arrangement entièrement aléatoire de notes, cette pièce pour piano s'inscrit dans la volonté du compositeur d'« abolir toutes les sédimentations de civilisation dont elle est porteuse par la hasard, l'irrationnel ou la dérision pour aboutir à ce qu'il appelle une "anti-musique" » (p. 66). La pièce n'a provoqué que sifflements scandalisés et huées de la part du public de la salle Gaveau. Si Breton a ensuite « voulu situer son action sur un autre plan que les provocations dadaïstes⁴ », d'autres manifestations de ce type ont eu lieu au sein du mouvement, côté bruxellois. Les *Trois inventions pour orgue* des compositeurs André Souris et Paul Hooreman relèvent également de l'« expérience sur les propriétés du hasard dans la création⁵ » : à l'occasion d'un spectacle-concert du groupe Correspondance tenu le 6 février 1926 à la salle Mercelis, des rouleaux de carton perforés selon une partition de la Brabançonne ont été glissés à l'envers dans un orgue de Barbarie, de sorte que les aigus et les graves étaient inversés. Ce « geste de dérision envers la musique⁶ », qui passa inaperçu auprès du public et ne fut révélé que des années plus tard, est une des façons qu'a expérimentées Souris de transposer les principes poétiques surréalistes en musique.

Ce spectacle-concert, intitulé *Le Dessous des cartes*, est d'ailleurs une parodie des *Mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau. Or H. Gonnard repère, à raison, certains principes surréalistes à l'œuvre dans *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Cocteau, tels que la dérision avec laquelle la nation, l'armée et le mariage sont traités, la façon dont « la magie du quotidien » est valorisée et la quête de « surprise poétique par l'entrechoquement des lieux communs » menée par l'auteur, mais il omet de mentionner le chahut, puis le détournement dont la pièce fait l'objet par les surréalistes eux-mêmes par la suite⁷. Le musicologue reconnaît pourtant que mener une analyse purement interne des œuvres reviendrait à nier que « pour Dada, ce sont les processus de contestation de la tradition et les réactions du public qui priment » (p. 39). Cela vaut aussi pour la musique surréaliste : en identifier les caractéristiques formelles relève de la gageure. Arfouilloux y renonce d'ailleurs, au

⁴ Sébastien Arfouilloux, « À l'écoute du surréalisme musical », *Québec français*, n° 152, hiver 2009, p. 44-46.

⁵ André Souris, « Paul Nougé et ses complices », dans Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme* (Cerisy-la-Salle, 10-18 juillet 1966), Paris/La Haye, Mouton, 1968, p. 432-454.

⁶ Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit...*, op. cit., p. 382.

⁷ André Souris, au micro de Christian Bussy, explique : « Jean Cocteau en poésie était pour nous le pire ennemi. Nous considérons Cocteau comme un faussaire. C'est ainsi que l'une de nos premières manifestations, l'une des plus importantes d'ailleurs, a été une satire des *Mariés de la Tour Eiffel*. » Christian Bussy, « Les Grandes Largeurs », premier épisode d'une série de quatre émissions radiophoniques consacrées au surréalisme, *La Librairie Ouverte*, RTB, 1966-1967.

profit d'une mise en exergue des expériences et recherches qui ont eu lieu dans ce domaine, sans qu'elles n'aient forcément été soldées par des résultats probants :

Du temps de Correspondance, une expérience est bien posée au sens où une investigation est menée, cependant les résultats n'arrivent pas toujours. À ce titre, bien que des réalisations concrètes attestent que le surréalisme put effectivement trouver une expression musicale dans l'œuvre de Souris, la très grande exigence du surréalisme se révéla difficile à concilier pour Souris avec la réalité de la composition musicale. [...] Souris rencontre [...] une limite dans l'élaboration d'une musique qui tente de rendre compte de l'illumination. La musique de Souris permet de mesurer l'écart entre la pensée théorique et l'expérience. Pour répondre aux sollicitations du surréalisme, c'est en définitive le silence que trouve Souris⁸.

Les tentatives musicales les plus fermement ancrées dans le mouvement se sont inscrites dans une entreprise de démantèlement des conventions artistiques et de dépaysement des lieux communs, « par laquelle des éléments connus, mis dans un contexte inhabituel, prennent un sens nouveau et bouleversant⁹ ». On mesure donc la nécessité d'une approche pragmatique, insuffisamment mobilisée, à notre avis, dans l'ouvrage de Gonnard.

Pour une extension du corpus

Le choix d'une focalisation sur l'espace parisien exclusivement conduit hélas à reléguer hors-champ les multiples expérimentations et manifestations musicales belges. Il eut été opportun de considérer *La Conférence de Charleroi* de Paul Nougé, texte prononcé à l'occasion d'un concert de Souris en 1929, dans lequel la tête pensante du surréalisme belge expose ses conceptions musicales ; de mener une analyse du *Dessous des cartes*, spectacle-concert susmentionné ; de développer au-delà de la simple mention allusive les écrits et les œuvres d'André Souris, d'interroger la place des musiciens comme Souris, Hooreman, E.L.T. Mesens et Paul Magritte au sein du groupe, et de sonder les raisons des différences d'estime à l'égard de la musique de part et d'autre de la frontière. Le cantonnement de l'étude à la musique dite « savante », en revanche, est justifié par des raisons de maîtrise disciplinaire et parce qu'il s'agit du genre musical « qui apparaît faire le plus défaut

⁸ Sébastien Arfouilloux, *Que la nuit tombe sur l'orchestre*, op. cit., p. 485. Le musicologue belge Robert Wangermée défend une thèse similaire : « Si, à travers ses expérimentations qu'il n'a cessé de poursuivre à la recherche de la nouveauté subversive, mais non formaliste, André Souris a vécu dans une constante insatisfaction, c'est sans doute parce qu'il ne renonçait pas au projet éthique qui l'avait animé au départ, mais qu'au fond de lui-même, il devait reconnaître son caractère illusoire ». Robert Wangermée, « Surréalisme et musique à Bruxelles », *W+B: Wallonie/Bruxelles : revue trimestrielle internationale éditée par la Communauté française de Belgique et la Région wallonne*, 1998, n° 63, p. 29-31.

⁹ Sébastien Arfouilloux, « Surréalisme et musique : les écrits d'André Souris », *Textyles* [En ligne], n° 26-27, 2005, mis en ligne le 15 avril 2009. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/581>.

au désir surréaliste » (p. 19). Il n'empêche que ce choix implique une occultation de l'intérêt qu'ont manifesté les surréalistes à l'égard d'autres genres musicaux, tels que le jazz, dont l'esprit de révolte correspond aux préoccupations du mouvement¹⁰.

Si l'on peut donc regretter les quelques lacunes qu'entraîne le triple choix – d'approche, d'espace géographique et de genre musical – opéré par Henri Gonnard, il faut souligner, une fois encore, l'intérêt de mener une recherche sur une apparente contradiction. Car en dépit de ses ambitions totalisantes, le surréalisme a affiché un rejet de bien des modes d'expression, parmi lesquels le roman, le théâtre¹¹, ou encore l'art radiophonique, pourtant conçu dès ses débuts comme propice à exploiter les ressorts du subconscient¹². Buter contre ces apories nous priverait d'interroger nombre d'aspects qui contribuent pourtant à définir – parfois en creux – le mouvement surréaliste, et à comprendre le contexte sociologique et institutionnel de l'époque, souvent déterminant dans ces réprobations.

¹⁰ Voir à ce sujet Sébastien Arfouilloux, « À l'écoute du surréalisme musical », *art. cit.* et Florence Huybrechts, *L'écrivain mélomane, entre presse et livre (1919-1939). Pratiques, éthique et genres d'un discours sur la musique*, Paris, Classiques Garnier, à paraître, p. 192.

¹¹ Les rapports problématiques entre le surréalisme et le théâtre ont été notamment explorés dans le n° XXXIV de la revue *Mélusine* intitulé « Le Surréalisme et les arts du spectacle », Sophie Bastien et Henri Béhar (dir.), Paris, L'Âge d'Homme, 2014.

¹² Voir à ce sujet Pierre-Marie Héron, « Aux débuts de l'art radiophonique : Paul Deharme et la voix du subconscient », *in* Pascal Lécroart, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Éclats de voix*, Paris, L'improviste, 2005. Malgré le mépris d'André Breton à l'égard de la radio, quelques expérimentations eurent lieu en marge du mouvement, que l'on pense aux récits de rêves mis en ondes par Desnos, aux créations sonores d'Artaud, ou encore aux émissions de Soupault et Éluard après-guerre.

PLAN

- Valeurs sociologiques de la musique
- Une musique surréaliste au-delà du surréalisme
- Déplacer la focale
 - Pour une approche pragmatique
 - Pour une extension du corpus

AUTEUR

Manon Houtart

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : manon.houtart@unamur.be