

ERIKA NATALIA MOLINA GARCIA

Université Toulouse II Jean Jaurès

Tonnerre et bourdonnement. Pour une littérature musicale : le cas du surréalisme

L'auditif, non seulement dans son état optimal mais dans ses défections et le silence, constitue une des régions principales du sensible. Nous émettons et interprétons des sons en permanence ; l'ouïe et la voix vont plus loin et plus vite que la vue et le tact ; un cri ou un rire expriment bien mieux et plus spontanément ce que nous ressentons ; une parole n'est qu'un son codifié : le son est ainsi au cœur de notre communication. Dans un monde rempli d'air, tout événement se traduit par un son potentiellement perceptible et c'est grâce à notre état d'audition constante que nous nous situons premièrement dans l'espace, l'ouïe étant le sens qui nous oriente préliminairement pour nous adresser ensuite visuellement ou tactilement vers les objets. L'auditif représente ainsi le sens de la surprise et de l'annonce, de ce qui arrive d'un coup ou tout doucement.

Que se passe-t-il alors dans la littérature, dans cette dimension où voix, son et toute qualité sensible se font transcrire à une page vibrant à peine ? Les événements sont-ils perdus sans la sensorialité qui leur est propre ? Une littérature voulant décrire exhaustivement les détails et effets d'un vécu serait vaine, perdue d'avance pour vouloir récupérer l'expérience qui ne se laisse saisir qu'une fois et précairement. En 1993, Gilles Deleuze parle d'une littérature avec un effet « qui consiste à entraîner tout le langage, à le faire fuir, à le pousser à sa limite propre pour en découvrir le Dehors, silence ou musique »¹. La littérature pourrait être ainsi non pas la création creuse d'un calque ni un ensemble de descriptions censées reproduire dans notre esprit les images vues par quelqu'un d'autre, mais, au contraire, une sorte de sortilège dont la fonction serait de ramener le langage, l'écrivain et le lecteur, vers une région résonnante en deçà des sens ordinaires : non pas une ombre de la réalité mais un passage vers un autre réel.

Pour mieux saisir cette résonance nous explorerons, premièrement, la doctrine deleuzienne de l'acte de création et la possibilité qu'elle ouvre pour une littérature musicale, analysant principalement le texte de 1991 *Qu'est-ce que la*

1 G. Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 94.

philosophie ?, tandis que, dans une deuxième partie, nous illustrerons et comparerons les idées d'un dépassement des sens et d'une littérature musicale avec l'élan surréaliste et certaines créations poétiques nées du dit élan.

Deleuze et l'acte de création

Le 17 mars 1987 ², Deleuze prononce une conférence à l'école nationale supérieure des métiers de l'image et du son (FEMIS) dans laquelle la philosophie est placée au même niveau que la littérature et que toute autre forme d'art en tant que déclinaison de l'acte de création en général. Cet acte pouvant être accompli dans les plus divers domaines, tout en étant à chaque fois acte solitaire, établirait une série de traits communs à tout créateur, artiste, scientifique ou philosophe.

Ils créent tous des espace-temps et ils deviennent ainsi des véhicules de l'expression, de l'émergence et du déploiement de ce que Deleuze dénomme « les Idées ».

Une Idée correspond au nouveau, à une entité spirituelle originale en elle-même mais qui, surtout, contribue à rendre perceptibles des réalités inédites. Le fait que ces Idées élargissent le champ

2G. Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 291. Les citations suivantes de cette œuvre seront marquées à l'aide de l'abréviation RF.

du perceptible ou l'impression que le créateur a d'en avoir trouvé une entité qui accompli cette tâche, est pour Deleuze la seule justification des œuvres d'art. Ces Idées émergent à chaque fois non pas d'un simple plaisir ou d'une inventivité gratuite mais d'une absolue nécessité, sans pour autant précéder aucunement ni le créateur ni sa création.

Cette nécessité des Idées est complexe. D'une part, les Idées sont surdéterminées subjectivement : elles sont nécessaires à la fois à un créateur singulier, déterminées par sa façon unique de les accoucher, et nécessaires à son domaine de travail ou compétence, toujours rattachées aux techniques propres à un champ artistique, scientifique ou philosophique.

Les Idées sont ainsi signées et d'avance engagées dans une région particulière, même si certaines peuvent être transposées de l'art à la philosophie, par exemple.

Or le besoin pressant de la naissance d'une Idée tient, au-delà du sujet, à un plan de création venu au terme de sa gestation, à une époque ayant accumulé tant de débats, d'événements historiques, de tension tectonique, que sa seule attente est le tremblement, l'éclosion qui la soulagera. Néanmoins, si une Idée ne venait pas à être, rien ne manquerait. Étant tout à fait inimaginable et inattendu, ce qui serait devenu sensible grâce

à une certaine création resterait tout simplement en sourdine.

En 1991, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari apportent plus de précisions sur la notion de création, s'occupant naturellement davantage des Idées produites dans le champ philosophique mais traitant aussi abondamment d'autres domaines.

C'est qu'ils avancent une théorie unitaire des plans de création en tant que découpages de ce qu'ils appellent « le chaos » :

le chaos a trois filles suivant le plan qui le recoupe : ce sont les Chaoïdes, l'art, la science et la philosophie, comme formes de la pensée ou de la création. On appelle chaoïdes les réalités produites sur des plans qui recourent le chaos.³

La création n'est ainsi que l'affrontement du chaos, défini comme mélange aléatoire, foisonnement à vitesse infinie de déterminations évanescences sans aucun rapport entre elles (*Qph*, 44). La pensée confronte le chaos par trois élans : la tentative de conserver l'infini de ce chaos mais en lui donnant une consistance qu'il n'a pas (philosophie), la tentative de réduire l'infini à une référence (science), et celle de conserver l'infini tout en le rendant tangible dans la finitude d'une œuvre (art).

3 G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 2005, p. 196. Les citations suivantes de cette œuvre seront marquées à l'aide de l'abréviation *Qph*.

Les trois actes comportent de ce fait des éléments analogues : des lignes de découpe, des plans tracés par ces lignes, des opérateurs variés qui peuplent ces plans, et des effets ou des Idées qui parviennent à émerger grâce à l'action du découpage et des opérateurs.

Les Idées accouchées par la philosophie, art de création donc au même titre que la sculpture ou la microphysique (*RF*, 219), sont spécifiquement les Concepts, qui émergent d'une ligne de virtualité consistante (*Qph*, 147), traçant un plan de découpe ou d'affrontement du chaos désigné comme « plan d'immanence », peuplé de « personnages conceptuels ».

Les Idées issues de la création scientifique sont les Fonctions, apparues grâce à une ligne d'actualisation du virtuel qui trace un plan dénommé plan de référence (*Qph*, 152), ou de coordonnées (*Qph*, 186), peuplé de ce que les auteurs appellent « observateurs partiels ».

Dans l'art, les Idées surgies sont dénommées « sensations », et affleurent d'un plan de composition peuplé de « figures esthétiques ». Ce qui est remarquable de l'art dans la perspective de-leuzienne est que tout en étant une lutte contre le chaos, il ne cherche pas à réduire son infinie profusion comme le fait la science, ni à lui donner consistance comme la philosophie.

La tâche de l'art est au contraire de se rapprocher de l'infini, de dépasser les perceptions et les affections subjectives (*Qph*, 158) pour les transformer en « blocs de sensations » composées :

L'art est le langage des sensations, qu'il passe par les mots, les couleurs, les sons ou les pierres. L'art n'a pas d'opinion. L'art défait la triple organisation des perceptions, affections et opinions, pour y substituer un monument composé de percepts, d'affects et de blocs de sensation qui tiennent lieu de langage. L'écrivain se sert des mots, mais en créant une syntaxe qui les fait passer dans la sensation, et qui fait bégayer la langue courante, ou trembler, ou crier, ou même chanter : c'est le style, le ton, le langage des sensations, la langue étrangère dans la langue. (*Qph*, 166)

Toute forme d'art, y compris la littérature, nous entraîne dans un processus de déshumanisation caractérisé grâce à une terminologie sonore : l'écrivain fait bégayer la langue, toute l'œuvre d'un musicien n'est qu'un cri. Toute discipline créatrice, philosophique, scientifique ou artistique découpe le chaos pour libérer une certaine forme de vie et d'une certaine façon. Dans le cas de l'art, ceci se fait, d'une part, en arrachant les percepts aux perceptions subjectives, c'est-à-dire en rendant « sensibles les forces insensibles qui peuplent le monde » (*Qph*, 172), en ne considérant plus la nature comme un ensemble d'objets mais comme des vigueurs multiples, perceptibles d'avant l'humain et d'autre part, en arrachant les affects

aux affections du sujet, c'est-à-dire en nous faisant devenir les réactions, les effets non-humains qui découlent des percepts. La distance sujet-objet serait ainsi anéantie.

Il ne s'agit plus de percevoir ou d'être affectés, mais de faire partie d'un composé au même titre que les personnages, les notes ou les couleurs d'une œuvre d'art.

Pour Deleuze, l'art arrive ainsi à nous réunir avec l'infinité et les œuvres, étant tous impliqués, créateurs et témoins, sujets et objets déconstruits en percepts et affects inhumains, dans un tourbillon de forces qu'il appelle simplement sensation. Grâce à ces deux types d'Idées, affects et percepts, dégagées sur le plan de composition, nous devenons le paysage du tableau, la ville du livre ou l'ouragan de la symphonie, mais au-delà de cela, nous pouvons devenir aussi le bégayement ou le chuchotement de l'artiste, car lui aussi, sous l'effet de son art, devient partie d'une sonorité d'en-deçà sa subjectivité et sa discipline d'expression.

Au-delà des effets d'a-subjectivation plus évidents de l'acte de création, Deleuze touche à une musicalité qui est celle des Idées et des plans de compositions eux-mêmes, soient-ils picturaux, littéraires, etc. Cette musicalité permet aux plans de création de résonner entre eux. C'est alors qu'un créateur suffisamment à l'écoute peut transposer

certaines Idées d'un type de plan à un autre, comme Deleuze transposa des Idées des plans de composition Proust, Boulez, Sarraute, Klee ou Artaud sur des plan d'immanence en des concepts philosophiques.

Cette musicalité générale des plans diffère bien sûr de la musique comme discipline mais explique pourquoi cette forme de création a un statut particulier :

la musique c'est le processus à l'état pur, [...] saisir les flux de la peinture c'est beaucoup plus difficile que de saisir immédiatement le flux sonore de la musique. [...] dans l'expérience musicale la plus simple [il y a] une création vitale sous forme de ligne de fuite ou sous forme de processus, et greffée là-dessus [...] une espèce de désir d'abolition, de désir de mort. ⁴

L'auteur insiste sur l'idée d'une musicalité de la vie elle-même :

qu'est-ce que nous sommes, nous vivants, dans notre organisme, au plus profond de notre organisme, et qu'est-ce qui fait que, même malades nous avons ou nous pouvons avoir [...] cette joie d'être ? [...] Cette joie d'être ce n'est rien d'autre que ce qu'on appelle plaisir, c'est-à-dire l'opération qui consiste à contracter les éléments dont nous sommes issus, [...] qu'est-ce que c'est d'avoir un corps sinon contracter ces séries vibratoires ? [...] En ce sens nous sommes de la musique pure. ⁵

4 G. Deleuze, Cours de Vincennes du 27/05/1980, <https://www.webdeleuze.com/textes/248>.

5 G. Deleuze, Cours de Vincennes du 08/04/1987, <https://www.webdeleuze.com/textes/147>.

La notion d'une musicalité globale des plans et d'une littérature musicale qui pourrait y parvenir devient plus claire lorsque l'auteur discute la notion de style. Définissons le style comme la variation continue de lignes tracées et d'intensités distribuées dans un registre créatif, permettant de dégager des Idées (concepts, percepts, etc.). Ceci correspond à ce que Deleuze dénomme « agencements » : le geste, l'animation et l'adresse du traçage des plans et des opérateurs dans ces plans. En art, le style correspond à « la syntaxe d'un écrivain, les modes et rythmes d'un musicien, les traits et les couleurs d'un peintre » (*Qph*, 160).

Il peut être compris comme la concrétion de l'acte artistique qui renvoie chez Deleuze à l'expérimentation thérapeutique, tenant à de multiples signatures ou nécessités (du matériau, du créateur, de ses collectifs d'appartenance, de son époque, etc.) : « Un style il me semble composé de deux choses [...] : creuser dans la langue une langue étrangère et porter tout le langage à une espèce de limite musicale, c'est ça avoir un style »⁶. Deleuze ira jusqu'à dire ceci : « une seule chose m'intéresse fondamentalement dans la littérature, c'est le style. Le style c'est de l'auditif pur »⁷.

6 G. Deleuze, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, <https://archive.org/details/Deleuze>.

7 *Ibidem*.

L'effet de toute discipline au point le plus intense de sa créativité serait cette autre musicalité. Cette musicalité au-delà de la musique comme discipline, sans être un arrière-monde, existe et nous amène à penser autre chose que les Idées : leur résonance, les affinités ou répulsions de leurs plans d'émergence, les échos lointains des cris des créateurs.

Lorsque Deleuze dit dans son cours sur Leibniz du 17 mars 1987 qu'une « pensée c'est rythmé d'une drôle de façon, c'est comme une musique »⁸, il ne s'agit pas d'une simple analogie. Avec l'explication des plans faite dans ce cours, où en parlant du sensible l'auteur indique que tout est vibration, même si de différentes sortes (vibrations de couleur, de son, etc.), et que dès qu'il y a vibrations il y a des harmonies, la musicalité générale devient saisissable.

L'oscillation, la rythmicité, la tonalité renvoient ainsi non pas uniquement au plan de composition musical mais bien à ce qui frémit dans toute la variabilité des plans de création ou d'affrontement du chaos.

Dans ce sens, dire que Spinoza « atteint des vitesses inouïes, des raccourcis si fulgurants qu'on

8G. Deleuze, Cours de Vincennes du 17/03/1987, <https://www.webdeleuze.com/textes/142>.

ne peut plus parler que de musique, de tornade, de vent et de cordes » (*Qph*, 50) n'est pas juste un choix convenable mais indispensable, car au plus haut point du sentir, à sa concentration la plus intense, soit à la limite de la perte complète de nos moyens et du délire, soit sillonnant à une vitesse prodigieuse mais tranquille comme chez Spinoza, nous devenons partie d'une réalité qui n'accepte qu'un seul type de description : auditive, tonnerre ou bourdonnement.

Une forme d'art achevée, un style est celui qui arrive à prendre contact avec cette musicalité au-delà des disciplines, à élargir jusque-là la perception. Une littérature musicale serait celle qui nous permettrait l'accès à un tel registre.

« L'écrivain tord le langage, le fait vibrer, l'étreint, le fend » (*Qph*, 167) et le ramène à sa limite sonore, nous emportant nous lecteurs, décomposés et recomposés en sensations non-subjectives, dans les plans et les sillages que son style aura pu creuser.

Surréalisme : sons de la traversée du perceptible

La musique joue
Je voudrais bien sortir
Pour voir si le ciel est encore là ⁹
Pierre Reverdy

9P. Reverdy, « Exotisme », *Les épaves du ciel*, Paris, Nouvelle revue française, 1924, p. 131.

En 1956 Deleuze publie un compte-rendu de *Philosophie du surréalisme* écrit par son professeur F. Alquié, pour qui le thème principal du surréalisme ne serait aucun des motifs qui le traversent (angoisse, révolte, initiation spirituelle, alchimie, marxisme, etc.) mais un « certain thème de la vie : l'amour, le désir ou l'espoir »¹⁰. Deleuze souligne que le surréalisme s'est identifié à André Breton ; c'est cette identification illégitime qui marquera son esprit.

Pour Deleuze, le surréalisme de Breton transforme le réseau anarchique du dadaïsme en une structure hiérarchique centralisée, nationale, voire française¹¹. Cette supplantation servira de paradigme pour illustrer la substitution des devenirs minoritaires par des réactions majeures.

Tout en souscrivant cette critique, nous restons ouverts à la possibilité paradoxale que cette réduction surréaliste du dada ait permis à ce mouvement de traverser le temps : trahi, institutionnalisé, mais pouvant rester ainsi actif jusqu'à nos jours. Oublions le verdict deleuzien sur les artistes qui ont le droit d'être considérés dada et ceux à jamais vus comme collaborateurs du surréalisme pour

10 G. Deleuze, « Ferdinand Alquié. Philosophie du surréalisme », [dans :] *Les Études philosophiques*, avril/juin 1956, n° 2, p. 315.

11 G. Deleuze, Cours de Vincennes du 07/01/1986, <https://www.webdeleuze.com/textes/272>.

penser le dadaïsme/surréalisme comme l'événement particulièrement apte à révéler la littérature musicale qu'il nous semble être.

« L'éclosion surréaliste n'est pas venue brusquement en coup de tonnerre »¹², elle a susurré sa venue. De processus sociaux centenaires résultait, depuis le XIX^e siècle, un abandon progressif de l'art d'amusement, académique et de représentation vu comme conformiste, normatif, idéaliste. Les artistes fissuraient cette tradition les uns après les autres, chacun à sa façon. Réalisme, symbolisme, impressionnisme, futurisme, cubisme, expressionnisme : des révolutions esthétiques se succèdent, se tressent.

Puis la Grande Guerre.

Dès 1915, ces ruptures artistiques font retentir un énorme rire : Marcel Duchamp et Francis Picabia à New York, les premiers dadaïstes à Zurich.

La radicalité, la gratuité et la dénonciation du geste dada s'étendent. Partout dans le globe la création est contagieuse de surréalisme, ultraïsme, créationnisme poétique.

Au-delà les rubriques et précisions historiques il faut reconnaître dans l'ensemble de ces effusions une puissance créatrice à efficacité pé-

12 M. Cavadia, « D'une explication succincte de la poésie », [dans :] *Revue du Caire*, avril 1938, n° 1, p. 60.

renne qui leur est commune.

Si ces déversements surréalistes ont pu contester l'ordre et le réel, mélanger les techniques, s'adonner au hasard, revenir au concret, au corps vidé du sujet rationnel, aux matières, aux machines, c'est parce que d'innombrables gerçures se sont accumulées dans diverses couches de la tradition, et qu'une fracture s'est produite à chaque fois que quelqu'un dans ce contexte a suffisamment insisté pour créer.

La perception, ne tenant pas qu'à la nature mais surtout à la culture, s'élargit grâce aux surréalistes qui profitent de ces craquelures pour s'affranchir des catégories limitantes. Ainsi ce mouvement a pu faire converser autrement les divers registres sensitifs, donnant de l'importance au toucher et à l'ouïe, habituellement négligés dans une tradition objectiviste centrée sur le visuel.

Les objets surréalistes ne frappent pas que par rapport à la tradition qui leur est préalable, mais car ils transfigurent leurs créateurs et ceux qui rencontrent cet art.

Cette transformation tient au contact avec autre chose que le réel. « Le sorcier, le poète et le fou »¹³ se rejoignent dans leur perception élargie, et c'est

13 B. Péret, « La parole est à Péret », [dans :] *Idem, Déshonneur des Poètes*, Paris, Pauvert, 1945, p. 51.

ici qu'il faut être prudent car le dogme peut nous tomber dessus. La perception s'ouvre, mais elle s'ouvre à quoi ? Il ne faut jamais répondre : les esprits dans une culture animiste, Dieu ou *theós* dans une culture du sacré, l'inconscient pour les rationalistes, la pathologie dans une culture du contrôle. Le créateur n'a pas à donner ces réponses qui referment les fissures arduement percées dans les limites. Si le poète accède au secret, il ne faut jamais qu'il le dise.

Toujours est-il que dans ce foisonnement d'un sentir élargi il semblerait que l'on devient son :

Un cœur qui crève, un astre dur
qui se dédouble et fuse au ciel
le ciel limpide qui se fend
à l'appel du soleil sonnante
font le même bruit, font le même bruit
que la nuit et l'arbre au centre du vent. ¹⁴

Toutes les choses comme flux vibrant, pas suffisamment déterminé pour être saisi autrement que comme musique, sont captées dans leurs résonances communes, invisibles pour la vision et pourtant distinctement perçues.

Cordes faites de cris
Sons de cloches à travers l'Europe
Siècles pendus

14A. Artaud, *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1968, p. 184.

Rails qui ligotez les nations
Nous ne sommes que deux ou trois hommes
Libres de tous liens
Donnons-nous la main
Violente pluie qui peigne les fumées
Cordes
Cordes tissées
Câbles sous-marins
Tours de Babel changées en ponts
Araignées-Pontifes
Tous les amoureux qu'un seul lien a liés
D'autres liens plus ténus
Blancs rayons de lumière
Cordes et Concorde
J'écris seulement pour vous exalter
Ô sens ô sens chéris. ¹⁵

Grâce au fait que le créateur surréaliste s'est affranchi des catégories traditionnelles, il peut également réagencer les objets. Le calligramme densifie alors autrement l'espace d'une page, y met de l'air et le son qui va avec. Il change le rythme de notre lecture intérieure et sa qualité car nous devenons comme des enfants, ou en tout cas, un tout autre, autre que le personnage posé lisant habituellement de façon fluide en nous.

15 G. Apollinaire, « Liens », *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 23.

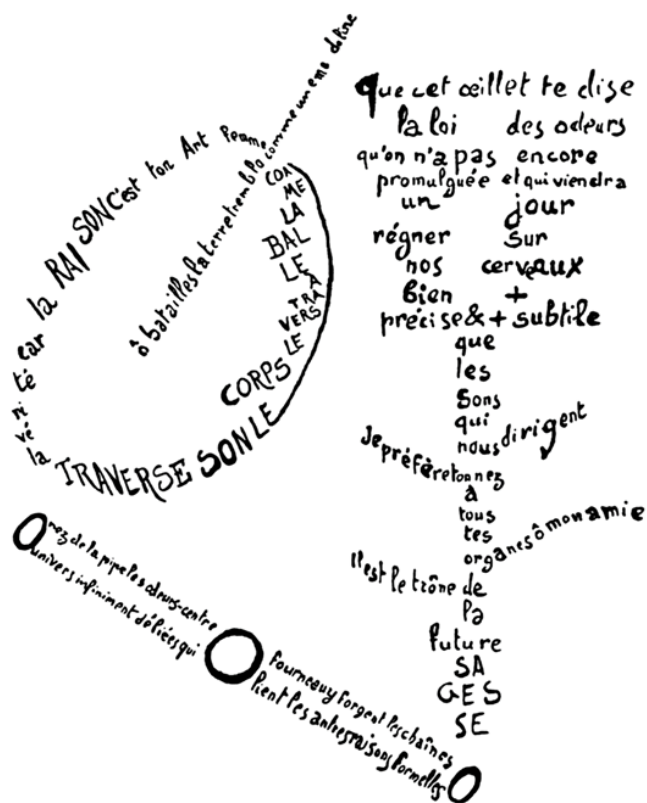


Figure 1 : G. Apollinaire, « La Mandoline, l'œillet et le bambou », *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 70.

La contorsion de la langue jusqu'à sa limite musicale nous semble réussie dans l'ouvrage de 1931 *Altazor ou le voyage en parachute* :

Tombe en enfance
 Tombe en vieillesse
 Tombe en larmes
 Tombe en rires
 Tombe en musique sur l'univers
 [...]

Je suis une orchestre tragique
 Un concept tragique
 Je suis tragique comme les vers qui percent les tempes
 [...]

Siècles, siècles qui viennent gémissant dans mes veines
 Qui agonissent dans ma voix
 Parce que ma voix n'est que chant qui ne peut que sortir en chant
 Le berceau de ma langue s'est balancé dans le vide
 Antérieur aux temps
 Et gardera éternellement le premier rythme
 Le rythme qui fait naître les mondes.¹⁶

Altazor, personnage principal, tombe en sept chants. La chute commence par une rencontre auditive : « Alors j'ai entendu parler le Créateur, sans nom, qui n'est qu'un simple trou dans le vide, beau comme un nombril : J'ai fait un grand bruit et ce bruit forma l'océan... »¹⁷. Altazor tombe ainsi, traversant l'espace vécu et celui des astres jusqu'à la vocalisation musicale : « Arorasía ululacente / Semperiva / Ivarisa tarirá / Campanudio lalalí / Auriciente auronida / Lalalí / lo ia / i i i o /

16V. Huidobro, *Altazor o el viaje en paracaídas*, Santiago du Chili, Alba, 2003, p. 13, 23, trad. E.N.M.G.

17 *Ibidem*, p. 6.

Ai a i ai a i i i o ia »¹⁸. C'est là la fin du poème. Tout le 7^e et dernier chant se compose ainsi, uniquement de sons, de mots préalablement inexistants. Il n'y a pas ici lieu à une traduction, même si des échos de mots connus comme *campana* (« cloche »), *siempre* (« toujours ») ou *oro* (« or ») se laissent entendre dans à cette fin de tombée.

L'agencement précis des formes nominales, verbales et qualificatives, permet pourtant que la musique de la lecture de ce dernier chant soit remplie de sens, d'un sens flottant et unique à chaque lecteur.

Conclusion

La doctrine deleuzienne des champs créatifs comme plans nous a permis de concevoir une musicalité ou une résonance générale de tout domaine de création, scientifique, artistique ou philosophique, et avec ceci une littérature qui pourrait nous rapprocher de cette résonance.

Nous avons illustré une telle possibilité grâce à la littérature qui nous semble plus clairement l'incarner : la littérature surréaliste. Du surréalisme nous avons souligné son aspect transformateur, pas autant de la subjectivité que de la perception elle-même. Cette transformation tient, en effet,

¹⁸*Ibidem*, p. 85.

à une prise de contact avec autre chose que le réel qui met hors-jeu les pôles de l'expérience habituelle, subjectif et objectif, et qui permet d'accéder (comme le remarquait Lévi-Strauss en 1983 et le rappelait Victoria Cirlot en 2010¹⁹) dans l'entre-deux, et grâce seulement à cet intervalle, à l'accomplissement artistique.

Cette transformation tient peut-être non pas à cette autre chose que le réel mais à la capacité de marcher à la limite entre ces pôles. Il s'agirait d'une démarche transgressive non pas vers un autre que le réel ou vers un autre réel, mais vers ces frontières, qui apparenterait le surréalisme à la phénoménologie. Si surréalisme et phénoménologie valorisent la « commissure »²⁰ entre le monde extérieur et le monde intérieur et conçoivent dans ce point de contact l'œuvre d'art (l'artiste étant celui qui habite la liberté de ces interstices), la doctrine deleuzienne de l'acte de création se présente alors comme leur évolution ou radicalisation.

Deleuze étant critique autant de la perte de l'élan dada dans le surréalisme bretonien que de l'incapacité de la phénoménologie à dépasser dans ses analyses le stade solide, rudimentaire

19V. Cirlot, *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Madrid, Siruela, 2010.

20C. Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 329.

de la perception ²¹, propose, en effet, une doctrine qui ne reste pas à la transgression du réel ni au dépassement de la limite sujet-objet, ni même à l'exploration des interrègnes ainsi découverts. Deleuze va plus loin, jusqu'à une sorte de dissolution de ces pôles en affects et percepts, ouvrant l'art et la perception d'autres strates et d'autres analyses qui doivent continuer à être développées.

Date de réception de l'article: 30.09.2020

Date d'acceptation de l'article: 23.03.2021

21 G. Deleuze, Cours de Vincennes du 13/12/1983, <https://www.webdeleuze.com/textes/214>.

bibliographie

Apollinaire G., « Liens », *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1966.

Artaud A., *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1968.

Cavadia M., « D'une explication succincte de la poésie », [dans :] *Revue du Caire*, avril 1938, n° 1.

Cirlot V., *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*, Madrid, Siruela, 2010.

Deleuze G., « Ferdinand Alquié. Philosophie du surréalisme », [dans :] *Les Études philosophiques*, avril/juin 1956, n° 2.

Deleuze G., *Cours de Vincennes*, <https://www.webdeleuze.com>.

Deleuze G., *Critique et Clinique*, Paris, Minit, 1993.

Deleuze G., *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minit, 2003.

Deleuze G., Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minit, 2005.

Deleuze G., *L'Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, <https://archive.org/details/Deleuze>.

Huidobro V., *Altazor o el viaje en paracaídas*, Santiago du Chili, Alba, 2003.

Lévi-Strauss C., *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983.

Péret B., « La parole est à Péret », [dans :] *Idem, Déshonneur des Poètes*, Paris, Pauvert, 1945.

Reverdy P., « Exotisme », *Les épaves du ciel*, Paris, Nouvelle revue française, 1924.

abstract

Thunder and whirl. For a musical literature: The case of surrealism

By exploring Deleuze's theory of the creative act, I suggest in the first part of this article that all art forms can achieve a generalized musicality. This musicality denotes a region of perception that goes beyond ordinary senses, with which we can come into contact either by creating or by witnessing art. In the second part, I illustrate the possibility that this doctrine opens for a musical literature, i.e. a literature able to achieve the generalized musicality, with some fragments of surrealist literature. I conclude with the idea that the doctrine at hand could constitute an evolution and a radicalization of surrealist aesthetics.

keywords

Deleuze, creation act, Chaoids, surrealism

mots-clés

Deleuze, acte de création, Chaoïdes, surréalisme

erika natalia molina garcia

Docteure en philosophie de l'Université de Toulouse II et de l'Université Charles de Prague, elle développe sa recherche sur la perception, notamment haptique, dans les domaines de la phénoménologie et de la philosophie française contemporaine. Elle a également une pratique dans les arts visuels (<https://ekmoart.wordpress.com/>) et dans la performance (<https://ajaso.tumblr.com/>). Profil académique : <https://univ-tlse2.academia.edu/ErikaM>.

ORCID : 0000-0001-6272-0124