

PAULE PLOUVIER

De l'utilisation de la notion freudienne de
sublimation par André Breton

On sait la place que tient dans le surréalisme l'écriture automatique. La notion de sublimation en est le corollaire et elle vient par certains de ses aspects conforter et expliciter l'écriture automatique. Elle témoigne en outre d'une lecture freudienne qui ne peut être traitée à la légère en raison de la précision des mécanismes qu'elle met en jeu et de l'importance stratégique qu'elle occupe : ce n'est rien moins que la notion de réalité qui en dépend.

Il est nécessaire de rappeler que ce n'est pas de l'extérieur et par un effet de mode que Breton s'est tourné vers ce qu'il appelle « la critique » freudienne des idées et qu'il y est resté attaché jusqu'à une époque avancée, comme en témoignent les *Entretiens*, et cela en dépit de certaines réserves face aux textes freudiens. En effet, le problème de la sublimation et la pratique de l'écriture automatique viennent répondre à une préoccupation interne à la création poétique : la question *qu'est-ce que l'écriture ?* est peut-être une question théorique ; mais le *pourquoi en telle ou telle période ne puis-je écrire ?* est l'interrogation cruciale que tout créateur rencontre un jour ou l'autre sur son chemin. Or, il est intéressant de remarquer que les premières années où Breton met en rapport la connaissance qu'il a de la psychanalyse et le problème de la création sont marquées par une crise poétique — l'image, de son propre aveu, le fuyant. Tout connoté qu'il puisse paraître d'idéalisme, voire de religiosité, le terme d'inspiration s'impose, et il s'agit effectivement de saisir et si possible de faire travailler les processus que ce terme recouvre. C'est là que la sublimation va venir relayer l'inspiration. Proposée comme le phénomène de transformation des forces libidinales unitairement à l'œuvre dans la *psyché*, la sublimation présente un double avantage, apparemment contradictoire. D'une part, la notion permet de rester en accord avec une pensée matérialiste du monde en affirmant que les sources de l'imagination poétique sont libidinales, et qu'il n'y a pas de hiatus entre des états aussi différents que le trouble de la création et le trouble de l'amour. Chacun est concerné et, dans une société plus harmonieuse, la poésie comme l'amour pourraient être faits par tous ; il ne s'agit que de saisir les mécanismes de transformation à l'œuvre. D'autre part, la

sublimation permet à la connaissance de ces mécanismes d'accroître les possibilités d'exploration de ces «étendues logiques particulières», de multiplier la production «d'objets» qui en sont l'expression et ainsi d'agir par voie de retour sur la réalité du monde pour la changer.

Alors que le premier *Manifeste* était centré sur l'écriture automatique, ses conditions de mise en place et surtout l'émerveillement des images obtenues, le *Second Manifeste* fait place à une exigence plus précise d'auto-observation du phénomène dit artistique. Une déception commence à poindre concernant les produits de l'écriture automatique où viennent s'inscrire «des poncifs indiscutables». Ce qui est alors critiqué ce n'est pas, ce ne sera jamais la notion même d'écriture automatique, mais la «négligence des auteurs qui se satisfont généralement de laisser courir la plume sur le papier sans observer le moins du monde ce qui se passe en eux»¹, car ce qui est intéressant c'est moins le pittoresque des éléments oniriques ainsi obtenus que le fait d'apercevoir utilement leur jeu.

Or c'est dans ce contexte de repliement critique sur les mécanismes internes de la création qu'intervient pour la première fois le terme de sublimation, accompagné d'une longue note empruntée aux *Cinq leçons sur la psychanalyse* de Freud. Il est en effet, écrit Breton, «donné aux surréalistes de prendre en considération toute spéciale cette donnée freudienne sous le coup de laquelle tombe la plus grande partie de leur agitation en tant qu'hommes — souci de créer, de détruire artistiquement — je veux parler de la définition du phénomène dit de sublimation...»²

À partir de là, dans des textes tels que «Position politique de l'art d'aujourd'hui», «Situation de l'objet surréaliste», «Le Merveilleux contre le mystère», «Situation du surréalisme entre deux guerres» ou, bien entendu, l'*Anthologie de l'humour noir*, les appels à la sublimation et aux mécanismes qu'elle met en jeu selon Freud vont se multiplier. Appels ponctuels précis et souvent d'une très grande acuité d'utilisation, mais toujours infléchis par rapport à la métapsychologie freudienne en fonction d'une expérience spécifique, celle de l'écriture, et d'une vision du monde qui, pour avoir rencontré celle de Freud, n'en a pas moins sa coloration propre. Cette difficulté ne doit pas néanmoins nous voiler le fait que c'est très précisément dans les deux textes principaux où Freud présente l'état de la question sur la sublimation — *Trois essais sur la théorie de la sexualité* et *Le Moi et le ça* — que Breton prend ses références et amorce, comme l'a fait Freud lui-même, ce qu'on appelle le passage de la première à la deuxième topique en faisant largement entrer en jeu les trois instances du ça, du moi et du surmoi.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de cette utilisation des notions freudiennes, il est nécessaire de rappeler l'historique de la notion de sublimation et de souligner le problème épistémologique qu'elle soulève à l'intérieur même de la doctrine freudienne. En effet, cette notion est restée peu élaborée bien qu'elle soit absolument nécessaire à l'ensemble de la théorie et, loin de se centrer en une définition précise, elle invite à chercher dans plusieurs directions. Mais c'est peut-être grâce à cette plasticité notionnelle que Breton a pu en faire usage, moins pour la détourner que pour la pousser jusque dans ses conséquences les plus extrêmes. Et il faut de prime abord noter une différence notable entre Freud et Breton : ce dernier ne fait appel à la notion de sublimation qu'en fonction du problème de la création. Chez Freud, par contre, la sublimation traverse la théorie de l'art mais ne la recouvre pas entièrement : elle lui permet

d'expliciter en quoi l'art est «une manifestation non névrotique de la satisfaction substitutive» et comment il opère, contrairement à la névrose, un retour vers la réalité; mais la sublimation se voit en outre confier une tâche de transformation de l'énergie dont le but n'est pas nécessairement tourné vers la création artistique, et cela sans que l'on puisse clairement différencier les tâches adaptatives (travail intellectuel, loisir) des tâches de valorisation sociale proprement dites telle que l'art. Le premier état de la notion de sublimation dépend de la première topique où l'appareil psychique est présenté comme un système économique caractérisé par les niveaux ics-pcs-cs. Dès 1904, dans les *Cinq leçons sur la psychanalyse* professées à la Clark University et traduites en 1921 par Yves Le Lay (traduction à laquelle Breton s'est reporté pour la note du *Second Manifeste*), Freud pose comme unitaires les phénomènes psychiques, qu'ils appartiennent à la pathologie de la névrose ou aux sphères les plus élevées de la création, car «plus on approfondit la pathogénie des névroses, plus on aperçoit les relations qui les unissent aux autres phénomènes de la vie psychique de l'homme»³. Non que l'art doive être tenu pour une manifestation morbide; contrairement à ce qu'il en est de la religion chez Freud, il n'est pas analysé comme pur retour du refoulé; mais parce que d'emblée la source de l'énergie artistique est donnée comme libidinale : nous rejoignons l'affirmation surréaliste selon laquelle l'esthétique est toujours une érotique.

Le nécessaire refoulement des désirs infantiles, explique Freud, l'insatisfaction face à la réalité, poussent l'être humain à développer en lui une vie de fantaisie qui non seulement compense cette réalité mais risque aussi de l'en couper, ouvrant ainsi la porte au symptôme névrotique. Or une autre issue existe, différente aussi bien du symptôme que du refoulement, c'est celle «de la substitution de la fin sexuelle par un but plus élevé et de plus grande valeur sociale» en quoi, précisera-t-il ultérieurement, consiste la sublimation. Car ces mêmes pulsions, dont Freud a été obligé de reconnaître le rôle dans la formation des symptômes névrotiques, «ouvrent l'accès aux sources de la création artistique». Il est vrai que reste entière la question de savoir *comment*, en mettant en œuvre quelle technique spécifique, l'artiste peut transformer ses rêves et ses fantaisies en créations esthétiques et retrouver par là le chemin de la réalité, et c'est à cette question que vont tenter chaque fois de répondre ponctuellement les écrits de Freud sur l'Art. Ainsi, dans les *Cinq leçons*, Freud rappelle que son livre sur le *Mot d'esprit* «constitue le premier essai d'application de la méthode analytique à des questions d'esthétique»⁴. Mais un cadre général vient d'être posé, qui rend possible un changement spécifique du destin de la pulsion. Les *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, qui datent de 1905 et qui ont été traduits par le docteur Reverchon-Jouve en 1923, reprennent cette proposition en insistant sur les liens qui rattachent la sexualité à l'esthétique et en précisant les caractères nécessaires au processus de sublimation. Ces trois essais sont essentiels à l'analyse de la relation entre Breton et la pensée freudienne car bien que, paradoxalement, il ne soit pas fait mention précise de ce texte par Breton, les hypothèses posées concernant l'art et la sexualité colorent d'une manière générale les prises de position surréalistes en cette matière.

Reprenons donc ce texte point par point. Le premier de ces *Trois essais* est consacré à l'analyse des aberrations sexuelles et en traite en distinguant la déviation quant à l'objet, c'est-à-dire quant à la personne à qui s'adresse le désir, de la déviation quant au but, c'est-à-dire dans la manière dont s'accomplit l'acte

sexuel. L'acte sexuel normal s'accompagne de «rapports intermédiaires tels que certains attouchements ou certaines excitations visuelles et on considère ces degrés intermédiaires comme constituant des buts sexuels préliminaires⁵». Mais ces actes préparatoires, qui existent à l'état de composants chez tout individu, sont susceptibles de se dissocier du primat génital, et de se constituer en but autonome. Cet arrêt à un but intermédiaire ouvre sur la possibilité des perversions, telles par exemple que le fétichisme, mais aussi sur la possibilité de la sublimation. Et c'est au cours d'une analyse portant sur les impressions visuelles comme moyen dont se sert la sélection naturelle pour développer dans l'objet sexuel des qualités de beauté, que se trouve pour la première fois désignée cette notion. La «curiosité» sexuelle peut, en tant que stade intermédiaire, déboucher sur le voyeurisme mais elle peut aussi «se transformer dans le sens de l'art, *sublimation*, lorsque l'intérêt n'est plus uniquement concentré sur les parties génitales mais s'étend à l'ensemble du corps». Et Freud insiste : «C'est même cet arrêt qui permet de détourner une part de la *libido* vers des buts artistiques plus élevés⁶». C'est dire que, d'emblée, la sublimation est donnée comme une activité tournée vers l'esthétique mais aussi qu'elle partage avec la perversion des conditions de naissance identiques. Non, certes, que la sublimation soit à confondre avec la perversion, mais il s'en faudrait d'un subtil changement d'accent pour que l'on bascule d'un phénomène dans l'autre, et c'est ce que Breton ne manque pas d'interroger, voire de «perversement» solliciter dans bien des textes. Le deuxième essai, qui analyse la sexualité infantile et la période de latence, confirme des liens de genèse entre la sublimation et la perversion. La perversion est une disposition générale, originelle, de la pulsion sexuelle qui se déploie au départ en fonction d'objets partiels. Dès lors la sublimation est présentée moins comme une activité tournée vers l'esthétique que, d'une façon plus globale, comme un des facteurs les plus importants de la civilisation. Sorte d'acquis culturel, la sublimation, soit par la force de l'éducation, soit comme acquis philogénétique, se présente comme une contre-force qui endiguerait les errances dangereuses de la sexualité. À ce niveau d'analyse, elle tend à se confondre avec le refoulement. Cependant, une note de 1915 vient distinguer cette formation dite «réactionnelle» de la sublimation proprement dite, comme deux processus différents, et Freud ajoute laconiquement : «Des sublimations peuvent aussi se produire par d'autres mécanismes plus simples», sans préciser s'il s'agit là de sublimation à portée artistique, mais soulignant par l'expression employée que la sublimation est une voie de transformation courte et en quelque sorte instantanée, accompagnée de ce qu'il faut bien appeler une transmutation ou une mutation qualitative de l'énergie. Enfin, la conclusion générale du texte reprend l'ensemble des hypothèses qui ont été posées pour ordonner les uns par rapport aux autres les différents destins de pulsion, en ajoutant une remarque concernant le profil psychique de l'individu susceptible de devenir un artiste. Il faut en effet, dans tous les cas de figure, supposer un développement des composantes sexuelles particulièrement fort, accompagné de charges libidinales excessives. Si ces composantes s'expriment pour elles-mêmes et qu'il y ait arrêt à ce stade intermédiaire, c'est la perversion; si elles sont détournées de leur but par inhibition psychique, ou refoulement, gardant ainsi toute leur charge et mises sur des voies où ces charges ne peuvent s'écouler, elles s'extériorisent sous forme de symptôme et c'est la névrose, ce «négatif de la perversion»; mais s'offre alors un troisième et singulier destin de la pulsion qui est

la sublimation, processus au cours duquel ces mêmes composantes «trouvent une dérivation et une utilisation de leur charge dans des domaines autres que celui de la sexualité», de telle façon qu'elles «produisent une augmentation appréciable dans les aptitudes et les activités psychiques», en particulier le don artistique. Le point de départ de la sublimation est donc bien, comme pour la névrose et la perversion, celui d'une «constitution dangereuse», en sorte que la création artistique, fruit de la sublimation, reste dans des rapports variables avec la névrose et la perversion, possibles avec lesquels elle ne coupe jamais totalement les liens. Un artiste trouverait parmi ces trois destins de pulsion d'autant plus facilement la voie de la sublimation (avec pour résultat, il ne faut cesser de le rappeler, le retour à la réalité et l'inscription dans la culture) que Freud pose un corollaire à cet aptitude sublimatoire dans son *Introduction à la psychanalyse* de 1916 (traduite en 1922) : l'artiste aurait une difficulté native à refouler les représentations interdites; plus qu'un autre, il pourrait donc concentrer sa *libido* sur les fantaisies créées par sa vie imaginative, pour leur donner ensuite une forme dont chacun puisse jouir sans souffrir de l'angoisse attachée à l'objet interdit, car il «possède le pouvoir mystérieux de modeler les matériaux donnés jusqu'à en faire l'image fidèle de la représentation existant dans sa fantaisie». Ainsi, mis à part le problème technique de la mise en forme artistique, la sublimation opère directement sur les quantités excessives de *libido* sexuelle, elle en change le but pour la reverser à l'art, suivant pour ce faire une voie simple et directe. À ce niveau des *Trois essais*, Freud ne précise pas davantage les mécanismes internes à ce destin particulier de pulsion. Par contre, nous avons pu remarquer que d'un but à l'autre, et cela est essentiel pour le surréalisme, est affirmée la liaison génétique entre sexualité et création artistique. Créer, c'est toucher au désir, travailler avec de la *libido*, position si puissamment et si largement défendue par Breton qu'en elle l'influence freudienne, en quelque sorte digérée et intégrée au point de ne plus faire qu'un avec la pensée surréaliste, n'offre aucune prise spécifique à la recherche critique des textes.

Il en va différemment lorsqu'on passe de la première à la deuxième topique dont dépend le texte de Freud *Le Moi et le ça*, élaboré en 1923 et traduit par Jankélévitch en 1927. C'est à ce texte que sont en effet empruntés la plupart des termes dont Breton se sert pour expliciter et décrire les mécanismes de la création telle que les surréalistes l'expérimentent et la provoquent. Or, avant d'examiner l'usage qu'en fait Breton, il faut signaler les problèmes que *Le Moi et le ça* viennent soulever à l'intérieur de la théorie freudienne. Au système *ics-pcs-cs* est venu se superposer, sans l'effacer, le système de relation dynamique entre les trois instances de l'appareil psychique que sont le moi, le ça et le surmoi. Entrent en jeu, en outre, l'apparition de la pulsion de mort, ou Thanatos, dont les mystérieuses relations avec Eros viennent encore compliquer les processus d'échange entre les différents systèmes. Il ne s'agit donc pas ici d'analyser avec précision le contenu de ce texte charnière dont chacun des maillons fait problème parce qu'il est lui-même pris dans un mouvement d'avancée épistémologique rapide, d'autant plus qu'il renvoie à deux autres textes, *Au-delà du principe de plaisir* et *Pour introduire au narcissisme*, mais nous nous contenterons de dégager les points parmi lesquels Breton est allé chercher des arguments pour sa propre démonstration. On se rappelle que chez Freud, au terme d'inconscient est venu se superposer le *ça*, terme emprunté à Groddeck et, à

travers lui, à Nietzsche : pronom neutre qui insiste sur les aspects incontrôlables et anonymes des forces pulsionnelles qu'il désigne, et que seules certaines comparaisons nous permettent de concevoir. Lieu du désir sans limite, que rien ne vient tempérer, le ça cherche la satisfaction au prix même de l'homéostasie, c'est-à-dire de la mort. Enfin, si l'on tient compte du problème biologique de sa formation, on bute sur l'hypothèse assez fascinante sur laquelle Breton a rêvé : le ça hébergerait par acquis héréditaire les restes d'existences vécues par d'innombrables *moi* en sorte que «lorsque le moi puise son sur-moi dans le ça, peut-être ne fait-il que remettre au jour des figures du moi plus anciennes et les ressusciter⁸.» Ainsi le surmoi ne se forme pas forcément à partir des interdictions parentales intériorisées mais à partir de leur propre surmoi, voire d'*imagos* encore plus lointaines et n'ayant plus aucun lien avec une immédiateté quelconque. Ce point de départ qu'est le ça, cette sorte de «vésicule» vivante comme le dit aussi Freud, va se différencier progressivement par rapport à lui-même en deux autres instances, celle du moi et du surmoi. Le moi est la face du ça qui se trouve au contact de la réalité et «qui s'enrichit de l'extérieur par toutes les expériences de la vie». C'est lui qui établit une discrimination entre l'objet, l'hallucination de l'objet et le souvenir de l'objet et nous savons l'importance prise par ce point dans les recherches surréalistes. Le moi est bien essentiellement le représentant du monde extérieur et le garant du principe de réalité face au principe de plaisir, il n'en demeure pas moins lui aussi en relation directe avec le ça, d'où sa position extrêmement difficile qu'explicite la célèbre description de Freud présentant cette instance «comme une pauvre créature qui doit servir trois maîtres et qui subit la menace de trois dangers : de la part du monde extérieur, de la *libido* du ça, et de la sévérité du surmoi.⁹» Et ici apparaît pour la première fois dans les textes freudiens la notion de surmoi appelé également idéal du moi, les deux termes étant alors encore indifférenciés : Comme le moi, le surmoi est une différenciation du ça, mais plus que lui il en est la prolongation. Sa formation est très primitive, il est la première identification qui se soit produite quand le moi était encore faible et, en outre, il est l'héritier du complexe d'Œdipe.

Le surmoi, par suite de sa proximité avec le ça agit d'une façon inconsciente en sorte qu'il peut assurer la fonction de représenter le ça face au moi¹⁰. De cette parenté quasi directe entre le surmoi et le ça, nous verrons l'usage que Breton va tirer.

Qu'en est-il dès lors de la notion de sublimation ? Elle change de contenu et peut-être de sens. En effet, les rapports qu'entretiennent ces diverses instances entre elles supposent d'incessantes translations d'affects ou, pour le dire d'une manière plus générale, de charges libidinales dont le ça est l'unique et grand réservoir. Ces translations ne sont pas seulement des «objets» d'échange mais elles sont également constitutives des instances elles-mêmes. C'est dire qu'il est un moment où la libido sexuelle — puisque telle est son essence — se transforme en une énergie «neutre», déplaçable, qui abandonne ses buts sexuels pour concourir à construire ou renforcer des positions psychiques. Comment s'opère cette transformation ? À partir de quelle instance ces bifurcations énergétiques sont-elles rendues possibles ? Car il y a dans le ça une sorte d'impossibilité à renoncer à ses buts.

C'est ici que se place le travail de l'identification qui, sur le plan philosophique, pose le problème du passage de *l'avoir* à *l'être comme*. Au départ,

lorsque les instances sont peu différenciées, les objets sont investis par le *ça* sans que l'on puisse exactement faire une différence entre investissement et identification. Ce n'est que lorsque le moi introjecte cet objet primitif sexuel, obtenant ainsi du *ça* un abandon de l'investissement premier, que l'on peut parler d'identification. Que devient alors cette énergie libidinale, sexuelle, que le *ça* avait attachée à l'objet, maintenant que le moi s'en est emparé, en un processus dit de «narcissisation»? «Cette transposition de la libido d'objet en libido narcissique comporte manifestement un abandon des buts sexuels, une déssexualisation, une espèce de sublimation et même une question surgit [...] n'est-ce pas là la voie générale de toute sublimation? Toute sublimation ne se produit-elle pas par l'intermédiaire du moi qui commence par transformer la libido d'objet sexuel en libido narcissique pour éventuellement lui assigner un autre but?»¹¹

Ainsi, avec la nouvelle topique, la position du problème de la sublimation s'est considérablement déplacée. La sublimation cesse d'être une voie directe et simple d'utilisation à des buts artistiques de forces libidinales liées aux pulsions partielles puisqu'elle vient désormais «d'objets» (les objets du *ça*), et qu'elle passe par tout un travail du moi qui s'en approprie les fruits; en outre, cette énergie qui, dans les *Trois essais*, était, même à l'intérieur de son utilisation artistique, présentée en étroite relation avec la libido sexuelle, devient ici une énergie qui, bien qu'elle continue à travailler au service du principe de plaisir, est en soi une énergie «indifférente», déssexualisée et déplaçable de telle façon qu'elle peut servir d'appoint.

Que se passe-t-il chez Breton devant un pareil changement de cap? Laissant de côté le problème de cette déssexualisation de l'énergie accomplie par le moi, il s'empare des notions des trois instances et de tous les éléments qui vont lui permettre de maintenir, suivant la lignée de *Trois essais* (non pas reniée par Freud mais laissée en suspens), que les processus de la création sont libidinaux et que l'énergie créatrice est directement puisée dans le *ça* ou dans son mandant le surmoi, une fois le moi écarté. Très tôt — dès le début de *Nadja* — le moi est présenté par Breton non comme le tout de la personnalité mais comme une entité douteuse — Qui suis-je? — nous séparant des forces profondes qui sont à l'action et que l'on peut furtivement apercevoir lorsqu'on se place dans ces marges mouvantes auxquelles les rêves, les rencontres, les coïncidences de toute sorte nous donnent accès. La théorie et le vocabulaire freudiens vont venir poser ce que ces notions intuitivement rencontrées gardent de métaphorique dans leurs premières expressions.

À l'instar de Freud, le moi apparaît à Breton comme l'instance qui est au service du principe de réalité¹⁹ et qui, pour ce faire, s'est cristallisée en une cohérence nécessaire mais dangereusement refoulante. Ainsi non seulement le principe de plaisir, entravé dans son fonctionnement, lèse l'individu de toute capacité désirante mais en outre la réalité extérieure, qui est par définition inadéquate — et cela rejoint les convictions politiques de Breton —, «faite de forces sociales adverses», cette réalité à laquelle le moi est soumis, ne peut plus être remodelée en fonction des forces intérieures de la libido dont le refoulement nous a coupés. Or le travail de l'artiste — «J'ai horreur des mains à plume...» —, conduit à rétablir, grâce au mécanisme de la sublimation qui vient heureusement expliciter le phénomène, l'équilibre rompu entre principe de plaisir et principe de réalité. Alléger le refoulement, faire intervenir le surmoi susceptible de puiser directement dans le soi ce «monde des puissances

intérieures communes à tous les hommes» — où «règne le désir sans contrainte», c'est là le but éthique et esthétique de l'art.

Ce qui reste à questionner et à théoriser, ce sont les conditions de possibilité de retour vers ces régions gouvernées par le ça. Deux types d'arguments sont alors employés par Breton sous forme de collages conceptuels faits sur les positions des *Trois essais* à partir d'analyses, d'une part du texte du *Moi et du ça*, d'autre part de l'appendice sur l'humour rajouté par Freud au *Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. En adoptant la définition du moi comme représentant du principe de réalité et fonction de conscience, Breton rencontre l'important problème dont Freud traite en première partie du *Moi et du ça*, à savoir comment se forme le jugement de réalité, puisqu'au départ les *stimuli* de la perception peuvent être fournis aussi bien par le monde extérieur que par les perceptions endogènes. C'est le système pcs-cs qui va permettre petit à petit de faire la discrimination mais il y a eu d'abord une série d'expériences ayant laissé des traces mnésiques dans les premières couches de l'appareil mental, traces qui sont moins en rapport avec la «réalité» qu'avec les sensations de plaisir et de désir accompagnant ces expériences. Nous avons là des sortes de moules signifiants qui induisent un certain type de rapport à la réalité externe que seul un apprentissage corrigera et redressera, nous amenant entre autres à ne pas confondre l'objet désiré et halluciné avec l'objet réel. Comment ces traces significatives avec les charges libidinales qui leur sont attachées ont-elles pu parvenir jusqu'à la conscience, de façon à être objectivées, transformées en perception et en quelque sorte hiérarchisées en fonction de leur degré de réalité ? «Par leur association avec des restes verbaux». Pour qu'une «représentation inconsciente» devienne consciente, il y faut une représentation de mot correspondante : cette représentation est un reste verbal mnésique, ce peut être aussi un reste mnésique optique car «on ne peut dénier le fait que les processus de pensée puissent devenir conscients par un retour aux restes visuels et c'est là chez beaucoup de personnes la voie privilégiée¹³». Ces restes verbaux ou optiques font lien entre l'ics et le cs, ce sont des intermédiaires.

Or Breton reprend exactement les propositions freudiennes et l'on peut se reporter à «Position politique de l'art d'aujourd'hui», ou à la discussion sur les traces verbo-visuelles et verbo-acoustiques qui se trouve dans l'«Introduction aux *Contes bizarres* d'Achim d'Arnim», mais c'est pour en renverser la finalité. On pourrait dire qu'à la préoccupation freudienne, «comment quelque chose peut-il devenir conscient ?», Breton substitue : Comment quelque chose de conscient peut-il retrouver les voies de l'inconscience ? Car il faut arriver à «découvrir dans la représentation le mécanisme des opérations de l'imagination» et pour cela jeter le doute sur l'objet extérieur autant que sur le moi, en sorte que les processus d'objectivation dont la pensée est le lieu soient brisés et que l'on laisse sortir l'inscription de ces traces intermédiaires entre processus primaire et processus secondaire. Tous les exercices de l'écriture ou de la peinture automatiques sont à la recherche de cette «représentation mentale pure¹⁴», c'est-à-dire de «l'image en-dehors de la présence physique de l'objet». L'image, non au sens sartrien du terme, comme une pâle copie du réel, mais comme une forme de désir, toute chargée de potentialités dynamisantes, capable de propager sa richesse libidinale à l'ensemble du système actuel perception-conscience, puisque aussi bien, affirme Breton, ces traces que depuis Lacan nous appelons des «signifiants» se sont formées en rapport avec des processus se

déroulant dans les couches les plus diverses, voire les plus profondes, de l'appareil psychique.

Alors est bien, en effet, «inversé le rapport entre puissance d'émotion et don d'expression» car ce sont les charges libidinales liées aux traces verbales réactivées qui, à travers les associations de l'écriture automatique, font résurgence du dedans vers le dehors, là où «je» ne savait pas qu'il pouvait être ému, où «je» se découvre surpris, pris par... En une conception qui n'a plus rien à voir avec la conception classique de l'art comme forme intelligible et achevée — qui est aussi celle de Freud —, ces associations se comportent comme des «signes hiéroglyphiques» qui nous portent au seuil du soi, c'est le langage litigieux de Haldernablou qui rouvre la région du désir sans contrainte et, ce faisant, repassonne le langage et la vie.

À travers le problème des traces verbales et l'évocation des instances, c'est bien la sublimation telle que les *Trois essais* la posaient qui est à l'œuvre, elle consiste en cette translation de forces dont l'écriture automatique porte témoignage, qui contourne le refoulement et du même coup rééquilibre les charges psychiques au profit du principe de plaisir, tout en retrouvant la réalité.

La voie démonstrative qui passe par l'humour noir reste globalement alignée sur cette position. Cependant, jamais les références au modèle freudien n'ont été aussi nombreuses et aussi précises, au point d'appeler un recul critique destiné à conserver à la démarche surréaliste son autonomie : il convient en effet, écrit Breton dans sa préface à l'*Anthologie de l'humour noir*, de «faire des réserves sur un vocabulaire dont les distinctions sont nécessairement artificielles». Néanmoins, comme pour l'écriture automatique, fruit des automatismes verbomoteurs, ce qui est visé et exalté dans la pratique de l'humour noir, c'est la possibilité d'obtenir un renversement d'accent psychique au profit du principe de plaisir, mais ce renversement s'y réalise d'une façon plus éclatante et le moi écarté au niveau de l'écriture automatique y retrouve une fonction, ce qui confère à l'humour noir ce caractère «sublime et élevé» souligné par Breton autant que par Freud. La grandeur particulière de l'humour noir tient au fait qu'il se développe face à des conditions si désastreuses qu'elles mettent la mort en jeu et que le sujet, loin d'être écrasé par la connaissance qu'il en a, en tire un sentiment d'invincibilité. Comment ce phénomène est-il possible ? Freud propose deux types d'explication, tous deux adoptés par Breton. En un premier temps, l'humour est traité comme une des variétés du comique et présenté comme une épargne de la dépense nécessitée par la douleur. Le mécanisme de l'humour partage alors avec la sublimation le fait de ne participer en rien au refoulement, lui «qui daigne soustraire à l'attention consciente, comme le fait le refoulement, le contenu de la représentation liée à l'affect pénible»¹⁵ et ainsi transforme directement en plaisir l'énergie prête à se déclencher sous forme de déplaisir. À cette première analyse, menée du point de vue économique et faite dans le sillage des variétés du comique, s'en ajoute une seconde qui spécifie l'humour en tant que «noir» et qui traite de l'appareil psychique du point de vue dynamique, c'est-à-dire selon la capacité qu'ont les différentes instances de déplacer et d'utiliser les unes par rapport aux autres les charges libidinales. On rejoint une fois encore les positions développées dans *Le Moi et le ça*. La surprenante grandeur du moi dans l'humour noir tient au fait qu'il y a eu déplacement d'accent du moi au surmoi, ou plus exactement, commente Freud, déplacement de grandes quantités d'investissement, en sorte

que les forces attachées au principe de réalité dont le moi est le représentant glissent en quelque sorte du côté du surmoi (qui se trouve, de par sa genèse, en quasi continuité avec le ça). Ainsi le surmoi, surinvesti par rapport au moi, peut d'une part se comporter avec toute la force de sa fonction parentale et consoler le moi «intimidé et épouvanté» et en même temps retirer à la réalité tout accent, laissant le champ libre au principe de plaisir en dépit des circonstances extérieures défavorables et connues comme telles.

Breton retient l'humour noir comme un processus analogue à celui de la sublimation en ce qu'il opère une percée vers le ça grâce à la médiation du surmoi, établissant ainsi à son niveau propre la démonstration de la capacité des forces libidinales à appréhender le monde extérieur et à le corriger en fonction du désir. Ces analogies s'aiguisent encore lorsqu'on aborde la paranoïa-critique de Dali où intervient pour la première fois la notion de moi narcissisé, mais ce point amènerait à étudier la dérive des notions freudiennes du côté du travail de Lacan dans le cadre très particulier de la psychose, ce qui est encore un autre problème.

Ainsi, les emprunts faits par Breton aux textes de Freud que nous avons cités sont précis et constamment orientés en fonction de la notion de sublimation telle que la pose la première topique, mais ces emprunts ont-ils pour effet de faire dévier radicalement les notions freudiennes ? L'optimisme vital de Breton proposant à travers la sublimation les processus artistiques non comme des processus de compensation, et non pas même seulement d'enrichissement culturel mais véritablement d'engendrement et de correction progressive de la réalité, ne s'oppose-t-il pas en effet au pessimisme freudien pour qui le dernier mot reste toujours à l'*ananké* ? Il nous semble, contrairement à une certaine tendance critique qui tend à faire des lectures freudiennes de Breton un syncrétisme fantaisiste, qu'au niveau du problème de la sublimation la question est loin d'être tranchée car là où Breton affirme la positivité, la capacité de progré-dience de la sublimation, Freud reste hésitant, et chez lui la notion est peu opératoire; cependant, aucun des chemins proposés n'est obturé : et si l'art n'est pas le retour du refoulé ne réalise-t-il pas à sa manière, comme la connaissance, comme la science, une mise en forme du réel ? Certes Freud écrit à propos de l'humour que, lorsque le surmoi provoque l'attitude humoristique, il écarte au fond la réalité et sert une illusion. Mais il ajoute, rendant ainsi ambiguë sa première déclaration : «Cependant nous attribuons à cet assez faible plaisir, sans trop savoir pourquoi, un caractère de haute valeur et nous le ressentons comme particulièrement apte à nous libérer et à nous exalter¹⁶.» Le changement de but de la pulsion affirmé dans la sublimation dialectiserait ainsi le conflit entre désirs archaïques et réalité; l'œuvre d'art serait dès lors non seulement une prime de plaisir rendant possible de supporter le poids de la civilisation, mais, comme l'a toujours postulé Breton, une prospection des possibilités humaines.

Paule Plouvier

NOTES

1. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1962, p. 189.
2. *Ibid.*, p. 192.
3. Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, trad. Yves Le Lay, et V. Jankélévitch, Petite Bibliothèque Payot, 1978, p. 59.
4. *Ibid.*, p. 113.
5. Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, 1927, p. 34.
6. *Ibid.*, p. 42.
7. Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. Jankélévitch, Petite Bibliothèque Payot, 1981, p. 251.
9. *Ibid.*, p. 271.
10. Freud insiste : « Dans toutes circonstances, le surmoi fait la preuve de son indépendance à l'égard du moi conscient et de ses relations intimes avec le ça inconscient » (*ibid.*, p. 267).
11. *Ibid.*, p. 242.
12. André Breton, *La Clé des champs*, Pauvert, 1967, p. 44.
13. Sigmund Freud, *Essai de psychanalyse*, nouvelle trad., Petite Bibliothèque Payot, 1981, p. 232.
14. André Breton, « Situation surréaliste de l'objet », *Manifestes du surréalisme*, Pauvert, 1962, p. 327.
15. Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, complété par l'appendice sur l'humour, trad. Marie Bonaparte, Gallimard, 1930, p. 362.
16. *Ibid.*, p. 375.