

## Surréalisme et musique remarques et gloses

Du 6 au 8 juillet dernier le village de Seillans, dans le Var, où réside Max Ernst, a été un lieu de rencontres sur le thème de la permanence du surréalisme. C'est à cette occasion qu'a été écrit le texte ci-dessous.

<p>Si le rapprochement des termes <i>surréalisme et musique</i> a lui-même l'allure d'une de ces rencontres insolites ⇒</p>	<p>⇐ <i>mais un certain insolite traduit un système qui ne l'est plus</i></p>
<p>qui depuis l'oeuvre de Lautréamont ⇒</p>	<p>⇐ <i>où à vrai dire aucune couleur affective n'est encore appliquée à la vision innocente du parapluie et de la machine à coudre, qui se trouvent après tout aussi bien là qu'ailleurs, parce que cette vision, loin de traduire le sursaut d'une logique bousculée dans ses catégories, restitue le monde des évidences de l'enfance, avec son étonnement premier comme le regard</i></p>
<p>passent pour génératrices de merveilleux, c'est que nulle part dans la vie courante ⇒</p>	<p>⇐ <i>et qui court sans se retourner, comme l'eau, tandis que, parvenue au « point suprême », elle acquerrait le droit de s'arrêter</i></p>
<p>il ne semble avoir été illustré. Dans la mesure où ⇒</p>	<p>⇐ <i>il faut finalement admettre qu'aucun étalon n'existe pour prendre cette mesure</i></p>

<p>le surréalisme pur est une voie, un mode ⇒ de vie, et non une école littéraire, il va de soi qu'il ne pouvait pas plus y avoir de musique surréaliste que de poésie ou plus généralement d'oeuvre surréaliste. ⇒</p>	<p>⇔ <i>qui a conquis le droit au genre masculin par cinquante ans de luttes.</i></p> <p>⇔ <i>les oeuvres de chair exceptées</i></p>
<p>Mais cette pureté théorique ayant toujours été compromise, l'absence de la musique parmi les supports ou les sous-produits ⇒</p>	<p>⇔ <i>produits, de toute manière, au-dessous de ses exigences</i></p>
<p>de l'aventure surréaliste demeure surprenante, et le titre ci-dessus sujet de perplexité. ⇒ Si le surréalisme a cru pouvoir se servir des mots pour sa tâche libératrice, ⇒</p>	<p>⇔ <i>plutôt que de thèse</i></p> <p>⇔ <i>en acceptant que soient parfois dérisoires les textes en tant que tels, par rapport à l'exaltation qu'ils témoignent et suscitent.</i></p>
<p>pourquoi a-t-il tenu la musique à l'écart? Il y a là un grand manque, une grande occasion manquée ⇒ par André Breton,</p>	<p>⇔ <i>le premier détective venu de chez Freud dirait que, comme tout acte manqué, celui-ci est révélateur</i></p>
<p>dont on connaît l'aversion pour toute musique. ⇒</p>	<p>⇔ <i>mais l'explication par le caprice contingent des goûts et dégoûts d'un homme, même élevés au rang de dogmes, n'est pas suffisante</i></p>

<p>Car tout porte à croire que la vocation surréaliste de la musique était des plus sûres. De tous les arts elle était même le mieux prédestiné à soutenir cette constante exaltation du merveilleux, parce que pure ⇒</p>	<p>⇔ <i>traditionnellement du moins, tant qu'on admirait la gamme comme un triomphe de l'Idée sur la matière, c'est-à-dire le bruit. Mais tandis que Valéry célébrait encore Amphion, Russolo préférait ouvertement le roseau à la flûte</i></p>
<p>de tout rapport avec la banalité quotidienne, et sans compromission avec un <i>sujet</i>. ⇒</p>	<p>⇔ <i>en dépit de l'opéra ou du poème symphonique, dont l'intérêt musical est le plus souvent inversement proportionnel à celui du texte</i></p>
<p>En musique, la marquise n'a presque jamais dû sortir à cinq heures. Et en 1920, dans un monde sans radio, juke-boxes ni microsillons, elle était encore assez rare pour garder toute sa puissance ; moins compromise par</p>	
<p><i>La Madelon</i> que la littérature par Barrès; moins étroitement liée que l'art dramatique ⇒</p>	<p>⇔ <i>en dépit du préjugé romantique triomphant selon lequel la musique exprime les sentiments de l'auteur et de l'auditeur</i></p>

<p>aux gestes, aux émotions, à toute la psychologie dont Artaud entendait purger le théâtre, ⇨</p>	<p>⇨ <i>pour en faire le lieu où l'on exécuterait de rigoureuses partitions d'actes scéniques, au lieu d'interpréter des personnages. On est à l'époque de la Poétique de Stravinski</i></p>
<p>et tandis que même la plus abstraite des peintures doit compter avec les suggestions visibles, les routines de l'illusion perspective entre autres, ⇨</p>	<p>⇨ <i>au point de détruire ceux qui comme Duchamp ont désespéré de la peinture « rétinienne »</i></p>
<p>la musique a toujours semblé planer comme chez elle dans la métaphysique ou le merveilleux, ⇨</p>	<p>⇨ <i>les devinettes populaires chères à Aragon suggéraient depuis longtemps ce privilège :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Qu'est-ce qui passe au-dessus d'un bois sans faire d'ombre ?</li> <li>- Le son de la cloche</li> </ul>
<p>Le son musical a surtout une aptitude particulière à atteindre directement l'informulable, ou l'inconscient. C'est une réalité invisible qui est d'emblée</p>	
<p>au fond de nous, avec déjà plusieurs caractères du rêve, comme la faculté de créer une durée différente, plus pleine, et partiellement réversible⇨ donc magique.</p>	<p>⇨ <i>par exemple par les contrepoints renversables, les rythmes non rétrogradables, les reprises, les thèmes cycliques</i></p>

<p>Il semble qu'il n'y ait pas de meilleur véhicule pour l'imagination, puisqu'il la mène où elle veut, sans presque 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 dire.</p> <p>⇒</p>	<p>⇐ « le tout est de tout dire, et je manque de mots et je manque de temps et je manque d'audace », <i>s'inquiétait Eluard</i></p>
<p>Est-ce parce que la génération de Mallarmé et de Verlaine a trop désiré voler à la musique ce pouvoir que celle de Breton n'a plus voulu en entendre parler? ⇒</p>	<p>⇐ <i>hypothèse invérifiable, et de toute manière un peu légère</i></p>
<p>On a pu aussi bien invoquer l'inculture musicale française et le retard traditionnel de la musique sur les autres arts. A l'époque du premier <i>Manifeste</i>, le bon ton n'était plus d'écouter, la tête entre les mains, un des derniers quatuors de Beethoven dans le salon de Mme Verdurin; on s'occupait plutôt d'empêcher la musique de planer, et grosse caisse et cymbale charleston invitaient vivement à mettre les mains ailleurs que sur des fronts.</p>	

<p>Malheureusement, on aboutissait toujours, dix ans après <i>Petrouchka</i>, à une éternelle parade de cirque, et il faut bien reconnaître que l'humour de Max Ernst ou de Marcel Duchamp avait une autre virulence que celui de Satie ou de Poulenc. ⇨</p>	<p>⇨ <i>Mais les Amériques de Varèse précèdent le premier Manifeste et Russolo précède Duchamp. L'occasion manquée ne l'a pas été par la faute des musiciens</i></p>
<p>On est finalement conduit à chercher dans les caractères mêmes qui vouaient la musique à être <i>le</i> médium surréaliste la raison pour laquelle elle ne l'a pas été. Ce n'est pas parce que le son musical était trop marqué par la convention culturelle, ⇨</p>	<p>⇨ <i>l'outil d'une pâmoison préfabriquée dont se moque le narrateur de La Nausée</i></p>
<p>ni inversement parce que les futuristes italiens avaient préconisé la création d'une musique triviale ⇨</p>	<p>⇨ <i>et déjà concrète, selon le faux sens consacré</i></p>
<p>que le groupe surréaliste l'a tenue à l'écart; ce serait plutôt parce que la musique, de par son pouvoir propre, introduisait un doute inquiétant dans le messianisme surréaliste. Depuis des millénaires elle confondait le réel et</p>	

<p>l'imaginaire; ⇨ elle avait depuis toujours servi à enseigner que l'univers est né d'un cri, qu'il est régénéré par le sacrifice sonore, et le fameux « point suprême » de la mystique surréaliste appartenait à coup sûr à son espace. ⇨</p>	<p>⇨ <i>elle n'existait que comme le lieu ambigu de rencontre entre les vibrations et la mémoire</i></p> <p>⇨ <i>Artaud en a témoigné, à son retour du pays des Tarahumaras, où il a vu la musique devenir « comme le sol d'un vent où une armée pourrait fort bien avancer », au moment où elle fait redescendre le soleil sur terre</i></p>
<p>Quelle décourageante supériorité sur le poète, au sens technique du terme, qui bat obstinément les mots, pour en tirer quelques étincelles, qui n'espère la beauté que dans la convulsion ! ⇨</p>	<p>⇨ <i>ou qui, au mieux, a « vu quelquefois ce que l'homme a cru voir », mais seul, et si brièvement ! Alors que des foules entières à Woodstock ou en Afrique connaissent les révélations de l'ivresse sonore</i></p>
<p>Il faut prendre le risque de croire que Breton n'était pas du tout musicalement sourd, mais obscurément jaloux des pouvoirs de la musique, et d'avance inquiet de constater qu'en dépit de ces pouvoirs</p>	
<p>ancestraux ⇨ elle n'avait pas accompli la révolution, au sens surréaliste. Dès lors la musique avait le double inconvénient de couper l'herbe magique sous le pied</p>	<p>⇨ <i>remontant à une ère où Orphée ne s'était pas encore spécialisé dans la littérature</i></p>

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 monde. Elle dénonçait implicitement l'idéalisme d'une « révolution » qui, ne s'étant jamais faite par des chansons, ne se ferait sans doute pas davantage par la poésie, fût-elle *l'ode à Charles Fourier*.

A défaut de collaborer aux grandes ambitions du surréalisme, la musique aurait pu être marquée par ses suggestions techniques. Le surréalisme étant « automatisme psychique pur », on peut se demander ce qui aurait joué en musique le rôle de l'écriture automatique pour les textes, des frottages pour le graphisme, ou des bois flottés pour les objets « magiques ». La réponse est assez évidente : ce sont les dictées du réel sonore brut; c'est ce dernier qui mettrait notre inconscient en possession de cette musique latente, latente à la fois en lui-même et dans les stimuli sonores qu'il accueillerait.  
⇒

⇔ *comme le frottement laisse émerger une vérité qui dépasse l'opposition objet-sujet, le brouhaha laisse naître une musique qui est découverte plus qu'inventée*

<p>En somme, pour être surréaliste, il aurait d'abord fallu que la musique prenne au sérieux les propositions de Russolo, et accepte enfin d'être ce que seule parmi les arts elle n'avait apparemment jamais été, réaliste. ⇨</p>	<p>⇨ <i>l'emploi de ce mot est presque considéré comme un signe de mauvaise éducation, mais il conserve</i></p>
<p>La scandaleuse indépendance du son musical vis-à-vis de tout réel était - et reste pour beaucoup - une vérité admise. Mais depuis Alcman qui, voici 2650 ans, s'était vanté d'avoir appris ses rythmes en écoutant les perdrix et de connaître le chant de tous les oiseaux, il y a toujours eu quelques musiciens pour revendiquer cette référence à une réalité sonore antérieure à la musique.</p>	<p><i>quelque sens, si l'on observe que, bien avant que le « sujet » du tableau soit le tableau et ses deux dimensions, et celui du nouveau « roman » le livre lui-même, la musique se célébrait tout naturellement, ne parlait depuis longtemps que d'elle-même, trahissant quiconque prétendait lui faire dire quelque autre histoire</i></p> <p>⇨ <i>aujourd'hui encore la perdrix rouge s'obstine effectivement à caqueter sur des rythmes grecs</i></p>

<p>Les madrigalistes italiens se sont mis à l'écoute des inflexions de leur langue pour en extraire une musique nouvelle, d'où est né l'opéra. ⇨</p>	<p>⇨ <i>les polyphonies de la Renaissance disloquaient des textes, simples supports articulatoires; ceux-ci sont redevenus paroles au temps de Monteverdi, c'est-à-dire indices sonores d'une réalité physiologique, passionnelle</i></p>
<p>Les romantiques ont été obsédés par les rythmes du cheval, Wagner par la houle, Debussy par les froissements secrets du feuillage. ⇨</p>	<p>⇨ <i>Debussy a été le premier des modernes à poser expressément le réel sonore comme modèle, et c'est de là qu'est partie sa révolution, qui revient à redécouvrir le son sous la note, c'est-à-dire toujours</i></p>
	<p><i>repartir du réel et non se situer historiquement pour ou contre tel signe. Malheureusement il n'a pas défini le réel comme uniquement sonore, et ses conseils sur les couchers de soleil ont entretenu une certaine confusion</i></p>
<p>Ce droit au modèle sonore est ensuite affiché par les bruitistes, utilisé tacitement par Varèse, ⇨ et universalisé par les techniques de la « musique concrète ».</p>	<p>⇨ <i>Varèse n'aimait pas qu'on voie en lui le peintre sonore des villes industrielles du XX<sup>ème</sup> siècle et ambitionnait d'être, plus abstraitement, le messie d'une ère où science et art fusionneraient. La sirène d'Ionisation est cependant celle des pompiers de New-York</i></p>

<p>Mais presque jamais le réel sonore n'était entièrement détaché de considérations soit symboliques soit même simplement pittoresques. Messiaen met encore volontiers sur le même plan chant d'oiseau et jeux de lumière.</p>	
<p>On peut dire que jusqu'à la musique concrète, jamais les sons n'ont été reçus par les musiciens sans qu'un écran poétique, religieux ou esthétique s'interpose. Aussi ont-ils pu faire œuvre de réalisme partiel, occasionnel, mais jamais, faute d'avoir établi ce contact total et direct, ⇒ de surréalisme.</p>	<p>⇐ « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale », <i>pour reprendre les termes du Manifeste</i></p>

Et même, lorsqu'au début des années 50 on a cru voir dans la *Symphonie pour un homme seul*, de Schaeffer et Henry, la première illustration authentique d'un surréalisme musical, on a négligé le fait que de telles oeuvres ne rejoignent - éventuellement - le surréalisme que dans son avatar esthétique, mais jamais dans ses fins ni dans ses techniques. ⇨

⇨ *Il en va autrement d'une oeuvre comme les Variations pour une porte et un soupir, de P. Henry (1963), dont la démarche serait surréaliste si sa rigueur didactique ne la rattachait pas par ailleurs à une tradition de virtuosité*

Il reste que la genèse complète du surréalisme en tant qu'idée historique (futurisme, dada et proclamations révolutionnaires) a été revécue et réincarnée en John Cage. Trente ans après Russolo, Cage créait le véritable *intona-rumori* avec son piano préparé. Puis, trente ans après Ribemont-Dessaignes qui tirait au sort les éléments des partitions jouées aux soirées dada, ⇒ il jouait aux dés pour lancer ses musiques aléatoires. Trente ans après Breton enfin, il servait de maître aux amateurs d'improvisation collective qui jouaient, qui jouent encore, pendant des nuits entières au « cadavre exquis » sous sa forme sonore, en espérant que la Musique en personne finira par descendre sur le groupe émerveillé.

⇐ dommage que ces partitions soient perdues; on saurait si vraiment le hasard fonctionnait comme aujourd'hui

<p>Ce qui interdit cependant de voir en Cage le musicien surréaliste par excellence, c'est moins ce retard historique, sans gravité au fond, que le nihilisme propre à l'auteur de <i>Silence</i>, et sa personnalité plus inspirée par la sagesse du zen 🍏 que par un fol espoir révolutionnaire. Cage invite à écouter l'instant, mais il en attend si peu de jouissance sonore, si peu de merveilles, qu'il lui suffit à la limite de rester à attendre en silence une ponctuation improbable et de toute manière insignifiante par elle-même. Ce repli sur soi est une démarche inverse du donquichottisme surréaliste. ⇨</p>	<p>⇨ <i>C'était au Japon une tradition Zen que de donner parfois des concerts de silence, où on se contentait de simuler respectueusement l'usage des précieux instruments de l'orchestre impérial, sans les faire sonner.</i></p> <p>⇨ <i>qui effectivement fait parfois la triste figure d'un ultime combat idéaliste</i></p>
<p>Mais ne traduit-il pas, dans son style désespérant, le fait que l'histoire musicale occidentale, dans la mesure où elle s'est identifiée à la chronique des coups d'État esthétiques, a fait son temps? ⇨</p>	<p>⇨ <i>On voit mal quelle limite n'aurait pas été transgressée, qu'elle soit esthétique, acoustique, logique ou sociopolitique. Le malthusianisme sonore de Cage traduit peut-être un recul inquiet devant cette liberté conquise</i></p>

<p>L'échange avec la nature, - entendons bien le réel sonore -, est la seule entreprise qui tourne à la fois le dos au nihilisme et à l'obsession de l'histoire comme transgression permanente ⇨</p>	<p>⇨ « Départ dans l'affection et le bruit neufs ! » <i>disait Rimbaud; mais c'est le silence qui a gagné.</i></p>
<p>Malraux s'est plu à proclamer qu'on ne devient pas musicien en écoutant les rossignols. ⇨ C'est là une vérité toute partielle et peut-être provisoire, sinon déjà caduque. Il y va, pour parler comme Breton, de l'avenir des fonctions musicales. Si vraiment la musique est avant tout la rencontre ⇨ de la pensée et des sons, il importe peu que ces sons soient produits par un orchestre de spécialistes, et que cette pensée ait été estampillée par les conservatoires habilités. Pour qu'un jour la musique soit faite par tous, non par un, il revient au compositeur de montrer par l'exemple comment on peut extraire du bruit qui nous entoure la musique qui nous le rendra habitable. Breton ne le savait peut-être pas, mais le musicien aussi « cherche l'or du temps », et plus spontanément. Il faut qu'un jour tous sachent toujours le trouver. Le rendez-vous historique de la musique et du surréalisme a été manqué, mais ce n'est pas grave.</p>	<p>⇨ <i>Certes, une escadrille d'avions à réaction volant très haut est autrement utile à écouter; ou même un phragmite des joncs</i></p> <p>⇨ <i>merveilleuse quand elle est inopinée</i></p>

<p>Toutes les fois que la musique entre en contact avec le réel, elle libère soudain de la trivialité utilitaire des foules de sons qu'elle nous apprend à réentendre. Si ce n'est pas là la surréalité que Breton partait conquérir, c'en est du moins une sorte d'équivalent. Le surréalisme organisé étant mort, l'hérésie du naturalisme musical a de beaux jours devant elle.</p>	
--	--

8 juillet 1974 et 25 septembre 1974

Nouvelle Revue Française n°264, décembre 1974, Paris, Gallimard, p.34-49

Cahiers du 20<sup>ème</sup> siècle n°4, Paris, Klincksieck, 1975 (début légèrement différent)  
PAGE

PAGE 12