



HAL
open science

Un usage particulier de la psychanalyse : André Breton, penseur de Freud

Philippe Belardi

► **To cite this version:**

Philippe Belardi. Un usage particulier de la psychanalyse : André Breton, penseur de Freud. Philosophie. COMUE Université Côte d'Azur (2015 - 2019), 2019. Français. NNT : 2019AZUR2024 . tel-02481321

HAL Id: tel-02481321

<https://theses.hal.science/tel-02481321>

Submitted on 17 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT

Un usage particulier de la
psychanalyse :
André Breton, penseur de Freud

Philippe BELARDI

C.R.H.I.

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en Philosophie
d'Université Côte d'Azur**

Dirigée par : Carole Talon-Hugon
Soutenue le : 16 novembre 2019

Devant le jury, composé de :
Sylvie Ballestra-Puech, Professeur des
Universités, Université Côte d'Azur.
Jean-Michel Devésa, Professeur des
Universités, Université de Limoges.
Alexandre Gefen, Directeur de recherches
au C.N.R.S. , Paris.
Carole Talon-Hugon, Professeur des
Universités, Université Côte d'Azur.

Un usage particulier de la psychanalyse :
André Breton, penseur de Freud

Jury :

Président du jury*

Sylvie Ballestra-Puech, Professeur des Universités, Université Côte d'Azur.

Rapporteurs

Jean-Michel Devésa, Professeur des Universités, Université de Limoges.

Alexandre Gefen, Directeur de recherches au C.N.R.S., Paris

Un usage particulier de la psychanalyse : André Breton penseur de Freud.

Sous la direction de Carole Talon-Hugon, Professeur des Universités.

Résumé :

Quelle connaissance Breton a-t-il pu avoir de la psychanalyse pour considérer Freud comme la « muse du surréalisme » ? Sur quel éléments ce mouvement artistique et révolutionnaire dont il fut le fondateur, s'est-il appuyé pour prétendre constituer une méthode d'exploration de l'inconscient complémentaire voire supérieure à cette nouvelle discipline scientifique, la psychoanalyse, née dans le premiers tiers du 20^{ème} siècle ? Car il est question ici de la place et du statut que peut endosser l'artiste au regard du scientifique, dans une démarche qui lui a été trop longtemps refusée : la possibilité d'enquêter sur la nature et le fonctionnement du psychisme humain et d'apporter parallèlement à cette recherche, des réponses aux questions existentielles. Là réside l'essentiel du projet et de la volonté du surréalisme : redonner à l'imagination et à la poésie, la place que la raison leur a dérobée de manière illégitime.

Si Freud semble reconnaître aux artistes certaines qualités précieuses dont doit s'inspirer le chercheur en psychologie et si le rêve ainsi que l'imagination semblent représenter une place prépondérante dans l'activité psychique du sujet (deux faits majeurs qui auront séduit le jeune André Breton), le psychiatre viennois restera en définitive fidèle et conforme à la pensée rationaliste et positiviste dominante de son siècle. La raison doit pouvoir triompher du rêve, de l'imaginaire et du fantasme pour constituer une réalité identique et accessible à tous, selon le principe d'universalité. Dans cette perspective, rien ne laisse vraiment de la place à un dialogue, et encore moins à une entente entre les deux hommes, ce qui ne découragera pas le poète surréaliste dans son désir impétueux et sa volonté, d'établir un pont entre l'imaginaire et la réalité par l'investigation de ce que Freud appela : l'inconscient. Or, pour comprendre les points de convergence et de divergences entre la pensée freudienne et bretonienne, et appréhender de cette manière toute la richesse et la profondeur de la théorie surréaliste, il est utile de mettre au jour d'autres influences qui ont pesé sur Breton au point d'agir sur sa perception et sa compréhension de la psychanalyse. C'est à partir de ces influences, comme l'associationnisme tainien empreint du sensualisme condillacien, ou bien encore le symbolisme et la mythologie nervalienne, qu'une notion fondamentale est convoquée par le surréalisme, pour devenir en filigrane la trame souterraine de sa pensée : le *désir*. C'est à partir du concept de *désir* qui puise sa source dans la mythologie grecque et la figure du dieu *Eros*, que l'écart entre le surréalisme et la psychanalyse peut se mesurer le mieux ou tout au moins donner la mesure d'une certaine philosophie du désir à laquelle le freudisme et le surréalisme se réclament. C'est par conséquent sur ce point conceptuel, le *désir*, que ces deux disciplines, artistique et scientifique, vont pouvoir témoigner de leur distance quelquefois infime, parfois abyssale, qui sépare l'artiste du scientifique dans la manière de le définir (*ethos*), de le vivre (*pathos*) et de l'exprimer (*logos*).

Mots clés :

**André breton – Hippolyte Taine – Condillac – Gérard de Nerval - Surréalisme -
Psychanalyse - Associationnisme tainien - Mythologie nervalienne – Désir – Eros -
Poésie - Sensualisme.**

A particular usage of psychoanalysis: André Breton as a Freudian thinker

Under the direction of Carole Talon-Hugon, University Professor

Abstract:

What knowledge did André Breton have about psychoanalysis in order to consider it the “muse of surrealism”? What were the crucial elements of this movement established by Breton himself that allowed him to forge a method for exploring the unconscious - a complementary and even superior method to psychoanalysis, the novelty scientific discipline born in the first decades of the 20th century? This project explores what place and status the artist could assume from scientific point of view, accepting the premise that the artist has been refused, for a very long time, the possibility to inquire into the nature and functioning of human psyche, and thus to offer answers to existential questions. The latter sums up the essence of the surrealist project and efforts - a bid for the reinstatement of imagination and poetry to a place that has been illegitimately overtaken by reason. Even if Freud seemingly agrees that artists possess certain precious qualities able to inspire explorers of psychoanalysis, and if imagination admittedly occupies an important place in his subjects' psyche (two major facts that attract the young André Breton), the Viennese psychiatrist has always been faithful to the rationalist and positivist thought which dominates his century. Reason should be able to triumph over dream, fantasy and all that is imaginary in order to construct an identical reality accessible to all, according to the universal principle. In this perspective, there could be no dialogue or even any understanding between Freud and Breton, a discord which, ultimately, would not discourage the impetuous desire and willingness of the surrealist poet to establish a bridge between the imaginary and the reality by the means of what Freud would call “the unconscious”. What is more, to understand the points of convergence and divergence between the Freudian and the Bretonian thought which would allow for the full comprehension of the richness and depth of the surrealist theory, it is useful to highlight other influences on Breton's perception and understanding of psychoanalysis.

Influences such as the associationism of Taine bearing the mark of Condillac's sensualism, or even Nerval's symbolism and mythology, served as the basis for the fundamental notion which permeated the framework of the surrealist thought: the desire. Looking at the concept of desire would best allow to measure the rift between surrealism and psychoanalysis, or at least to measure a certain philosophy of desire akin to both freudism and surrealism. It is therefore this conceptual point, desire, which would allow these two artistic and scientific disciplines to acknowledge the distance between them, a distance spanning from intimate to abysmal, separating the artist and the scientist in the way they define (ethos), live (pathos) and express (logos) desire.

Key words:

André Breton, Sigmund Freud, Hippolyte Taine, Condillac, Gérard de Nerval, Surrealism, Psychoanalysis, Taine's Associationism, Nerval's Mythology, Desire, Eros, Poetry, Sensualism.

Centre de Recherche en Histoire des Idées
Université Nice Sophia Antipolis
UFR Lettres, Arts et Sciences Humaines
98, boulevard Édouard Herriot
BP 3209 - 06204 Nice Cedex

Remerciements :

Je remercie Madame Carole Talon-Hugon de m’ avoir donné la chance et l’ opportunité de mener à terme ma thèse en étant présente par son écoute et ses conseils à chaque moment décisif de son avancement.

Je remercie le CRHI pour avoir été une ressource et un cadre pour le développement et l’ accomplissement de mes recherches.

Je remercie Sandrine pour sa patience, sa présence et son soutien indéfectibles.

Introduction	8
I. Surréalisme et Psychanalyse	21
1. Les points de convergence.....	21
1.1. Un contexte historique propice à une pensée révolutionnaire.....	21
1.2. La folie et André Breton : une rencontre décisive et la découverte de la psychanalyse freudienne	28
1.3. La place du Rêve dans la théorie psychanalytique et le surréalisme.....	35
1.4. La fin du règne du Cogito cartésien et l'avènement du moi freudien : une opportunité pour le surréalisme.....	37
1.5. Le seconde topique freudienne et l'idée du Soi bretonien.....	42
2. Les premiers points de divergence.....	107
2.1. Quand l'Anthropologie sert de caution scientifique à la psychanalyse et de source d'inspiration au primitivisme surréaliste.....	107
2.2. Le rêve et sa fonction synthétisante dans le « paradigme » surréaliste.....	130
2.3. La poésie et le langage analogique, « comme » le troisième terme entre le rêve et la réalité.....	144
II. Le Surréalisme dans le sillage de l'associationnisme tainien	180
1. Automatisme et associationnisme : les fondements théoriques du surréalisme.....	180
1.1. Le surréalisme se définit comme « l'automatisme psychique pur »	180
1.2. Automatisme psychologique et l'Association libre : deux concepts annonciateurs du déclin de l'associationnisme.....	182
1.3. Breton à la croisée de deux périodes associationnistes.....	183
2. Breton et la conception tainienne du processus de perception et de l'identité du « moi ».....	189
2.1. Une réévaluation de l'importance accordée à la perception et à la sensation dans la théorisation du surréalisme.....	189
2.2. . Perception et Hallucination vraie.....	196
2.3. L'identité stable du moi remise en question.....	201
2.4. L'influence de l'associationnisme tainien et du sensualisme condillacien dans la requalification du moi et de l'imaginaire bretoniens sur fond de mythologie.....	211

III. Imaginaire et Mythologie dans le surréalisme : <i>Eros</i> , pulsion de Vie ou/et pulsion poétique.....	238
1. Le mythe d'Eros et l'espoir de repousser les limites de la condition humaine.....	238
1.1. Le mythe et le rêve d'Eternité	238
1.2. Le mythe et le retour à l'unité : Eros ou l'abolition des contradictions.....	246
1.3. L'Eros à l'œuvre dans la Temporalité freudienne et bretonienne.....	249
1.3.1. L'Après-coup freudien et l'Avant-coup (goût) bretonien.....	256
1.3.2. Désir sans objet ou désir objectal : temps immanent et temps Objectif.....	260
1.3.3. L'Instant bretonien : l'archétype de l'éternité et de la non-dualité ?.....	266
2. L'Eros et l'Idéal du moi comme dépassement du moi.....	284
2.1. Topologie des instances psychiques freudiennes et mouvement dialectique bretonien : vers l'ébauche d'une structure psychique surréaliste.....	284
2.2. Analogie structurelle entre le freudisme et surréalisme.....	294
2.3. L'idéal du moi freudien et la culpabilité : quel Eros adopter ?.....	305
3. L'Eros à la reconquête de son idéal par la transgression : l'Idéal du moi bretonien libéré du surmoi.....	310
3.1. L'interdit et l'Eros : une rencontre qui se nomme « Idéal du moi ».....	310
3.2. « L'Eros du poète » à la reconquête du Moi idéal.....	318
3.3. La création d'un mythe nouveau sur le mode du transgressif.....	326
4. Le Mythe surréaliste : l'Eros du poète et l'inter-dit.....	332
4.1. La poésie nervalienne précurseuse du surréalisme : entre mythe, rêve et réalité	332
4.2. Le complexe de Nerval actif dans le surréalisme bretonien.....	341
4.3. Du point nerval au point vernal : la poésie chant de l'espérance et de l'éternelle jeunesse.....	356
4.4. De l'ombre à la lumière, de Thanatos à Eros : l'acte salvateur de la Poésie.....	362
4.5. La place du poète et de l'artiste surréaliste face au rationalisme : le recours à la psychanalyse comme « acte manqué ».....	371
4.6. L'artiste et le poète surréaliste initiateur d'un mythe nouveau : Eros vainqueur de thanatos.....	399
Conclusion	412
Bibliographie	435

Introduction

Le surréalisme a été, sans conteste, influencé par les idées de la psychanalyse, mais que faut-il entendre exactement par « influence » ? Elle peut en effet correspondre à une réelle migration des idées et concepts entre le champ de la psychanalyse et le champ surréaliste et, dans cas, présenter un intérêt considérable pour notre recherche en ce sens qu'elle contribuerait à mettre au jour un rapprochement voire une relation entre l'art et la science. Dans cette perspective, l'idée de participer à l'élaboration ou à l'esquisse d'un cadre épistémique nouveau, dans lequel la science et l'art s'inscriraient dans un rapprochement et une collaboration inédits, présageant une requalification de leur statut et pourquoi pas de leur *modus operandi*, comporte un tel enjeu que nous souhaitons lui réserver toute notre attention.

Autres hypothèse et possibilité : l'influence que la psychanalyse a exercée sur le surréalisme, est à considérer et à examiner d'une manière plus nuancée et critique, dans la mesure où il serait prématuré ou tout simplement inexact de croire que le surréalisme fut une pure application des procédés psychanalytiques dans le champ artistique. Plus encore, sommes-nous en droit de supposer que l'influence dont nous parlons est un simple phénomène de surface, voire un épiphénomène ; la psychanalyse aurait pu servir dans ce cas de caution scientifique à un mouvement artistique naissant, cherchant à appuyer son ascension sur des bases solides et reconnues sans pour autant respecter ses méthodes ou ses concepts dans l'élaboration de ses propres théories et pratiques. Il faudrait alors tempérer notre première hypothèse qui voudrait voir dans le surréalisme une tentative d'application pure et simple des principes de la psychanalyse à l'art ; cela dit, l'art surréaliste a la prétention et l'ambition d'utiliser tous les moyens mis à sa disposition pour capter les pouvoirs de l'esprit afin de transformer le monde par la modification de notre perception de la réalité et de leurs actions possibles sur le monde réel. Le surréalisme semble répondre au désir de hisser l'art à un niveau qui lui a été refusé jusqu'alors, pouvoir (dans sa double acception : la possibilité et le droit) agir sur notre condition sociale et politique en proposant une réponse à nos questions et problèmes existentiels.

Nous devons par conséquent faire preuve de vigilance intellectuelle et de sagacité, pour nous tenir au factuel et au concret, afin d'identifier et analyser les faits, à savoir quand et comment la psychanalyse freudienne a été reçue (connue, comprise et interprétée) par l'acteur majeur du surréalisme à savoir son chef de file et fondateur : André Breton. D'autre part, point

capital de notre analyse et de notre recherche, nous devons nous interroger sur la manière dont le poète révolutionnaire a compris cette discipline, dont il s'est emparé de ses notions pour les convertir dans un champ expérimental qui vise à explorer l'inconnu et le possible, ou pour le dire autrement, «l' inconscient », une notion freudienne qui pourrait recevoir une acception différente à travers le prisme de la pensée bretonien. Cette exigence nous contraint et nous conduit à identifier et comprendre sur quels présupposés et principes fondamentaux la psychanalyse repose, de manière à les rapprocher de ceux qui ont constitué le mouvement surréaliste tel qu'il s'est défini lui-même à partir notamment, de la rédaction de son premier *Manifeste*¹. Or il semblerait d'emblée que les principes auxquels Breton s'attache dans le but d'émanciper la raison en la libérant des chaînes de l'utilitarisme et du rationalisme positiviste, ne sont pas ceux de la psychanalyse et du psychiatre viennois. Ces principes présentent cependant des ressemblances avec d'autres courants de pensées et influences de la fin du 19^{ème} siècle, notamment l'associationnisme dont le freudisme est issu. Mais le freudisme par le truchement de la psychanalyse sera en rupture épistémique avec l'associationnisme tel qu'il a été formalisé au cours de cette période. A ce titre, une piste de recherche s'ouvre parmi d'autres encore, qui est celle de l'impact de l'associationnisme tainien qui influença grandement la psychologie du dernier tiers du 19^{ème}, et qui pourrait à ce titre présenter des similitudes à bien des égards avec l'associationnisme freudien avant que celui-ci ne se mue en psychanalyse. L'écart qui marquerait leurs différences offrirait peut-être des éléments pertinents pour notre recherche et pour mesurer duquel des deux mouvements associationnistes, la pensée bretonienne serait la plus proche. De ce point de vue, nous emboîtons le pas à certains spécialistes du surréalisme et de philosophes, qui, à l'instar de Georges Sebbag² se sont efforcés de démontrer à quel point la connaissance de la psychanalyse de Breton ne fut que partielle pour ne pas dire approximative, du fait notamment de la traduction tardive des écrits de Freud en langue française.

De ce fait, le poète surréaliste n'aurait pu approcher la pensée du psychiatre viennois qu'à partir d'une connaissance de seconde main consignée dans les articles scientifiques de l'époque, rédigés par les spécialistes de l'aliénisme. Par conséquent d'autres influences, au-delà du courant associationniste, comme la pensée dominante du 19^{ème} siècle en particulier³, ont dû représenter une source d'inspiration non négligeable pour le poète qui était à la fois

¹ A. Breton, *Le manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, 1924.

² G. Sebbag, *Potence avec Paratonnerre, Surréalisme et philosophie*, Paris, éditions Hermann, 2012.

³ La psychologie de Janet, Flournoy, Charcot et la parapsychologie de Myers.

nostalgique des idées qui ont marqué son esprit de jeunesse, et en quête de sensations et d'idées nouvelles, ce qui explique certainement son penchant naturel et son engouement pour les nouvelles théories qui viendraient révolutionner les idées reçues ou les certitudes trop bien ancrées. Le surréalisme fut un combat mené contre les idées issues de la bourgeoisie et de la religion judéo-chrétienne. C'est toujours avec cette volonté de « capter l'air du temps » (pour reprendre sa formule) que Breton s'est intéressé aussi aux nouvelles idées qui auraient pu bousculer les normes, l'ordre établi. Freud à bien des égards, a répondu à ce désir subversif quand il se félicitait lui-même d'avoir administré la troisième blessure narcissique après Copernic et Darwin¹. Mais comme nous l'avons fait remarquer, l'accès aux écrits de Freud ne fut possible dans leur traduction en langue française tout au moins, que très tardivement par rapport aux autres pays d'Europe étrangers à l'Autriche.

Cela dit, il faut reconnaître le mérite au surréalisme, d'avoir participé activement à la reconnaissance de Freud en France en dépit des oppositions ou suspicions que lui réservèrent les aliénistes qui dominaient la scène française de la psychiatrie au début du 20^{ème} siècle, comme Piaget, Janet, Hesnard, Babinsky pour ne citer qu'eux. Toujours est-il que la France fut l'un des derniers pays où l'œuvre freudienne pénétra, du fait de l'influence et l'éminence de Janet qui s'opposait catégoriquement au freudisme. Une seconde raison qui est moins connue du grand public et qui a retardé l'avènement de la psychanalyse en France, est le fait que Freud avait lui-même de la réticence à faire traduire ses œuvres en français. Selon lui, pour être compétent en matière de traduction d'écrits psychanalytiques, il faut non seulement comprendre la subtilité de son vocabulaire mais aussi maîtriser parfaitement la langue maternelle dans laquelle il a été écrit (l'allemand) et la langue bien évidemment dans laquelle il sera traduit. Mais cela n'est pas tout, il faut connaître aussi en profondeur la culture du pays en question, et avoir de surcroît suivi une analyse auprès d'un psychanalyste reconnu, appartenant au cercle freudien. C'est donc à travers les articles ou commentaires de ses pairs (Hesnard, Régis, Babinski...) que Breton découvrit Freud mais que partiellement et seulement à travers le prisme critique des aliénistes français imprégnés de la doctrine psychiatrique dominante de la fin du 19^{ème} siècle représentée par ses deux grands chefs de file : Charcot et Janet.

Il faut donc attendre 1920 pour que paraisse enfin en Suisse la première traduction française d'un écrit de Freud dans la *Revue de Genève*. Il s'agit des *Cinq leçons de psychanalyse*

¹ S. Freud, « Une difficulté de la psychanalyse » (1917), in *Œuvres complètes - Psychanalyse vol. XV*, Paris, P.U.F., 1996, pp. 43-51.

traduites par Yves Le Lay ¹. Dans cette perspective, il est évident qu'il faut chercher un troisième terme pour comprendre comment Breton a pu lier ses connaissances de la psychanalyse au mouvement artistique qui deviendra le surréalisme en 1924. *Le manifeste du surréalisme* (1924) formalisera à l'aide de concepts et notions s'inspirant de plusieurs auteurs et penseurs du passé et contemporains, la théorie du surréalisme dont le nom s'inspire de l'esprit avant-gardiste et moderne de deux poètes, Nerval et Appolinaire. De multiples études, analyses ou simplement observations sur la pensée bretonienne ont conduit à démontrer que le poète avait effectivement été influencé par une myriade de penseurs et d'artistes, et pas seulement issus de la philosophie et de la psychologie, conduisant certains à affirmer par exemple que l'influence de Myers sur Breton fut beaucoup plus décisive que l'a été celle de Freud². A ce titre, il apparaît pertinent de remonter en amont de la théorie psychanalytique pour identifier les idées ou influences qui ont constitué potentiellement les sources d'inspiration de la psychologie, comme l'a été le courant associationniste français qui dominait la scène intellectuelle à la fin du 19^{ème} siècle.

Une figure incontournable semble émerger de ce paysage en la personne de Taine à laquelle nous avons fait allusion précédemment ; un philosophe et poète qui s'intéresse aussi bien à l'art qu'à la psychologie, et qui a marqué son temps en France et hors de ses frontières, admiré en Angleterre ainsi qu'en Allemagne. Son influence est assez grande pour avoir influencé ceux qui prendront sa suite à une époque où la philosophie se séparera d'une discipline naissante, la psychologie, avec l'émergence de nouveaux penseurs, Ribot et Bergson, héritiers donc de la pensée tainienne. Aussi, d'autres philosophes et artistes ont dû de leur côté, influencer Taine³ et c'est en quelque sorte l'étude de la migration des idées qui va être décisive dans l'avancement de notre recherche.

La piste tainienne semble donc de prime abord prometteuse et séduisante, dans la mesure où elle a été très peu suivie dans les travaux consacrés à Breton, peut-être parce que le poète surréaliste cite ou parle très peu du philosophe associationniste, ce qui ne l'empêche pas de le nommer et de le citer avec précision dans son premier *Manifeste du surréalisme* (1924),

¹ J. Sedat, « Le freudisme à l'épreuve de l'esprit latin » in *Topique, Revue freudienne*, numéro 115, Sigmund et Anna Freud, Février 2011.

² J. Starobinski, *Freud, Breton, Myers*, Paris, Gallimard, 1968.

³ Il n'est pas rare de voir artistes et philosophes entretenir une correspondance, le second convaincu que le premier constitue une source de connaissance pour les recherches qu'il mène, (et ce fût d'ailleurs le cas de Taine et de Flaubert) ; quoique n'étant pas son contemporain, Freud s'inspira des œuvres de Shakespeare. Peut-être que Breton aurait souhaité avoir le même type de relation et de collaboration avec le psychiatre viennois que celle que Taine eut avec Flaubert, ou Nietzsche.

texte ô combien formateur et éponyme du mouvement artistique qu'il défendra et promouvra avec impétuosité.

Cette référence à Taine dans le *Manifeste* est furtive, mais elle n'est pas unique¹, et quand bien même elle le serait, nous savons depuis Freud que ce qui est tu, passé sous silence, ou seulement esquissé dans le discours, cache en réalité une importance plus grande que l'apparence laisse le supposer. Cette piste mérite donc d'être suivie puisqu'elle représente le moment d'une pensée forte qui a animé pour ne pas dire occupé tout le derniers tiers du 19^{ème} siècle. Une pensée elle-même héritée de l'empirisme humien, du positivisme anglais de Stuart Mill et de l'immatérialisme de Berkeley, et de manière plus encore plus prégnante, du sensualisme de Condillac ; autant d'influences qui ont trouvé leur synthèse dans une pensée philosophique : l'associationnisme tainien. Hyppolite Taine, philosophe et historien de l'art, constituerait par conséquent l'une des possibles sources, en tous cas un des éléments majeurs qui animerait la trame souterraine de la pensée bretonienne dans son champ expérimental dédié à la psychologie. C'est donc sur le plan de la psychologie que l'influence tainienne se serait révélée marquante, et c'est à la lumière de cette analyse, que nous réexaminerons l'écart ou la correspondance entre idées freudiennes et bretoniennes.

Cela ne veut ne pas dire pour autant, que nous ferons l'impasse sur les influences provenant d'artistes et particulièrement, de poètes. N'oublions pas que le mouvement surréaliste a été fondé et pensé, dans sa genèse et ses commencements, par des poètes : Breton, Aragon, Soupault puis Eluard et Desnos.

Cela étant dit, l'identification des faits et des pratiques surréalistes qui tendraient à démontrer que Breton aurait été plus tainien que freudien, auraient raison des apparences ou des déclarations faites par les propres fondateurs² du surréalisme et de la psychanalyse. Si

¹ Breton cite Taine par trois fois : dans le premier manifeste du surréalisme de 1924, dans *La peinture et le surréalisme* (essai publié en 1928) et enfin dans *Silence d'or* (paru et traduit en anglais en 1944) puis repris dans *la Clé des champs* (1953) ; ajoutons que le nom de Taine apparaît dans le jeu des 5 préférences rédigé par Breton dans le cadre des séances du Bureau de recherches surréalistes du 19 octobre, du 23 octobre et du 2 novembre 1925. (Taine avec son roman inachevé *Etienne Mayran* fait partie des 5 romans surréalistes préférés en 1925 avec *Le Rouge et le noir* de Stendhal, *Un homme libre* de Barrès, *Impressions d'Afrique* de Roussel, *Monsieur Nicolas* de Restif.

² A la question posée à Breton « Ouvrez-vous à Freud » lors d'un jeu entre surréalistes en 1953, Breton répond « Oui, avec profonde déférence » et ceci malgré leurs malentendus, surtout du côté de Freud qui écrivait encore en 1938 à Stefan Zweig suite à sa visite accompagnée d'un certain Salvador Dali : « jusqu'alors, semble-t-il, j'étais tenté de tenir les surréalistes qui apparemment m'ont choisi comme saint patron pour des fous Intégraux (disons à vingt-quinze pour cent, comme l'alcool absolu)...

formellement Breton déclare ou avoue sa dette envers la psychanalyse qu'il a découverte dès 1917 lors de son affectation à l'hôpital de St Dizier en tant que jeune médecin auxiliaire, c'est à travers les articles et livres de ses professeurs¹ qu'il lut Freud. D'autre part, si Breton adopte quelques concepts de cette nouvelle discipline dans sa pensée florissante, c'est parce qu'ils répondent aux questions fondamentales que se posait le poète, à savoir la place que nous sommes en droit d'accorder au rêve, dans la mesure où le rêve et l'imaginaire sont les voies à suivre pour explorer l'inconscient, avec l'espoir de voir l'homme récupérer l'ensemble de ses ressources psychiques. Ces ressources psychiques que le surréalisme veut récupérer au profit d'un homme libéré et créatif, ont été selon lui malheureusement dévoyées au profit d'un système de pensée qui a privilégié la logique au détriment de l'imaginaire. Pourtant, les deux facultés en question relèvent d'une même et seule langue que le poète doit reconquérir, et qui se décline sous deux modalités : le langage analogique et le langage logique. Pensée imaginative ou méditante et pensée discursive ou rationnelle, renvoient pourtant à un seul et même terme : l'Homme. Il est donc urgent de rassembler les éléments en apparence antagonistes dans une seule et même langue, sous peine de faire encourir à l'homme le diktat du rationalisme positiviste sur sa pensée créative et d'étouffer l'imaginaire et le rêve qui la composent.

Par conséquent, l'homme se doit de retrouver dans le labyrinthe de sa pensée dans lequel il s'est égaré, le chemin qui le mènera vers sa liberté, retrouver le « sentiment primordial » où aucune contradiction, dualité ou limitation le contraignait à se limiter. Breton parlant de talisman qui lui permettrait de trouver la sortie de la prison morale et intellectuelle dans laquelle il s'est laissé enfermé, confiait : « Enseveli ou non le talisman demeure. Impossible qu'on ne le retrouve pas entre les feuillets du cœur, en s'appliquant à rendre l'homme au sentiment primordial qu'il eut de lui-même et que le rationalisme positiviste, a corrompu, l'amenant au paroxysme de sa misère après lui avoir enlevé jusqu'au sens de sa grandeur qui en fut longtemps inséparable »². Il va sans dire que c'est la poésie qui peut ôter la poussière qui ensevelissait ce talisman qui se situerait non loin de notre cœur, là où le sentiment primordial doit sans doute siéger et qui ne demande qu'à rayonner sur la totalité de notre esprit. Une fois ce projet accompli, l'homme disposerait de toutes les armes pour « changer la Vie » et « transformer le

¹ E. Régis et A. Hesnard, *La Doctrine de Freud et de son école*, Article paru dans la revue « L'Encéphale », huitième année, premier semestre, Paris, 1913, pp. 356-378, 446-481, 537-564.

² A. Breton, « Interview de José M. Valverde, in *Entretiens 1913-1952*, Marguerite Bonnet, Breton Œuvres Complètes, Edition Gallimard, collection La pléiade, tome III, Paris, 1999, p. 624.

monde », les deux injonctions que Rimbaud et Marx avait exprimées et que reprit à son compte Breton, le poète, pour en faire le fer de lance de son mouvement.

Mais assez vite, et d'une manière relativement récurrente, il faut reconnaître que le surréalisme va interpréter la psychanalyse à sa manière et s'en éloigner très souvent, voire à parfois s'en démarquer radicalement. Pourtant, et paradoxalement, il y aurait un lien indéfectible entre la pensée freudienne et bretonienne, un élément irréductible qui subsiste et que nous souhaitons mettre au jour ; c'est de ce point de vue, que nous souhaitons engager notre réflexion pour tenter de la conduire le plus loin possible. Dans le souhait d'éclairer au mieux la pensée de Breton et d'appréhender l'élément pressenti autour duquel s'articulerait l'esprit surréaliste, son « point sublime » pour ainsi dire, qui serait celui aussi de la psychanalyse freudienne, l'émergence d'un troisième terme, pourrait nous en faciliter l'accès. C'est dans cette perspective que l'associationnisme (tainien) pourrait nous offrir cette possibilité. L'importance accordée au rêve, à l'affectif, à l'imaginaire, au fait que la stabilité et la concrétude de l'égo ou du « je » soit remise en question¹, que la plus grande partie de nos influences psychiques s'originent dans une intériorité qui mérite d'être explorée puis reconquise pour être soumise à la raison...., tous ces éléments sont partagés par le surréalisme, l'associationnisme tainien et freudien.

Enfin, Freud accorde à l'artiste, bien plus au poète, une place de choix, puisque selon lui il aurait accès à une forme d'intelligence dont serait privé en première instance le scientifique qui découvrirait bien plus tard ce que ce dernier avait saisi, disons-le par intuition. Et ce lien qui est établi entre la science et l'art, et la possibilité de vases communicants entre ces deux domaines, voire de possible synthèse, est une problématique qui traverse de part en part l'œuvre tainienne. Le rapport entre l'art et la science n'aura jamais été aussi proche, du moins dans la volonté de les rapprocher, et la psychologie aurait pour fonction de servir l'art. Breton le confirme, quand la psychologie doit éclairer toutes les possibilités qu'offre un psychisme stimulé par la créativité artistique où la poésie joue le rôle de catalyseur grâce à « l'automatisme » auquel elle recourt. Derrière le rapport et la séparation que l'homme a établie en souhaitant éloigner l'imaginaire de la raison, le rêve de la réalité, l'enjeu est de taille, puisqu'il s'agit d'abolir ces fausses catégorisations, pour réunir ce que la pensée discriminante avait séparé, l'invisible et le visible. Mais si le surréalisme et la psychanalyse partagent autant

¹ Taine influencé par Condillac, et Freud sont sur ce plan assez proches dans leur conception du « je » ou du « moi » en opposition avec le cogito cartésien que Breton souhaite voir remis en question.

d'idées communes et dans le même temps se distinguent par leurs spécificités propres, c'est peut-être qu'au-delà des parentés de pensée que le surréalisme aurait puisé dans un fond commun, à savoir l'associationnisme de la fin du 19^{ème} siècle, il y aurait un peut-être un lien plus subtil, moins apparent, plus caché. Ce lien que nous espérons découvrir, qui les lierait et, pourquoi pas, les unierait sans nier pour autant leur différence. Ce lien se situerait par conséquent à un niveau plus profond de notre psychisme. C'est au-delà de ce paradoxe (ce qui différencie deux termes cacherait en fait ce qui les relierait de manière plus latente mais tout aussi importante) que nous souhaitons enquêter pour mettre au jour le lien voire l'unité qui prendrait en compte leur différence tout en leur offrant un fondement identique, une base commune, pour ainsi dire leur *substratum*.

Cela nous conduira à une enquête et à des investigations ardues, puisque la psychanalyse a été elle aussi soumise à des influences provenant d'idées qui ont essaimé son champ disciplinaire et qui pourraient se révéler être, contre toute attente, en phase avec l'esprit surréaliste. Nous savons bien qu'une discipline avant de se constituer, évolue dans un paradigme donné qui se situe au carrefour de multiples sciences dont le foisonnement d'idées contribuent à l'émergence de nouvelles notions, disciplines, sciences et parfois à la création de nouveaux paradigmes. Si la psychanalyse doit beaucoup au courant associationniste qui prend sa source chez Aristote, c'est qu'elle conserve une dette à l'égard de la philosophie antique grecque, et que la psychologie en tant que discipline autonome a dérivé de celle-ci¹, si bien qu'il est vraisemblable qu'elle porte encore en elle ses traces. La mythologie dont fait usage Freud n'est pas étrangère à ce fait attesté.

Prétendre par conséquent, aller mener une investigation dans les profondeurs de leur pensée respective, pour identifier leur substrat, c'est aussi chercher à identifier leur structure, et de ce point de vue, interroger également ce qui est le plus souterrain dans le psychisme de l'homme. La philosophie des profondeurs dans laquelle nous nous engageons, va certainement nous orienter vers les croyances communes et profondes qui animent l'homme depuis l'aube de l'humanité, et qui demeurent présentes mais dissimulées dans les présupposés auxquels adhèrent le surréalisme et la psychanalyse. Cette zone profonde, enfouie au tréfonds de notre psychisme est probablement le mythe qui demeure autant présent qu'actif dans les couches les plus profondes et souterraines de notre psyché. D'ailleurs la psychanalyse le confirme quand

¹ Nous rappelons à ce propos, que la psychologie s'émancipe de la philosophie pour devenir autonome en 1889 sous l'égide et l'impulsion de Théodule Ribot (influencé par le positivisme de Comte et l'associationnisme de Taine) obtenant au Collège de France une chaire en psychologie expérimentale créée à son attention.

elle affirme sans le démontrer, que ces influences prenant leur source dans l'inconscient et qu'elles impactent le moi, que les contenus psychiques inconscients refoulés qu'elles drainent refont souvent surface dans le champ de la conscience. Ces forces psychiques, disons-le ces motions pulsionnelles, constituent des « complexes affectifs » dont parle Freud, et que nous aurions pu tout aussi bien appeler « forces mythiques ». Le mythe d'Œdipe est là pour nous le rappeler, celui qui a donné lieu au « complexe d'Œdipe » qui à ce jour reste et demeure la pierre angulaire de la psychanalyse. De son côté, il n'est pas étonnant de noter que Breton n'a cessé de vouloir créer un « mythe nouveau » sachant qu'autour de celui-ci pourrait se constituer une nouvelle manière de penser le monde, de concevoir la condition humaine, pour requalifier le rapport entre l'Homme et la Nature.

Dans la continuité de notre raisonnement nous faisons l'hypothèse qu'il existe à un niveau plus profond, à un étage de l'inconscient disons-le inférieur¹, plus archaïque, un élément beaucoup plus actif, pregnant, occulte, bref pour le dire dans les mots de la psychanalyse, « latent » qui tendrait donc par tous les moyens à devenir « manifeste ». Il est probable que certains mythes refassent surface dans le conscient collectif quand l'époque s'y prête, quand elle entre résonance avec celui-ci. Il y aurait donc un mythe particulier qui coïnciderait avec cette période particulière de ce début de 20^{ème} siècle, quand le surréalisme et la psychanalyse sont apparus. Ce contexte historique est celui d'une période de tension extrême, un contexte où deux guerres mondiales se sont succédées. Un mythe resurgirait du tréfonds de notre histoire, de notre inconscient collectif, de notre psychisme, à un moment où il ferait sens, où sa portée et sa résonance se feraient entendre, dans l'espoir d'être écouté. Nous parlons ici de *Thanatos*, la pulsion de mort, qui du même coup appelle son opposé, *Eros*, la pulsion de vie. Le surréalisme pensé et vécu par Breton, est une réponse aux événements tragiques que l'homme rencontre dans son existence, et qui sont de près ou de loin liés à ce qui menace la vie, ou tend à réduire son intensité ou son épanouissement.

Dans ses propos, Breton ne peut être plus clair, il déclare sans ambages : "J'insiste sur le fait que le surréalisme ne peut être historiquement compris qu'en fonction de la guerre – de 1919 à 1938 -, en fonction à la fois de celle dont il part et de celle à laquelle il retourne."² Si la pulsion de vie doit retrouver toute sa latitude, pour préserver l'homme de ses tendances

¹ Le terme « inférieur » est entendu dans le sens chronologique de originaire, premier ou précédent, et aucunement au sens axiologique, d'une moindre valeur qui lui serait attribué, quel que soient les critères judicatifs qui seraient retenus.

² Déclaration faite par André Breton en décembre 1942 lors de sa conférence donnée à l'Université de Yale en décembre 1942, intitulée « Situation du surréalisme entre les deux guerres ».

morbides, elle a aussi un rôle qui dépasse l'instinct de survie ou de préservation, puisqu'elle véhicule l'idée de désir et de plaisir qui l'accompagne. C'est ainsi que la poésie répond davantage à cette seconde fonction qui revient à la pulsion de vie, là où Sartre ou même Picasso verrait dans la littérature ou l'art une arme que l'intellectuel ou l'artiste doit saisir pour combattre ou défendre telle ou telle idée. Certes, Breton voit bien évidemment le surréalisme comme un mouvement subversif et révolutionnaire à l'encontre de tout ce qui rendrait la condition de l'homme plus misérable qu'elle ne l'est déjà, mais la poésie bretonienne a fréquemment pour objet, et le plus souvent, le « dérèglement de tous les sens » conduisant à l'exaltation des sentiments.

La poésie ainsi, éclaire l'esprit d'une toute autre lumière, reconfigurant notre relation au monde sur le mode du désir, de l'attraction, de la contemplation ou de la passion, quel que soit l'objet qu'elle investit. Le poète surréaliste voit par conséquent dans l'incarnation du poète et de son expression, la poésie, la marque d'Eros qui le guide vers l'objet désiré, la « rencontre » ou « la trouvaille » que le « hasard objectif » facilite, qu'il s'agisse d'aimer passionnément la femme et son corps, un lieu, ou une œuvre d'art que nos sens associés à notre esprit exalteront. Bref, tout ce qui a trait à l'Amour, à la liberté et à la poésie, est ce que Breton résume et subsume sous le « mot valise » de « vraie vie »¹ en référence à Rimbaud. Et c'est précisément ce en quoi la psychanalyse dans sa seconde période (à partir de 1920 et la parution de *Au-delà du principe de plaisir*) et le surréalisme² se rejoignent, quand ils cherchent à comprendre avant de résoudre, l'énigme de cette tendance naturelle, historiquement redondante, propre à l'homme qui consiste à détruire ce qu'il a créé, y compris quand il s'agit de détruire ou anéantir sa propre espèce. Si Freud mise sur la pulsion de mort, faisant le pari que la pulsion de vie travaille *in fine* dans son sens, sa finalité, Breton fait exactement le pari inverse, pensant que la pulsion de Vie peut triompher de sa rivale, et qu'il revient au poète de nous dire comment s'y prendre pour lui lui offrir toutes les chances d'y parvenir.

C'est en interrogeant le mythe d'Eros, symbole de l'amour, du désir, de l'immortalité, et de l'unité, bref de la Vie, mais aussi de la créativité artistique, que nous espérons trouver quelques clés capables de décoder la langue du poète surréaliste se confrontant à celle du psychanalyste dans une joute signifiante et symbolique qui devrait nous éclairer sur une

¹ A. Rimbaud, « Vierge folle, l'époux infernal », in *Délire I*, Une saison en enfer (1873). Par ailleurs, le « dérèglement de tous les sens » est aussi une formule du poète, et une méthode grâce à laquelle le moi peut se dissoudre dans le soi aux dires de Breton.

² C'est après sa période dadaïste, que Breton fait le choix de créer le mouvement surréaliste en 1920 avec Eluard et Aragon, considérant le mouvement porté par Tzara comme nihiliste.

question plus vaste et qui est en définitive très philosophique et anthropologique : qu'est-ce que l'Homme ? Question à laquelle le surréalisme et le freudisme répondent en empruntant un bout de chemin ensemble avec des sensibilités différentes. La psychologie des profondeurs qu'a suivi en partie le surréalisme dans ses concepts et méthodes, l'a conduit inévitablement vers la pensée symbolique et mythique qui avait déjà animé l'esprit des poètes symbolistes dont Breton s'était épris. Comme le dit si bien Georges Dumézil, la « pensée symbolique n'est pas le domaine exclusif, du poète ou du déséquilibré »¹, et parce qu'elle précède le langage, la pensée discursive, elle permet de connaître « l'homme tout court »², celui qui n'a pas encore « composé avec l'histoire »³.

D'autre part, la pensée mythique et symbolique selon Dumézil révèle les aspects les plus profonds et cachés de la réalité et il semblerait qu'aucun autre moyen de connaissance ne peut être en mesure de les mettre en lumière, parce que les mythes et les images et symboles qu'ils recèlent répondent à une nécessité qui est celle de « mettre à nu les secrètes modalités de l'être »⁴ ; pour toutes ces raisons énoncées, s'abstenir de s'y intéresser, dans une recherche qui aborde et mêle symboles, mythes et interdits, serait de notre part une erreur à la fois méthodologique, scientifique, ou tout simplement de bon sens doublé d'un manque d'audace intellectuelle. C'est donc en emboîtant le pas à tous ceux qui ont suivi cet itinéraire escarpé de la pensée, sinuant entre rationalisme et positivisme rassurants, pensée symbolique et mythique dont la profondeur à bien des égards peut nous donner le vertige, que nous tenterons d'aller interroger le sens du mythe *Eros* tel qu'il a été perçu par Freud et Breton. De cette manière, nous espérons mieux appréhender la manière dont le poète a compris ou interprété les idées de la psychanalyse, ou comment il les a transformées le cas échéant pour mieux se les approprier. Plus encore, notre recherche aurait beaucoup à gagner si elle pouvait mettre au jour l'apport du poète pour la science, et la psychanalyse, sa contribution qui constituerait une donnée tangible, observable, en d'autres termes, précieuse car rare et remarquable.

Précisons aussi, que la poésie est nullement réservée à quelques élus ou hommes d'exception, puisque pour Breton chaque homme est un poète en devenir qui s'ignore. Dans ce cas, il n'y aurait qu'un pas à faire pour faire de la poésie une compétence intellectuelle reconnue et catégorisée par nos psychologues cognitivistes, et qui s'apprendrait au même titre que

¹ G. Dumézil, « Avant-propos » in *Images et symboles*, de Mircea Eliade, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980, p. 18.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

d'autres disciplines. Toujours est-il que la pulsion de vie que notre réflexion va traquer dans ses méandres et sa complexité, est en phase avec ce qui anime dans l'obscurité de son psychisme, le poète qui par son art contribue à maintenir l'unité des éléments qu'il embrasse. Cela confirme l'intuition de Freud qui au cours du temps semble s'être cependant quelque peu émoussée : « il semblerait que la libido de nos pulsions sexuelles coïnciderait avec l'Eros des poètes et des philosophes, qui maintient la cohésion de tout ce qui vit »¹. Cela nous permettrait enfin d'appuyer les propos de Freud auxquels Breton a souscrit et probablement obéi, dans le but de démontrer que poésie et psychanalyse, art et sciences ne sont pas des sphères autonomes, voire autotéliques, mais qu'elles sont intimement liées, pour ne pas dire intriquées, dans leur finalité (et dans ce cas il nous faudra avancer les arguments pour attester ou infirmer cette hypothèse), même si leurs *modus operandi* semblent parfois indiquer le contraire. Freud a lancé à ce titre un message porteur et d'espoir, même si parfois il le délaissa au profit d'un positivisme séduisant certainement parce qu'il offrirait la meilleure garantie à la psychanalyse pour prétendre au statut de science universelle.

Ce message qui a certainement éveillé l'intérêt de Breton était celui-ci :

« [ces] précieux alliés dont il faut placer bien haut le témoignage car ils connaissent d'ordinaire une foule de choses entre le ciel et la terre dont notre sagesse d'école [entendons la psychologie traditionnelle et la psychiatrie] n'a pas encore la moindre idée. Ils nous devancent de beaucoup, nous autres hommes ordinaires, notamment en matière de psychologie, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons pas encore explorées pour la science »².

Ce sont ces sources auxquelles l'artiste et le poète s'abreuvent dont parle Freud, qu'explore Breton, qui vont précisément concerner notre recherche dans l'espoir de mettre en lumière les conditions propices à l'advenue de ce que le poète attendait et que la voi(e)x surréaliste annonçait : la résolution de toutes les dualités dans une unité qui s'exprimerait au moyen d'une seule et même langue, la poésie. De ce point de vue, Eros qui a pour attribution de rendre manifeste « la dualité, la multiplicité incluse dans l'unité »³ disposerait d'un agent tout désigné, le poète.

¹ S. Freud, *Au-delà du principe du plaisir* (1920), Paris, Editions Payot & Rivages, 2010, p. 126.

² S. Freud, *Délire et rêves dans la Gradiva d.e W. Jensen* (1907), Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, 1986, p. 141.

³ J.P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, Paris, 1989.

La langue que le poète parle, est une manière, sa manière, d'offrir une forme à l'unité censée préserver les dualités et les différences qui la constituent. Il nous reste donc plus qu'à entreprendre ce travail délicat mais ô combien captivant qui consistera à identifier là où le poète surréaliste a suivi la voie du psychanalyste scientifique. Cependant, nous ne manquerons pas d'identifier les moments où au contraire, l'artiste surréaliste s'écartera de cette voie toute tracée par l'esprit scientifique pour pouvoir précisément prétendre entrevoir et faire découvrir à l'homme de science ce qui lui était inaccessible du fait d'avoir occulté ou tout simplement refoulé, sa part de poète.

I – Surréalisme et Psychanalyse

1. Les points de convergence

1.1. Un contexte historique propice à une pensée « révolutionnaire »

Pouvons-nous aborder l'avènement de deux courants de pensée aussi importants que sont la psychanalyse et le surréalisme sans nous attarder à identifier le contexte historique dans lequel ils ont émergé ? Du point de vue de Breton et nous pensons qu'il a son mot à dire compte tenu de son influence sur le mouvement qu'il a impulsé, créé et accompagné pendant près d'un demi-siècle, nous pouvons répondre sans hésitation par l'affirmative. En effet, le surréalisme s'inscrit dans une problématique spécifique à son temps, puisqu'il tente de proposer une solution ou du moins une alternative face à une société qui par son idéologie a fait peser sur la l'homme un ensemble de contraintes (morales, sociales et intellectuelles) qui ont conditionné et limité son existence dans ses possibilités et potentialités. Le symptôme qui montre et couronne en même temps l'échec d'une société occidentale bourgeoise, conformiste et enlisée dans la tradition judéo-chrétienne, est la grande guerre de 1914 à 1918, terroir dans lequel a germé la graine de révolte du surréalisme. Breton avait réagi en ces termes :

"Par-dessus tout, nous étions en proie au refus systématique, acharné, des conditions dans lesquelles, à pareil âge, on nous forçait à vivre. Mais ce refus ne s'arrêtait pas là, ce refus était avide [...] ce refus portait [...] sur toute la série des obligations intellectuelles, morales et sociales que de tous côtés et depuis toujours, nous voyions peser sur l'homme de manière écrasante.¹"

En 1942 il reconfirmera l'empreinte de la guerre sur la pensée de révolte dont s'était emparé le mouvement surréaliste : "J'insiste sur le fait que le surréalisme ne peut être historiquement compris qu'en fonction de la guerre – de 1919 à 1938 -, en fonction à la fois de celle dont il part et de celle à laquelle il retourne.²" Le surréalisme n'est donc pas né *ex-nihilo*, mais à partir d'une matière et d'un terrain sur lequel il a pu prendre appui, racine, pour se déployer et devenir

¹ A. Breton, *Qu'est-ce que le surréalisme* (1934), O.C., t. II, p. 226.

² Référence citée dans un entretien accordé à Jean Schuster intitulé « La psychanalyse dans le surréalisme », propos recueillis par Colette Garrigues *In l'Ane, magazine freudien*, n°17 (1984).

quoiqu'on en dise, un mouvement artistique à part, puisqu'il est peut-être le seul à avoir eu la prétention de lier la science à l'art et en particulier à la poésie.

L'art n'aurait plus à se contenter d'être une activité secondaire qui viserait à nous procurer un plaisir par le truchement du Beau et l'expression d'une certaine esthétique, mais de proposer des solutions à nos problèmes existentiels. Dans cette perspective, l'artiste devient une ressource pour les scientifiques qui cherchent dans leurs domaines respectifs, une réponse aux problèmes ou défis auxquels il sont confrontés. Par ailleurs, le poète selon Breton, bénéficierait d'un double privilège puisque d'une part, il aurait accès à un champ de la réalité qui se déroberait au regard critique de l'homme ordinaire rivé sur le caractère objectif et rationnel des événements, et que d'autre part, il aurait pour mission d'agir sur le monde pour le transformer. En effet, l'art, du point de vue du surréalisme, permettrait d'élargir le champ de notre conscience pour y découvrir une surréalité qui serait au cœur même de la réalité et qui nous permettrait *in fine* de transformer le monde pour faire de notre condition humaine quelque chose de plus tolérable, de moins dramatique, en tous cas libérée du joug d'une conscience collective moralisante et culpabilisante.

Or l'histoire, et celle plus particulièrement de la première guerre mondiale et de l'entre-deux guerres, n'a fait que mettre au jour l'urgence d'échapper à notre condition humaine actuelle caractérisée par la barbarie aveugle et sanglante dont elle a été la cible. La conférence de 1938¹ à cet effet, fait état du contexte historique dans lequel s'est inscrit la naissance du surréalisme qui a pour mission sinon de résoudre nos problèmes existentiels, du moins de proposer une alternative à ce qui se perpétue inlassablement depuis que l'ordre établi et ses valeurs bourgeoises et judéo-chrétiennes, s'est érigé en modèle unique. La lignée des poètes tels que Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé puis Apollinaire, a préparé l'avènement du surréalisme quand tour à tour ils ont éclairé notre conscience menacée par le règne de la pensée rationnelle toute puissante qui déconsidérerait la valeur que nous étions en droit d'accorder à l'imagination et au rêve ; ces deux facultés se sont vues privées à tort de leurs potentialités parce que considérées comme génératrices d'illusions donc comme dangereuses pour l'homme, et il est inutile de rappeler à quel point l'imagination assimilée à l'illusion ont été toutes les deux la cible d'une philosophie avide de certitudes, d'exactitudes et de véracités.

¹Voir la référence annotée par Breton et signée par Daniel Nat consultable sur le site « André Breton » : <http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100621910>

Ce cheminement de pensée qui a trouvé ses alliés, doit trouver en face de lui ses opposants (les artistes surréalistes) pour compenser un déséquilibre qui s'est instauré en faveur de la pensée rationnelle soumise au diktat de la logique.

L'influence du Marquis de Sade et du comte de Lautréamont, constitueront avec ces poètes, les points d'ancrages, de « fixation » pour le dire dans la langue de la psychanalyse, du surréalisme bretonien. Mais au-delà du contexte historique qui aurait annoncé l'avènement d'un mouvement comme le surréalisme trouvant sa légitimité dans le fait de se révolter contre une société reconnue comme défailante, il y a par ailleurs le fait indéniable que l'humanité a connu une évolution constante qui s'appelle le progrès. La notion de « progrès » est une notion que la science, la psychanalyse et l'anthropologie notamment, ont pris en compte dans leur paradigme respectif. Et c'est dans cette perspective, que Breton voit l'opportunité de trouver une caution scientifique à son mouvement artistique et révolutionnaire ¹ qui serait en mesure de synthétiser tous les moments constitutifs de l'évolution de l'humanité depuis l'ère primitive, le moment de l'Histoire où la Magie reliait l'homme au sacré, jusque la période moderne, où la science est censée formaliser et modéliser les rapports de l'homme au monde au moyen de la Logique. Le passage de l'homme sauvage à l'homme civilisé, est encore visible ou du moins réparable dans la structure même de notre psychisme ; les deux topiques freudiennes ont le mérite d'explicitier ce phénomène de sédimentation par lequel deux périodes et deux couches de notre psychisme se sont formées : l'inconscient et le conscient.

Ces deux instances intrapsychiques correspondraient à ces deux moments de l'humanité, constitutifs de son évolution. Le psychisme de l'homme s'est donc transformé mais en conservant néanmoins toutes les traces, les strates, de chaque étape de son évolution. Le progrès de l'espèce travaille donc par sédimentation, chaque étape supérieure s'appuyant sur l'étape précédente tout en la conservant comme base. Ce même progrès s'est aussi produit dans l'art, et le surréalisme pense qu'il est temps de voir émerger un nouveau courant artistique qui synthétiserait l'ensemble de ses avancées au cours du temps, l'ensemble de l'évolution de l'humanité, tout en gardant à l'esprit la nécessité de libérer l'homme des entraves que l'Histoire a fait peser sur sa liberté, sa créativité, bref, sur ses moyens et méthodes d'expression. L'art ne

¹ Il y aurait en effet « une prétention surréaliste à fonder son esthétique sur une certaine scientificité » (Jean Clair, interview accordé au journal Le Point le 30/05/2003 avec Elisabeth Lévy) en trouvant sa légitimité dans deux figures influentes que sont Marcel Mauss et Sigmund Freud. Nous ajouterions l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, contemporain de Breton avec qui le poète avait tissé une relation notamment lors de son exil aux Etats-Unis dès 1941. Voir le lien internet : <https://www.cairn.info/revue-topique-2012-2-page-175>.

serait donc plus séparé de la science et servirait les mêmes objectifs en répondant à une méthodologie visant à résoudre les problèmes qu'elle soulève.

Les artistes du passé que nous avons cités et qui apparaissent dans le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) constitueraient une lignée d'artistes annociateurs de cet événement majeur, à savoir de l'éclosion du mouvement surréaliste qui en serait l'accomplissement. En ce sens, ces quelques artistes visionnaires, représenteraient sa forme anticipée, prototypale, trouvant sa légitimité et son actualisation au moment où l'art tisserait un lien fort avec la science. De cette façon, l'art pourrait acquérir une valeur d'universalité qui viendrait couronner son accomplissement voire son achèvement. Pour le dire autrement, l'humanité suivrait un processus d'évolution qui ne peut se passer ni de l'art, ni de la science puisqu'ils sont à la fois la cause et la conséquence de ce processus. Le surréalisme deviendrait le point d'où s'opérerait la synthèse de tous les moments de cette épopée de la Raison, pour utiliser un terme hégélien, qui a voyagé depuis les confins de la pensée animiste jusqu'au pays de la pensée scientifique, objectivante. Breton qui ne cessa de vouloir créer un « mythe nouveau » qui unifierait toutes les contradictions issues du conflit entre la pensée rationnelle, logique, et la pensée intuitive, magique et imaginative, s'est employé à trouver la méthode permettant de réunir les conditions favorables à l'émergence de ce mythe tant attendu. Un mythe qui libérerait l'homme de tout ce qui nuit à l'actualisation de sa vraie condition, qui saurait épurer notre pensée de tous les conditionnements qui pèsent sur son émancipation, qui serait donc légitime autant que nécessaire.

Breton déclarait lors d'un entretien animé par René Bélance : « J'ai proposé entre autres tâches au surréalisme une intervention sur la vie mythique « qui prenne d'abord, sur la plus grande échelle, figure de nettoyage » »¹. Au-delà d'un mythe qui détruirait un ancien mythe pour le remplacer, il y a l'idée que le surréalisme peut représenter le germe d'un mythe à venir, à construire, mieux encore, à co-construire à l'aide des poètes du présent puisant leur inspiration dans les artistes et penseurs du passé, et ouvrant la marche à tous ceux qui suivraient l'esprit de Breton après sa mort. Très vite, avant même que le surréalisme n'existe dans sa théorisation et sa formalisation (le *Manifeste du surréalisme* de 1924 est en partie une forme inachevée de sa théorisation puisqu'il sera complété par deux autres manifestes ultérieurs), la psychanalyse offrait d'emblée quelques atouts pour une pensée révolutionnaire qui commençait à germer

¹ A. Breton, « Interview de René Bélance », in *Entretiens 1913-1952*, O.C., t. III, p.586.

dans l'esprit du jeune Breton (dès 1917) et qui cadrerait parfaitement avec la représentation que ce dernier se faisait de l'homme et de son rapport au monde. Tout d'abord le fait que le rationalisme perde ses lettres de noblesse puisque la raison était soumise aux pulsions qui animent notre psychisme¹, d'autant qu'elles prenaient leur source dans un inconscient qui échappe dans une large mesure au contrôle de la raison. Autre argument en faveur de ce constat, c'est le fait que le rêve ne soit pas considéré comme un épiphénomène de la conscience, mais qu'il soit au contraire la clé de la compréhension de notre fonctionnement psychique global puisque selon Freud, il est « la voie royale qui nous mène à l'inconscient »². Enfin, l'approche anthropologique freudienne nous laisse penser que l'homme se doit de maîtriser ses pulsions en les mettant au service d'une activité plus noble, plus utile, plus élaborée, l'Art notamment, quand ses pulsions sexuelles sont sublimées c'est-à-dire utilisées à des fins qui élèvent la condition de l'homme à son plus haut rang, le détournant de ses instincts primaires et de ses désirs infantiles amoraux et régressifs.

L'art serait donc une manière de contenir certaines dérives pulsionnelles, comme celui de pouvoir se maintenir dans un état névrotique au lieu de basculer dans un état psychotique. L'art peut être un rempart contre d'autres pulsions plus dangereuses et destructrices, si l'on considère la pulsion de mort qui fut à l'œuvre dans le contexte historique dans lequel est né le surréalisme et s'est développée la pensée freudienne³ à savoir la Grande guerre. C'est dans ce contexte de révolte contre l'absurdité et la barbarie de la guerre, que le surréalisme tente à travers son expression artistique et sa méthode expérimentale s'inspirant de la psychanalyse (l'automatisme), de développer et tester certains procédés pour sortir de l'homme de son impasse. Il tente et souhaite réformer une société en s'attaquant aux règles de l'esthétique comme aux limites de la pensée imposées par la raison logique, la « pensée calculée »⁴, toutes deux héritées d'une époque à bannir. Le projet surréaliste aura eu pour visée une refonte

¹ S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot et Rivages, 2015, p.17.

² Freud ajoute cette phrase dans la seconde édition de *L'interprétation des rêves*, en 1909.

³ Il faut attendre 1920 (dans *Au-delà du principe de plaisir*) pour que Freud ajoute au concept de pulsion de vie (Eros), un autre concept, la pulsion de mort qui viendrait (du moins dans un premier temps) s'opposer à celui-ci.

⁴ A. Breton, « Interview d'Aimé Patri », in *Entretien 1913-1952*, O.C., t. III, p. 609. (la notion de « pensée calculée » fait penser à celle de « pensée calculante » utilisée par Heidegger et qu'il oppose à la « pensée méditante » (Martin Heidegger, « Question III », in *Sérénité*, Paris, NRF Gallimard, traduction André Préau, 1990, p. 136). Par ailleurs Breton avait reconnu le philosophe allemand avait « le sens du mythe » à l'occasion de l'enquête que le poète avait lancée à propos de « l'art magique » (cf. *L'Art magique*, d'A. Breton) et à laquelle avait répondu le philosophe.

complète des valeurs, pour les requalifier de manière à ce qu'elles nourrissent un mythe nouveau sur le point d'advenir et qui s'érigerait sur un socle dont la triade éthique serait : l'Amour, la Poésie et la Liberté.

Pour y parvenir, il faut donc déconstruire pour mieux reconstruire, ce qui explique dans un premier temps l'engagement de Breton dans le mouvement dadaïste mais aussi sa rupture avec Tzara son chef de file, parce que ce mouvement contestataire, révolutionnaire lui aussi, avait sombré dans une forme de nihilisme. Il était parvenu néanmoins à détruire au moins symboliquement, les valeurs bourgeoises et dominantes en ce début de vingtième siècle ; cette *tabula rasa* opérée par ces courants de pensée révolutionnaires, le dadaïsme et à sa suite, le surréalisme, devaient laisser l'opportunité à ce que de nouvelles valeurs soient réintroduites dans une société qui en serait affectée, bien plus, transformée radicalement, ou pour le dire autrement, régénérée par le souffle d'une jeunesse débordante de vie et de volonté de liberté. Car le surréalisme n'a jamais cessé de croire au pouvoir de la jeunesse, seule capable de braver les normes du fait qu'elle ne s'était pas encore compromise avec elles. Et précisément, c'est ce que le surréalisme a pour ambition, prétention, audace de réaliser en faisant bouger « les bornes du réel » au moyen d'une véritable poïétique qui saura puiser sa force dans les profondeurs de l'inconscient.

Breton, face à la mort c'est-à-dire aux dévastations causées par la Grande guerre, et à la science derrière laquelle parfois se cache l'homme dans l'exercice manqué de sa raison, face aussi à son dilemme qui consista à choisir entre une carrière (devenir médecin) et vivre sa liberté (succomber au charme de l'art), une seule réponse salvatrice se présenta à lui : la poésie. Comme si en face de lui, la pulsion de vie, lui avait un envoyé un message d'espérance incarné dans une langue qui transporte le chant d'*Eros*. Combinant ses connaissances acquises lors de ses études en psychiatrie qui lui firent découvrir les premiers écrits de Freud traduits en français, avec les expériences des poètes symbolistes, le fondateur du surréalisme¹ se proposera d'offrir en quelque sorte une « poésie des profondeurs » capable de nous transporter en *terra incognita*² parce qu'elle sait prélever en nous les éléments d'une matière brute à partir de laquelle notre langage s'est structuré. Les associations, les combinaisons d'images (visuelles et auditives) livrées à notre conscience par le procédé de l'automatisme qui permet leur

¹ En référence à la psychologie des profondeurs.

² Freud se considérait lui-même comme un conquistador parti à la recherche de la *terra incognita*, métaphore qu'il utilisait pour désigner l'appareil psychique et surtout l'inconscient.

manifestation spontanée et consciente en levant la barrière de l'auto-censure, inaugurent un chemin que nous propose de suivre pas à pas, le poète surréaliste.

L'automatisme qui produit des images poétiques, Breton le découvre dans un cadre particulier alors qu'il est un jeune médecin auxiliaire envoyé sur le front, à St Dizier dès 1916. C'est là qu'il rencontre aussi la folie, celle qu'il avait déjà approchée mais d'une manière abstraite, dans les livres qui le préparaient à exercer le métier de médecin aliéniste¹. Confronté à la barbarie de la guerre et à la folie des malades mentaux internés au centre psychiatrique de St Dizier (et à ceux qui simulaient la folie pour mieux désertier le front), le jeune Breton qui est âgé de vingt ans à peine, découvre l'impensable, « l'inacceptable condition humaine »², autrement dit une expérience extrême qui nourrira la pensée profonde du surréalisme. De cette rencontre avec la folie et le contexte de guerre dans lequel elle s'inscrit, naîtra la *nécessité* de sortir l'homme de l'impasse dans laquelle la société l'a mis, puis enfermé et provisoirement condamné.

¹ Breton est alors étudiant en 3^e année de médecine et se dirige vers une carrière de médecin aliéniste, c'est ainsi que l'on nommait les médecins psychiatres au début du 20^{ème} siècle.

² Cette expression a été formulée par Annie Lebrun qui rejoignit le groupe surréaliste à l'âge de vingt ans à la demande d'André Breton en 1962 ; plus tard elle confiera ses sentiments et son analyse sur son expérience surréaliste, qui ne la jamais quittée, en ces termes : « Si ces livres ne répondaient pas forcément aux questions que je me posais, j'y retrouvais des préoccupations qui me paraissaient essentielles : qu'est-ce que le désir, qu'est-ce que la pensée, comment accepter l'inacceptable condition humaine », bref, comment vivre ? ». Ces propos ont été rapportés par Olivier Neveux maître de conférences en arts du spectacle à l'université de Strasbourg-II-Marc-Bloch, dans la biographie qu'il a écrite sur l'auteure, paru dans la revue en ligne Universalis : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/annie-le-brun/>

1.2. La folie et André Breton : la rencontre décisive et la découverte de la psychanalyse freudienne

André Breton avait déjà rencontré la folie par l'intermédiaire de la poésie quand il découvrit Rimbaud¹ qui par le jeu du « dérèglement de tous les sens » l'avait invité à quitter le sol de la réalité quotidienne et banale pour l'enjoindre de s'envoler vers des contrées insoupçonnées, et devenir « un voyant ». Le poète entendu comme le « vrai voleur du feu », est appelé à faire rencontre avec l'étrangeté, ce qui fera dire au poète de Charleville-Mézières : « Je est un autre ». Breton avait qualifié Rimbaud dans le premier *Manifeste* « de surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs », faisant de lui un des précurseurs du surréalisme parce que la réalité ne se donnait pas d'emblée dans son entièreté, parce qu'elle se dévoilait tout au contraire à la mesure de notre sensibilité et de notre aptitude à porter un regard neuf sur les choses, grâce au regard poétique. L'« autre » dont parle le poète voyant, ce double qui échappe à l'unicité de son identité, est selon Breton, le double de Rimbaud qui s'imprègne du réel d'une manière involontaire quasi inconsciente². Cela en tant que tel, préfigurait déjà « l'automatisme pur » que le surréalisme reprendra à son compte pour constituer la pierre angulaire d'un courant de pensée à la recherche de la connaissance du psychisme et de son fonctionnement réel. La notion de « sujet » est donc centrale dans la pensée bretonienne qui cherche dans la poésie puis dans d'autres disciplines plus scientifiques (la psychanalyse notamment) une réponse à une question fondamentale qui constituera le thème central du roman *Nadja*³ : « Qui suis-je » ; une question identitaire, existentielle, qui demeurera presque sans réponse, et qui hantera l'héroïne du roman éponyme, Nadja, un sujet en proie à la folie qui finira finalement par y sombrer. Mais la question du sujet, acteur ou auteur de ses pensées et de ses actes, a toujours hanté Breton, y compris dans sa jeunesse et particulièrement quand il rencontra la folie sur le front, au milieu des combats et des victimes rapatriées à l'hôpital de St Dizier.

¹ A la déclaration de guerre le 3 août 1914, Breton demeurant chez ses parents n'a comme livre de chevet qu'un recueil de poèmes de Rimbaud qu'il découvre et dont il mesure la profondeur, le qualifiant « d'œuvre » « considérable » se distinguant des autres œuvres plus réalistes en affirmant « l'infériorité artistique profonde de l'œuvre réaliste sur l'autre » (cf. Breton *Œuvres complètes*, Introduction et Chronologie par Marguerite Bonnet, Tome 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 33).

² Se référer à la lettre de Rimbaud envoyée à Georges Izambard le 13 mai 1871.

³ La première partie du roman *Nadja* s'ouvre par une question existentielle : « qui suis-je » qui sera requalifiée en « qui-vive ». *Nadja*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1988, pages 643 à 753.

Son premier poème ou texte en prose date d'ailleurs de 1916 quand il est à St Dizier, affecté à l'observation des malades mentaux sous la supervision du Dr Raoul Leroy. Le poème qui s'intitule *Sujet*¹, montre combien la frontière entre la raison et la folie est fine tant la réalité dramatique peut nous inviter à nous interroger sur le bien fondé des normes qui catégorisent la folie et la raison. En voici un court extrait :

« On se tient décidément pour satisfait. J'ai droit à quelque détente. N'ai-je montré par un consentement total, on put croire, au sacrifice de ma vie, à quel point j'étais civilisé ? Ce 21 août, par un bombardement inouï, c'est à dessein que je me suis fait apercevoir en terrain découvert, dirigeant du doigt les obus qui passaient. Que les torpilles aussi étaient charmantes. Je les écartais bien ; elles rafraîchissaient l'air jusqu'à vendre, un peu plus, ces jolies dames qui accourent en les tenant : "La Brise 1917". Étourdi par les tziganes, perdu entre les rampes, un valseur parfois tombait, portant la main à sa rose vermeille. À force d'art, on m'a maintenu tout ce temps sous l'empire du sublime ».

Breton fait allusion ici à « ce fou qui ne croyait pas à la guerre » qu'il observa réellement durant son séjour à St Dizier² et dont le comportement hallucinatoire semblait braver la réalité au point de survivre aux bombardements et attaques dont il fut pourtant la cible réelle. L'intérêt que Breton porta à ces « détraqués », il le partagea au gré de ses correspondances avec un autre poète, Paul Valéry, qui précisément avait eu lui aussi un penchant pour ces personnes disons-le hors normes. Proposant à Valéry de lui rendre compte de ses observations et lui réclamant un « plan d'enquêtes », l'auteur de *La Soirée avec Monsieur Teste* (1896)³ lui répondit dans sa lettre datant de la fin août 1916⁴ :

¹ *Sujet* est le premier poème ou texte en prose dédié à Jean Paulhan, qui sera publié dans la revue *Nord-Sud*, (n°14, avril 1918). Il réapparaîtra dans le recueil *André Breton, Essais et témoignages* dans son édition de 1970.

² Breton évoquera ce cas de folie par la suite deux fois dans la *préface à l'Exposition Delbrouck et Defize* qui deviendra *Point du jour* (1934) "*Exposition X... Y...*", puis en 1952 à l'occasion des *Entretiens*, voir à ce sujet les Manuscrits fragmentaires des *Entretiens* (entretien II) radiophoniques de 1952 avec André Parinaud.

³ La soirée avec Monsieur Teste parue la première fois dans la revue *Centaure* en 1896 et allait marquer le jeune Breton comme l'atteste ce commentaire évocateur consigné dans le *Dictionnaire des Œuvres* « Monsieur Teste devait séduire les personnalités les plus diverses, d'André Breton, qui savait 'La Soirée' par cœur, à André Gide, qui y voyait un code moral, une éthique » (*Dictionnaire des Œuvres*, IV, 630).

⁴ André Breton recopiera cette lettre de Valéry dans celle qu'il enverra à son ami Théodore Fraenkel le 3 septembre 1916.

« Je suis très enchanté de lire que vous prenez du goût à vos détraqués. J'ai passé des heures en province il y a 22 ans à fréquenter la démente de l'endroit. Même j'ai pris ce qu'on appelle des notes, fait des croquis . [...] Je suis très touché de votre proposition. Elle demande ensuite qu'on y pense. [...] Mes amitiés, Breton, et si vous m'en croyez, regardez bien vos sujets et, dans un loisir réservé quotidien, notez aussi nettement que possible les curiosités du jour.»

On note bien au passage l'expression « vos sujets » qui auraient pu inspirer le titre donné et choisi par Breton à son poème « Sujet ». Il y a donc derrière cette notion de « sujet », toutes les déclinaisons de ce terme qui font appel au sujet pensant, agissant, ressentant, mais aussi au sujet observé, questionné, analysé, adapté peu ou pas à la réalité, bref, l'idée d'un « moi » qu'il faut résoudre ou à défaut d'y parvenir, explorer pour en élargir la signification. Or, l'étude du « moi » par le recours à la psychanalyse ne peut qu'en faciliter la lecture et la compréhension ; il est l'instance psychique qui nous situe dans le monde, par rapport à notre extériorité, l'interface entre le subconscient et le conscient, le lieu même où s'exerce la conscience réflexive, en résumé la conscience de soi. Un moi qui rencontre ce qui lui résiste, c'est-à-dire la réalité, cette même réalité que Breton ne cesse de remettre en question, comme si le fait de repousser les limites qu'elle inflige ou oppose à cette instance intrapsychique garantirait à l'homme une plus large liberté , une plus grande latitude d'action sur elle dans le but bien évidemment de la transformer, d'augmenter ses pouvoirs.

C'est dans cette problématique que s'insère l'intérêt grandissant que Breton va porter à l'inconscient qui contrebalancerait le pouvoir dont s'est octroyé le conscient muni de sa pensée logique dans le but de pouvoir tout expliquer, tout contrôler. Est-ce pour cela que *Monsieur Teste* incarne la parfaite figure de l'homme de la fin du 19^{ème} siècle (sa pensée positiviste ne tenant comme réels que les faits observables), qui au gré de ses analyses abstraites fait le constat que l'intellect ne peut pas dominer tout, résoudre tout ce qui s'offre à lui, que certaines dimensions de notre existence comme le subconscient, lui échappent totalement ? D'ailleurs, n'est-ce pas Freud, qui eut l'audace de fonder sa théorie et sa science sur l'existence d'une instance psychique impossible à observer mais dont on peut néanmoins déduire l'existence par les effets qu'elle engendre, à savoir le symptôme ?

Non seulement quelque chose nous échapperait et influencerait notre pensée, notre raisonnement et nos comportements, mais de surcroît, ce quelque chose serait inobservable. Seul ces effets, à savoir précisément nos pensées, raisonnements et comportements seraient analysables parce qu'observables. La causalité serait donc présente dans les faits par ses effets

mais hors de portée de notre entendement. Alors dans ce cas, quel serait ce lieu invisible d'où se déploierait le désir qui à notre insu, s'opposerait à une réalité à laquelle nous devrions nous conformer en nous y adaptant ? Pour le dire autrement, pour quelle raison, la réalité par nature, tente à contenir notre élan qui tient dans notre prédisposition à se lier aux éléments que l'on désire, aime, ou qui exercent sur nous une attraction ?

La psychanalyse fut certainement une première réponse pour Breton qui a vu dans la folie qu'il cotoyait, une force de séduction et d'attraction, ayant sur lui une forme de prise, lui qui avait traversé à l'époque une crise psychologique intense. Tirailé entre le désir de se consacrer entièrement à la poésie, et la réalité qui lui sommait d'assurer ses arrières en menant à terme ses études pour prétendre à une carrière de médecin, que devait-il faire, que devait-il choisir pour sortir de cette impasse dans laquelle ce dilemme l'avait enfermé ? Était-il atteint d'une forme de folie qui se caractérise par un goût immodéré pour la poésie, dont il fallait craindre les effets dévastateurs sur son esprit ? Devait-il se soumettre aux injonctions parentales qui l'enjoignaient à devenir quelqu'un, et non un artiste marginal sans avenir certain ? Dans une lettre adressée à son confident Théodore Fraenkel, datant du début du mois d'août 1916, il déclare non sans angoisse :

“Une crise intellectuelle très douloureuse brise mes forces. Elle est connue sous le nom de psychopathophobie ! Je me suis consacré un peu trop exclusivement ces derniers jours à l'examen des malades. C'est rouvrant les *Illuminations* que j'ai pris peur. Ne trouvant plus 'sacré' le désordre de l'esprit, je m'agitais sur l'aboutissement de la méthode littéraire : faire venir sur quelque sujet de multiples idées, choisir entre cent images. L'originalité poétique y réside. “Ma santé fut menacée. La terreur venait”, dit Rimbaud. Je viens de connaître le même ébranlement sous le coup de ces nouveautés. Des phrases comme : ‘Ma jeunesse, - M. Le Major - je viens d'absorber du lait qui, j'espère, vous la fera paraître blanche’ ou : “ depuis vingt-trois mois, je prostitue ma peau au canon de l'ennemi “, ne voilà-t-il pas des images étonnantes, à des échelons plus haut que celles qui nous viendraient ? Cependant je ne puis trouver pour cela d'admiration. L'anormité des crânes, les fameux prognathismes de ces gens s'y opposent. Je me borne à leur jalouser quelques fonctions intellectuelles, parfois. Souvent aussi, je me vante nos différences et à l'encontre de mon dessein poétique je tends encore à m'éloigner d'eux. Comprends-tu, je crains que cette dernière réaction exécute en moi la poésie. . . Pardon si déjà

'je ne sais plus parler'. Le sujet d'études me passionne. Enfin : je pourrai rire des psychologues amateurs, en sachant bien plus qu'eux ! »¹

C'est dire qu'il appliquait à lui-même toutes les connaissances acquises sur le sujet des psychopathologies, pressentant que la poésie pourrait le conduire à ces mêmes écueils ; mais paradoxalement, il restait fasciné par la créativité de ces fous, ces « détraqués » capables de faire émerger de leur inconscient les syntaxes les plus insolites accompagnées d'associations d'images fulgurantes². Voilà ce à quoi la poésie pourrait mener, quand elle nous conduit sur des chemins escarpés, précipitiels (au risque de sombrer dans la folie), quand elle produit des images dont la force émeut au plus haut point notre sensibilité et par voie de conséquence notre rapport au monde en le reconfigurant autour d'une axiologie nouvelle et désorientante : le Beau entendu désormais comme le « merveilleux ». Dans cette perspective, Breton s'inscrit dans lignée du comte de Lautréamont en faisant sienne la définition que ce dernier donne du Beau : « Beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection »³. Cette définition ducassienne du beau, sera complétée, enrichie dans *l'Amour fou* pour lui conférer d'autres attributs, déclinant de la sorte le Beau sous des modalités de beautés nouvelles : convulsive, érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle⁴. Il y a dans la définition du Beau qu'en donne Breton, l'aspect convulsif qui renvoie très certainement à l'aspect épileptique (souvent observables dans certaines pathologies psychologiques) et orgasmique quand le corps n'est plus sous le contrôle de la raison.

Par ailleurs, le titre du roman *l'Amour fou* (1937) qui sera pourtant rédigé près de vingt années après l'épisode de sa vie à St Dizier, renvoie encore à nos états mentaux proches de la folie. La passion l'emporte sur la raison, elle est la revanche du désir sur cette dernière, sur ses principes et ses interdits. En rupture comme nous l'avons dit avec une esthétique canonique

¹ Lettre d'André Breton envoyée à son ami Théodore Frankel pendant la guerre début août 1916 pendant son internat à St Dizier. Marguerite Bonnet cite cette lettre dans son article publié dans la revue *Art et psychanalyse*, numéro intitulé 'Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste'.

² Breton adhéra dans un premier à la théorie des associations des images en poésie, fondée par Reverdy pour qui : « L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique ». (Pierre Reverdy, *Revue Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, In *Oeuvres complètes-3*, Paris, 1975). Breton cite intégralement la définition de l'Image reverdyenne telle quelle dans son premier *Manifeste du surréalisme* en 1924.

³ I. Ducasse, dit comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, chant VI, paragraphe 1, 1869.

⁴ A. Breton, *L'Amour fou*, in O.C., t. II, *op. cit.*, p. 687.

dictée par le cadre bourgeois quand l'art respecte les règles de la raison, les proportions, la symétrie, les normes admises par le monde de l'art qui vante le « le bon goût », Breton veut requalifier le Beau en l'évidant de sa dimension esthétique et ce, en lui fixant d'autres règles. Quelles sont-elles ? Certainement plus les règles académiques qui ont transformé l'esthétique en une affaire de « bon goût » (selon les critères du classicisme ou de l'ordre classique bourgeois) que le poète souhaite déconstruire en lui substituant d'autres critères moins habituels, moins orthodoxes, comme par exemple le hasard, le désordre, l'analogique au profit de la logique, l'irrationnel, l'automatisme, le rêve, les sommeils hypnagogiques, le collage, le jeu des cadavres exquis... tout autant de nouveaux critères qu'il va promouvoir en termes de *modus operandi* pour sortir d'un art qui ne représente plus le visible en se bornant à l'imiter. L'invisible et ses formes inédites produites par l'automatisme, remplacent l'art figuratif.

La folie reste donc une voie possible à explorer, par les symptômes qu'elle nous laisse apprécier comme autant de possibilités et potentialités de notre vie psychique inconsciente, à condition bien sûr de ne pas franchir le seul irréversible qui compromettrait notre santé mentale. C'est là toute la difficulté et c'est pour cette raison que l'automatisme fut à une période délaissé par les surréalistes. Cela dit, l'art brut ou l'art des fous sera une piste que le poète explorera plus tard en 1948¹. La méthode expérimentale surréaliste deviendra ainsi celle de l'artiste qui entre dans sa propre folie sans jamais s'y abandonner et c'est ce en quoi les apports de la psychanalyse devaient éclairer la démarche surréaliste sur le chemin escarpé et abyssal qui mène dans les profondeurs du psychisme. En avant-propos des *Possessions* (1930), Breton souhaite « prouver que l'esprit, dressé *poétiquement* chez l'homme normal, est capable de reproduire dans ses grands traits les manifestations verbales les plus paradoxales, les plus excentriques, qu'il est au pouvoir de cet esprit de se soumettre à volonté les principales idées délirantes sans qu'il y aille pour lui d'un trouble durable, sans que cela soit susceptible de compromettre en rien sa *faculté* d'équilibre »².

Les dés sont donc jetés, il faut se lancer corps et âme dans ce libre jeu des facultés de l'esprit, user de notre imagination la plus débordante, abandonner les zones de contrôle dans lesquelles le mirador de la censure s'exerce, fuir la prison de notre pensée rationnelle, braver les précipices de l'esprit sans jamais briser notre équilibre psychique. Mais de quel équilibre parle-t-on ? L'équilibre fragile qui sépare la raison de la folie. La folie est certes le point de

¹ *infra*, partie III, chap. 4.6.

² A. Breton, « Les Possessions », in *L'Immaculée conception*, Entretiens 1913-1952, O.C., t. I, p. 848.

non-retour, mais elle demeure néanmoins la direction qu'il faut prendre pour sortir d'une raison trop étriquée par les normes qui pèsent sur elles, et cela en toute sécurité grâce aux sciences innovatrices en matière de compréhension de la folie, comme est supposée l'être la psychanalyse à son époque. Le poète devient le pionnier, l'explorateur de l'inconscient avec comme seule boussole les théories de la psychopathologie et les exemples donnés par quelques poètes aventuriers. Est-ce en cela et pour cela que Breton voit en Freud, mais aussi en Krapelin, et Régis, les jalons qu'il faut suivre pour ne pas tomber dans le précipice de la folie, pour échapper à ce que Rimbaud et Nerval ont vécu d'un peu trop près ? D'ailleurs, n'est-ce pas à cet égard, que Breton et Eluard prirent le soin de reconnaître et d'identifier les cinq catégories nosographiques reconnues au début du 20^{ème} siècle et qui formeront la trame de l'écriture des *Possessions* pour refaire surface (pour au moins d'eux d'entre elles) dans les *Vases communicants* (1955) en ces termes :

« Comment n'avoir pas été plus tôt frappé de l'analogie que présentent la fuite des idées dans le rêve et dans la manie aiguë, l'utilisation des moindres excitations extérieures dans le rêve et dans le délire d'interprétation, les réactions affectives paradoxales dans le rêve et dans la démence précoce ? ».

Le rêve est donc lié de manière analogique à ces états psychotiques, répondant, et c'est ce que Breton suggère sans le dire formellement, aux mêmes mécanismes. Le rêve serait-il le compromis entre la réalité et la folie, ou bien la « voie royale »¹ qui mènerait à la surréalité, aboutissement ou accomplissement de l'acte surréaliste ? Rêve et folie partagent donc bien un trait commun, incarnant deux modes d'expression de l'inconscient, le rêve se prêtant plus facilement à l'analyse (le rêveur sain d'esprit étant plus apte à échanger avec le psychanalyste), et offrant de surcroît plus de pistes prometteuses pour découvrir l'inconscient. Le surréalisme se laissera donc happer par le charme et l'appel du Rêve, et ne manquera pas d'en explorer toutes les facettes avant de percer quelques-uns de ses secrets.

¹ La paraphrase se rapporte à l'affirmation freudienne bien connue qui est : « L'interprétation des rêves est la voie royale qui mène à la connaissance de l'inconscient de la vie psychique ». citée déjà précédemment et extraite de la seconde édition de *L'interprétation des rêves* (1900) parue en 1909 .

1.3. La place du Rêve dans la théorie psychanalytique et le surréalisme

Le rêve est contenu dans la réalité (conformément au principe d'immanence que défend Breton), et la perception que nous avons de la discontinuité entre l'état de rêve et l'état de veille n'est selon lui qu'une illusion ou du moins le résultat d'une habitude à laquelle la mémoire nous a conduit. Écoutons Breton qui dans le premier *Manifeste* (1924) affirme :

« Dans les limites où il s'exerce (passe pour s'exercer), selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que *le rêve*. De même, nous n'avons à tout instant des réalités qu'une figuration distincte, dont la coordination est affaire de volonté ».

C'est donc ce moment où la mémoire s'arroge un droit qui n'est pas le sien, que le rêve est stoppé dans sa continuité et relégué au statut d'expérience de second choix, accessoire, au regard de l'état de veille qui semble seul demeurer au plus près de la réalité. Le statut de la réalité exclurait toute forme de discontinuité, comme si tout devait être à tout moment, visible pour être observable, mesurable, quantifiable donc prédictible. Or la psychanalyse remet de l'ordre dans la hiérarchie des états psychiques, dans la catégorisation des phénomènes psychiques, quand le rêve nous permet non seulement de mieux comprendre le fonctionnement de notre inconscient et la manière dont il influence l'ensemble de notre vie psychique, mais d'être en étroite relation avec notre vie psychique diurne. Nous savons que Freud confère au rêve la fonction de résoudre les problèmes que nous n'avons pas pu solutionner durant la journée. Il y a donc à rebours du mouvement du temps, qui va du l'état de veille vers le rêve (comme le conçoit Breton dans le *Manifeste* de 1924) une continuité entre la réalité vécue et l'activité onirique.

La réalité qui s'oppose au désir inconscient va faire refluer ce désir inassouvi vers l'inconscient en transitant par le rêve et son mécanisme de résolution des conflits. En ce sens, le rêve est bien le symptôme causé par un désir contrarié par la réalité et il est le moyen de résoudre ou tout au moins de réduire le conflit entre la réalité et le désir inconscient. Mais revenons à la rencontre entre la folie et Breton à St Dizier qui sera le déclencheur de l'intérêt que va porter le jeune poète, étudiant en psychiatrie, à ses premières lectures de Freud. Car rappelons-le, Breton est en proie à un conflit intérieur, celui de choisir entre la poésie et la médecine, entre l'imagination la plus désarrimée du réel, la plus délirante, et la science qui nous

ancre à une réalité objective parfois appauvrissante mais tellement sécurisante ; la psychanalyse serait-elle en définitive ce compromis tant recherché et attendu ? Une science qui donnerait du crédit au rêve, aux artistes aussi, à l'inconnu, en apportant des réponses en guise de consolation pour qui abandonnerait ses rêves de jeunesse (devenir poète) et prétendre à une carrière de médecin aliéniste ? Breton confiera ses états d'âme à son ami Fraenkel que nous avons cité précédemment, dans une lettre du 25 septembre 1916 écrite au petit matin :

“J'accorde cette heure de chaque jour à la poésie, pour séduire l'aube qui me l'enseigne sous les pommiers. Je regrette mes rêves évaporés de la nuit, des sonnets de Mallarmé me reviennent par lambeaux. Comme le reste du jour se passe à démembrer la pensée des autres, que la récolte outrageante est suffisamment riche, [...] je n'honore d'aucun regard les photographies, les livres qui me tendent le piège de ma vie passée quand le soir est venu... Je tromperai, j'espère, jusqu'à ces vestiges de la première heure, je bannirai toute flamme guetteuse, je resterai aux mots sûrs, qui ne compromettent pas. [...] Démence précoce, paranoïa, états crépusculaires.
O poésie allemande, Freud et Kraepelin !”.

Quitter la poésie pour se prémunir de ces trois états pathologiques dans lesquels elle pourrait le conduire est une peur incontestable qui affecte le poète en quête de sécurité tandis que la science et la connaissance de la psychologie en particulier, pourraient la lui garantir. Pourquoi¹ la psychanalyse et Freud, comparativement aux autres disciplines et autres figures éminentes² les représentant, apporteraient-ils une plus-value à cet homme désenchanté qui cherche refuge dans la science en dépit de son attrait pour l'Art ? Pour quelles raisons Freud est devenu la « muse » des surréalistes ? Plusieurs éléments vont pouvoir être proposés pour comprendre l'attachement aux valeurs freudiennes dont le surréalisme, en la personne de Breton, va faire preuve.

¹ Le mot « Pourquoi » pris dans sa double acception : à cause de quoi et en vue de quoi.

² Breton a lu et cite souvent les noms de grands spécialistes de la psychologie et de la médecine aliéniste tels que Charcot, Babinsky, Costanza, Régis, et d'autres encore.

1.4. La fin du règne du Cogito cartésien et l'avènement du moi freudien : une opportunité pour le surréalisme

Breton qui accorde de l'importance pour ne pas dire la primauté à l'imagination sur les autres facultés psychiques, souhaite la voir prendre le pas sur la réalité. C'est l'imagination qui est censée transformer le réel. Le poète voit dans l'approche freudienne une opportunité et une caution scientifique pour redonner du crédit à l'imaginaire et le voir réhaussé dans la hiérarchie des catégories de la pensée. Car pour Freud le moi n'est pas transparent à lui-même, l'inconscient prédomine sur lui, l'englobe d'une certaine manière, puisque ce dernier est « le psychisme lui-même et son essentielle réalité ». Le moi (*das Ich*) devient une instance psychique au même titre que le Ça (*Es*) et le surmoi¹ (*Über-Ich*), baignant dans le champ de la conscience comme dans celui de l'inconscient si bien que le moi est pris en étau entre le conscient soumis au principe de réalité et l'inconscient qui joue sur « une autre scène » et dans laquelle le principe de plaisir devient la règle du jeu. Le moi est donc en partie inconscient et tirailé entre deux instances dont les règles de fonctionnement sont contradictoires et qu'il doit de surcroît satisfaire.

Ainsi, nous (notre moi) coexistons avec une partie de nous-mêmes qui nous est étrangère, souvent antagoniste car elle ne connaît ni le temps, ni la négation, ni le bien ou le mal, ni même la mort. Freud liquide en un sens la notion de cogito qui repose sur le principe d'une identité stable reposant sur le nivellement de 3 termes : pensée, psychisme et conscience qui se rejoignent dans une unité synthétisante, le cogito. « Par le nom de pensée, j'entends tout ce qui se fait en nous, en de telle façon que nous l'apercevons immédiatement par nous-mêmes »². Si Descartes aborde lui aussi le phénomène du rêve et de la folie³ pour s'engager sur les voies de la pensée logique et apologétique en vue de postuler l'existence d'une entité irréductible qui est le cogito, Freud réfute l'existence d'une entité psychique totale et autonome. Le moi n'est qu'un être de surface, la projection d'une surface⁴, dit autrement, la projection

¹ Selon la seconde topique freudienne.

² René Descartes, *Principes de la philosophie* (1644), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade », 1966, partie I, § 9, p. 574.

³ En effet il est troublant de s'apercevoir que l'itinéraire méthodologique de Descartes prend en compte comme dimension la folie et le rêve (notamment dans ses *Méditations métaphysiques* (la 1^{ère} méditation)) que l'on retrouve comme notions essentielles et incontournables dans la méthode surréaliste et comme problématiques centrales dans la psychanalyse.

⁴ « Le moi est avant tout un moi corporel, il n'est pas seulement un être de surface mais il est lui-même la projection d'une surface », Freud, *Le moi et le ça* (1923). Traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Paris, Payot & Rivages, 2010, pp. 65 et 66.

d'une instance psychique antérieure et primaire, qui ne peut être appréhendée par le conscient (donc par la pensée logique ou déductive) parce refoulée dès que le moi se sent en insécurité, son adaptation à la réalité étant menacée. Se tenir à l'idée d'un moi transparent à lui-même, relève purement et simplement du leurre, de l'illusion puisque selon Freud, nous nous tenons dans un rapport imaginaire quand nous nous identifions à ce « je » ou ce « moi » ; car ne l'oublions pas, « le moi n'est pas maître dans sa propre maison et il en est réduit à se contenter de renseignements rares et fragmentaires sur ce qui se passe en dehors de sa conscience, dans sa vie psychique »¹. Par conséquent, le sujet pensant n'est plus identifiable à la conscience de soi, n'en déplaie à Descartes, il est coupé d'un ensemble de données (images, souvenirs, sensations, désirs) qui échappent non seulement à sa connaissance mais qui peuvent en outre l'influencer. Cette troisième blessure narcissique que les psychanalystes infligent à l'Homme, intervient après Copernic et Darwin (Freud formulant que « la science a infligé à l'égoïsme naïf de l'humanité deux graves démentis »²) sachant que l'homme n'est pas au centre de l'univers et qu'il « n'occupe pas une place privilégiée dans l'ordre de la création »³. Pour Breton, il y a donc une légitimité à combattre la pensée rationnelle et la logique puisque c'est un moi soi-disant capable d'appréhender et d'expliquer la réalité toute entière qui les a érigées en toutes puissances de la raison. Or, le moi est désormais une illusion : il ne sait rien ou presque rien des forces auxquelles il est soumis et qui l'influencent à son insu. Breton ne peut que voir alors dans ce tour de force opéré par la psychanalyse et dans cette subversion à l'égard du cogito cartésien, un acte héroïque que le surréalisme se doit de prolonger au moyen de ses expérimentations.

L'enjeu n'est pas des moindres puisqu'il s'agit de requalifier de manière radicale et nouvelle la notion du « Je ». Il y donc dans la psychanalyse un fondement anthropologique osé de la part de Freud qui place l'Homme dans une situation délicate, puisqu'il ignore presque tout des pulsions qui l'animent et dont il capte seulement les effets à la surface d'une instance psychique qui se croit indépendante et autonome ; pourtant le moi dépend de phénomènes qu'il ignore et *a fortiori*, qu'il ne contrôle pas. Il n'est pas seulement question d'humilité pour l'homme qui s'attribuerait vainement des capacités illusoires, mais de reconnaître de manière

¹ S. Freud, *Introduction à la psychanalyse* (1923), Paris, Payot et Rivages, 2015, p.343-344.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

scientifique et factuelle qu'il est le jouet de forces qui le dominent ou qui risquent en tous cas de le commander, et qu'il doit apprendre à les connaître même s'il ignore leur nature réelle, pour le cas échéant, les soumettre dans un second temps à la raison. Si l'anthropologie freudienne ne place plus l'homme au cœur de la création mais au centre de son destin propre, qu'il peut assumer grâce à sa prise de responsabilité et son sens moral, il y a donc dans ce premier acte anthropologique subversif un retournement qui s'effectue par la constitution d'une éthique qui tend à redonner à l'homme une place méritée dans la création. Ce que perd le moi en unité et en unicité puisqu'il n'est plus qu'un élément parmi les trois instances qui composent le psychisme, selon la seconde topique freudienne (le Ça, le moi et le surmoi), il le regagne dans la place et le rôle qui lui est assigné ; il a effectivement pour fonction de réinsérer l'homme dans une communauté, au sein des siens pour fonder une société qui reposerait sur des valeurs en fin de compte très traditionnelles pour ne pas dire bourgeoises, que sont l'amour, le travail et la famille.

Notons ici que les deux dernières valeurs que Freud défend sont celles que Breton rejettera pour ne retenir que la première, l'Amour. Mais ce qui est intéressant de noter à cet endroit, c'est que nous assistons à un renversement des valeurs incarnées dans l'approche anthropologique et éthique de Freud et Breton. Là où Breton est moins subversif que Freud quand ce dernier développe une anthropologie originale et subversive qui ne taille pas la part belle à l'homme, c'est le moins qu'on puisse dire, l'éthique freudienne fait une sorte de volte-face pour contrebalancer l'image négative et sulfureuse de l'homme en proie à ses démons et son passé primitif, puisque celle-ci propose un modèle conventionnel et traditionnel par lequel l'homme peut et doit se construire pour mériter sa place dans la Nature. C'est au moyen de la culture, c'est en se en se sociabilisant, en conjurant le danger que présentent les instincts primitifs dont regorge le Ça, qu'il peut conquérir sa plus noble nature, pour occuper une digne place dans la Nature. Au contraire le surréalisme qui ne surenchérit pas au niveau de son approche anthropologique, en se tenant à celle de Freud, n'a pas voulu bousculer plus encore les idées reçues sur la place de choix réservée à l'homme. Le surréalisme s'est contenté en effet de se réclamer d'un certain primitivisme issus des travaux dont s'inspirent Freud comme ceux de Frazer, pour ne citer que lui. Par contre, il prône à la différence de Freud, une éthique complètement libertaire. C'est que l'homme en fait, s'est construit et s'est développé surtout au moyen de son imaginaire, et non de sa raison logique qui a tendance par son aspect binaire à l'inhiber et à le limiter dans ses possibilités ; la notion de bien et de mal héritée de la religion, de vrai et de faux (héritée de la science) mérite que la morale judéo-chrétienne, et la notion de réel soient revues de fond en comble.

Bref, là où Freud est subversif d'un point de vue anthropologique, Breton l'est au niveau de la moralité. Ce point nous permettra de séparer ce que le surréalisme partage et emprunte comme notions et valeurs à la psychanalyse de ce qui l'en éloigne voire la sépare d'elle radicalement. Cela nous amènera dans un second moment à reconsidérer l'influence de Freud sur Breton. Mais dans un premier temps, regardons d'ores-et-déjà de plus près les fondements et présupposés sur lesquels la psychanalyse s'est fondée afin d'identifier les points convergents entre cette discipline thérapeutique et ce mouvement artistique. Il faut pour cela suivre l'ambition de Freud qui souhaite trouver des bases anthropologiques sur lesquelles pourra s'ériger et se déployer la psychanalyse dans sa volonté de devenir une science universelle, une fois qu'elle aura mis au jour les principes expliquant le fonctionnement du psychisme, quel que soient les lieux ou les époques, bref les cultures. Le fait que Freud se transforme en anthropologue pour quitter un instant sa posture et sa position de psychiatre nous montre que la psychanalyse a pour projet caché de constituer une science qui expliquerait par la psychologie, la condition de l'homme dans son historicité, c'est-à-dire son passé, son évolution et son destin. Cela dit, c'est une psychologie qui se réfère au mythe (et pas n'importe lequel) ou qui du moins souhaite transformer ce mythe (qui devient l'hypothèse intuitive de Freud à partir de laquelle la psychanalyse peut être déduite) en réalité historique factuelle, grâce à une méthode inductive qui part du symptôme individuel de l'homme (la névrose obsessionnelle mise en lumière grâce à la grille de lecture psychanalytique) pour remonter à son origine qui est la « maladie du tabou ».

Ainsi, que ce soit l'utilisation de la méthode hypothético-déductive (en partant d'une hypothèse anthropologique à savoir le mythe) ou celle de l'induction (en partant du symptôme, effet de l'inconscient sur le conscient), les deux méthodes aboutissent à valider la véracité de la psychanalyse. En tous cas, le projet qu'a suivi Freud en cherchant du côté de l'anthropologie une caution scientifique pour la psychanalyse, présente un double intérêt pour notre recherche puisqu'elle tend à montrer deux choses : que la psychanalyse puise sa source dans le primitif (nos ancêtres issus de peuplades primitives) et par conséquent dans la force de nos pulsions originelles qui ont été contenues et sublimées par la complexification de notre condition (aboutissant à la culture et que Freud appelle le travail de la culture, *Kulturarbeit*), et que d'autre part, il s'agit ni plus ni moins de convertir un mythe en science, c'est à dire un récit imaginaire sans preuve formelle et factuelle en une vérité partagée par tous donc universelle.

Breton, quant à lui, n'a-t-il pas enquêter sur l'art primitif dans le but de créer un mythe nouveau ?¹ N'a-t-il pas tenté à défaut d'y parvenir, de réaliser ce grand écart qui consiste à faire fusionner le mythe et la réalité pour créer ou découvrir une surréalité qui serait contenue dans la réalité et accessible si seulement nous étions disposés à ôter le voile qui occulte sa manifestation ? Breton intuitionne les moyens nécessaires dont nous disposerions à condition de nous éloigner du rationalisme et de l'utilitarisme² qui ont étouffé sous leurs formes de pensée tout ce qui a trait à notre primitivisme et nous relie à lui.

« L'artiste européen, au XXe siècle, n'a de chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale »³.

Cette synthèse entre sensation et représentation mentale (le mode par lequel fonctionne l'homme primitif et civilisé) que Breton veut absolument opérer, n'est-il pas en quelque sorte ce que la psychanalyse tente de résoudre sans recourir forcément aux talents de l'artiste, sans non plus pointer du doigt les méfaits du rationalisme ou de l'utilitarisme ? Pour Freud, il s'agit de comprendre le fonctionnement de notre psychisme en délaissant provisoirement l'esprit rationaliste le temps de faire appel au mythe (l'étude des peuplades primitives manque forcément de témoignages ou d'études ethnographiques contemporains pour apprécier scientifiquement leur nature et leur situation), et pour combler ce vide épistémique, il fait appel précisément aux théories de la psychanalyse qui reposent pour une grand part, sur de l'inobservable, à savoir les processus inconscients. Ce que la psychanalyse ne peut établir grâce au factuel, de l'observable et du vérifiable, Freud va le chercher dans le mythe qui lui aussi ne peut répondre à des critères épistémiques propres à toute science qui « se respecte ».

A cela, nous pourrions ajouter à l'instar de Karl Popper⁴, que le critère de réfutabilité qui manque à la psychanalyse remet en question sa scientificité. Donc, le maillon manquant entre la névrose obsessionnelle et la maladie du tabou doit être comblé par un saut inductif et

¹ Breton crée le concept de « mythe des grands transparents » comme le premier exemple de « mythe nouveau » dans « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non », publié dans la revue VVV en 1942.

² A prendre dans l'acception suivante : « le système qui consiste à ramener la notion du juste à celle de l'utile » (Cf. définition donnée par le CRNTL, se basant sur celle de Proudhon, dans *Justice*, dictionnaire Lalande, 1968), et (c'est nous qui ajoutons) à la réduire à ce seul et unique critère. Il ne faut donc pas interpréter cette notion selon l'acception qu'en donnent Bentham et John Stuart Mill dans leur doctrine morale qui porte le même nom.

³ A. Breton, « Interview de Jean Duché », in *Entretiens 1913-1952*, O.C., t. III, p. 593.

⁴ Cf. *infra*, partie I, chap. 1.5., p. 45.

analogique qui montre que dans l'histoire de l'humanité, rien ne vient remettre en question l'idée de l'interdit, du pouvoir qui nous en écarte, et de la sanction qui nous est promise plus encore garantie, en cas de transgression de ladite Loi. Ce saut méthodologique, Breton souhaite de son côté le réaliser grâce à l'Art dont le mouvement puise ses racines dans nos couches primaires (nos processus primaires selon l'acception freudienne), et premières de notre psyché : notre inconscient collectif, à savoir le primitif¹.

1.5. Le seconde topique freudienne et l'idée du « Soi » bretonien

On pourrait sans nul doute affirmer que l'aboutissement de la conception de l'égo freudien se trouve dans la formalisation de la seconde topique quand Freud quitte le schème inconscient-préconscient-conscient pour celui du Ça -moi-surmoi². A noter que le Soi devient le « Ça », Freud ayant renommé cette instance en s'inspirant des travaux de Georges Groddeck (médecin et psychothérapeute allemand) avec qui il correspond dès 1917, ce dernier s'étant inspiré des lectures de Nietzsche pour baptiser l'inconscient du nom de « Ça ». Si Breton porte un intérêt à cette instance privilégiée qu'est le Soi et qui sera donc requalifiée et renommée par Freud³ (en Ça), il est difficile de ne pas noter qu'il utilise toujours l'ancienne terminologie pour désigner le Ça. Breton se référerait donc encore à l'ancienne topique voir à l'ancien vocabulaire utilisé par Freud y compris dans les années 50, tout en utilisant la seconde topique en évoquant le surmoi et l'idéal du moi, comme nous allons le découvrir dans les quelques lignes qui vont suivre. Nous reviendrons sur ce fait quand nous étudierons l'écart entre le bretonisme et la psychanalyse mais pour le moment, portons notre attention sur la manière dont Breton se réfère probablement à la première topique encore qu'il est peu probable qu'à l'époque où il écrivit le texte qui va suivre, il n'ait pas pris connaissance de la requalification que Freud avait opérée sur celle-ci.

En 1952, André Breton nous explique ce qu'est la peinture surréaliste et ce dont elle est porteuse :

¹ Cette volonté culmine dans *L'Art magique* (1957).

² La première topique apparaît dans *Etudes sur l'hystérie* (1895) et sera remplacée par la seconde topique dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920).

³ ayant donc repris à son compte la terminologie groddeckienne mais en ayant pris soin au préalable d'en modifier la définition.

« À force de prendre appui sur les structures du monde matériel, elle prêtait à accorder à telles d'entre-elles un intérêt démesuré cependant qu'encore une fois, l'évolution des modes mécaniques de figuration frappait d'inanité bon nombre de ses prétentions. Dans ces conditions les surréalistes estimèrent que "le seul domaine exploitable pour l'artiste devenait celui de la représentation mentale pure, tel qu'il s'étend au-delà de celui de la perception vraie". L'important, ajoutais-je alors, est que l'appel à la représentation mentale fournit, comme a dit Freud, "des sensations en rapport avec des processus se déroulant dans les couches les plus diverses, voire les plus profondes, de l'appareil psychique". En art la recherche de ces sensations travaille à l'abolition du moi dans le soi... »¹.

Ainsi que nous l'avons déjà noté, Breton utilise encore le concept de « soi » qui s'oppose au moi alors que les traductions des œuvres majeures de Freud traitant de la seconde topique et de la dénomination de chaque instance la constituant ont été traduites en langue française et diffusées en France assez largement. En effet dès 1927, Samuel Jankelevitch chargé de la traduction française de l'essai « Le Moi et le ça » (titre original : *Das Ich und das Es*, publié en 1923) avait traduit *Es* par « Soi » à la suite de Marie Bonaparte. Mais en 1933, le docteur Frois-Wittman psychanalyste et fervent défenseur du surréalisme précisera dans la revue *Minotaure* que les psychanalystes français s'étaient entendus pour traduire *Es* par « Ça », terme qui viendrait de Nietzsche à travers l'analyse qu'en a faite Groddeck. En tous cas, notons que Breton fut au moins sensibilisé aux textes précédant le consensus du cercle psychanalytique français² portant sur la requalification du Soi en Ça.

Cela étant dit, deux éléments nous semblent très importants dans les propos de Breton au sujet de la peinture surréaliste et de sa visée. Les sensations qui se déroulent dans les couches les plus profondes de notre psychisme sont capables d'abolir le moi pour le dissoudre en quelque sorte dans le Soi ou le Ça. En vertu de la puissance innée dont nos sensations profondes sont dotées, elles se doivent d'anéantir l'influence parasite du moi ; Breton souhaite qu'elles s'actualisent au sens aristotélicien, en passant de la puissance à l'acte. D'autre part, nous pouvons nous connecter à ces sensations pures, brutes, grâce aux représentations mentales avec

¹ A. Breton (Sarrebuck, Mission diplomatique française en Sarre, Peinture surréaliste en Europe (préface d'André Breton), 1952, pp. 5-6.

² Notons que Breton dans l'Anthologie de l'humour noir parue en 1940 (soit 7 ans après l'article de François-Wittman) donnera une place centrale au surmoi en « usant d'un langage confusionnel » comme l'a fait remarquer Jean Schuster dans son entretien intitulé « La psychanalyse dans le surréalisme », propos recueillis par Colette Garrigues In *l'Ane, magazine freudien*, n°17 (1984).

lesquelles elles sont liées. Dans ce cas, la peinture surréaliste joue le rôle de *médium* entre la sensation enfouie dans notre inconscient et la représentation mentale qui est à la surface de notre conscience, que perçoit le moi. En ce sens, l'œuvre picturale surréaliste sert de trappe aspirante qui plongerait le moi dans les profondeurs du psychisme l'arrachant à sa nature (à sa position topique), en le déplaçant dans une zone dans laquelle sa fonction ne peut plus s'activer. Etant une projection de surface, imaginaire de surcroît, le moi se perçoit par le biais de la conscience de soi ou réflexive, mais dans le cas où il se dissoudrait dans le Soi, il est évident que toute conscience de soi s'évanouirait du même coup laissant libre cours à l'automatisme et au flux inconscient qui pourrait s'y immiscer. Ce « seul domaine exploitable » pour l'artiste surréaliste qui se tient au-delà de la « perception vraie » c'est-à-dire objective, fait que ce dernier doit se retirer du monde phénoménal en usant pourtant d'un objet (l'objet surréaliste) faisant partie du monde objectif. L'art (surréaliste et par extension l'Art en général) trouve sa fonctionnalité et sa fécondité, mieux encore sa mission, qui consiste à permettre au moi, cette « pauvre créature qui doit servir trois maîtres »¹ à la fois, à ne plus être au service du monde extérieur et de sortir de son aliénation au seul « principe de réalité ». L'artiste rivé habituellement à son moi, doit se désarrimer de ce fardeau psychique un peu trop lourd, un peu trop encombrant, en l'abandonnant au Soi tout puissant, fonctionnant selon le seul « principe de plaisir ». Pour Breton, nous pourrions aisément renommer le principe de plaisir, et le requalifier en principe de désir. Ce qui prime pour Breton et nous analyserons cette remarque ultérieurement de manière plus détaillée, c'est le désir qui déjà porte en lui une satisfaction, l'attente ou la certitude qu'il trouvera dans son objet. Ainsi le désir (Eros), contient dans sa forme, le plaisir qui demeure comme l'écho de sa voix. La cause prime sur l'effet. La cause contient déjà son effet.

Mais revenons sur le statut que Freud accorde au moi :

« Le moi ne naît pas maître chez lui... il nous apparaît comme une pauvre créature soumise à une triple servitude et vivant de ce fait sous la menace d'un triple danger : le monde extérieur, la libido du ça et la sévérité du surmoi »².

¹ S. Freud, *Nouvelles conférences de Psychanalyse* (1915-1916).

² S. Freud, *Le moi et le ça* (1923). Traduit de l'allemand par Jean Laplanche, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 118.

L'art surréaliste devient le moyen par lequel le sujet désirant, l'artiste à l'œuvre, délivre le moi de ses chaînes qui le maintenaient esclave d'un monde objectif qu'il faut réformer. Dans cette perspective, l'art qui renoue avec le sens premier du terme esthétique (du grec *aisthesis* signifiant sensation) prône une esthétique qui transmute la perception externe en sensation interne, ramenant le sujet vers et dans son intériorité, le temps que la perception interne (la sensation) s'intensifie au point de modifier en retour et après coup, la perception externe. Nous pouvons dire que la pensée bretonienne se rapproche d'une certaine manière de l'époque husserlienne par laquelle le sujet met en parenthèse le monde objectif, à la différence que dans ce cas précis, l'époque s'accomplit par un mode perceptif approprié (sensation exogène) ayant pour effet de faire refluer la perception objectale vers des formes plus élémentaires situées dans les couches profondes du psychisme. Au regard de la psychanalyse, l'instance psychique qui peut opérer ce retournement, en accordant le primat à la sensation endogène et au principe de plaisir est bien le Ça.

Mais que savons-nous au juste sur cette instance si ce n'est qu'elle reste dans un déséquilibre énergétique à la faveur du moi, celui-ci la maintenant dans un espace caché, difficilement sondable, hors de portée du champ pré-conscient. Une autre question se pose aussi, à savoir : qu'est-ce qui peut faire que le Ça prenne l'ascendant sur le moi ? Freud nous laisse que quelques maigres indices pour répondre à nos deux interrogations :

« N'attendez pas que je vous donne sur le Ça beaucoup de détails nouveaux, hormis son nom. C'est la partie la plus obscure, impénétrable de notre personnalité, et le peu que nous en savons, nous l'avons appris en étudiant l'élaboration du rêve et la formation du symptôme névrotique Il a en outre, un caractère négatif et ne se peut décrire que par contraste avec le moi.

Seules certaines comparaisons nous permettent de nous faire une idée du Ça ; nous l'appelons : chaos, marmite pleine d'émotions bouillonnantes. Nous nous le représentons débouchant d'un côté dans le somatique et y recueillant les besoins pulsionnels qui trouvent en lui leur expression psychique, mais nous ne pouvons dire dans quel substratum.

Il s'emplit d'énergie, à partir des pulsions, mais sans témoigner d'aucune organisation, d'aucune volonté générale ; il tend seulement à satisfaire les besoins pulsionnels, en se conformant au principe de plaisir. Les processus qui se déroulent dans le Ça n'obéissent pas aux lois logiques de la pensée ; pour eux, le principe de la contradiction est nul. Des émotions contradictoires y subsistent sans se contrarier, sans se soustraire les unes des autres ; tout au plus peuvent-elles, sous la pression économique qui domine, concourir à détourner l'énergie vers la formation de compromis.

Dans le Ça, rien qui puisse être comparé à la négation ; on constate non sans surprise que le postulat, cher aux philosophes, suivant lequel l'espace et le temps sont des formes obligatoires de nos actes psychiques, se trouve là en défaut. Dans le Ça, rien qui corresponde au concept du temps, pas d'indice de l'écoulement du temps et chose extrêmement surprenante, et qui demande à être étudiée du point de vue philosophique, pas de modification du processus psychique au cours du temps. Les désirs qui n'ont jamais surgi hors du Ça, de même que les impressions qui y sont restées enfouies par suite du refoulement, sont virtuellement impérissables et se retrouvent, tels qu'ils étaient, au bout de longues années seul, le travail analytique, en les rendant conscients, peut parvenir à les situer dans le passé et à les priver de leur charge énergétique ; c'est justement de ce résultat que dépend, en partie, l'effet thérapeutique du traitement analytique.¹ »

En synthèse de cet extrait, nous ne pouvons rien dire de très précis sur cet inconscient originaire si ce n'est que les lois qui le régissent ne sont pas celles des lois de la pensée logique, qu'il ne connaît ni la négation, ni la contradiction, ni le temps en tant que durée, c'est-à-dire qu'il ne diffère pas la satisfaction de sa pulsion dans un temps donné, et chose encore plus surprenante que Freud souligne et qui doit interpeler le philosophe : si le temps (la durée) en tant que cause de changement et de modification n'affecte pas le Ça, c'est que cette instance psychique conserve intacts toutes les sensations, images, désirs, qui non manifestés, ou refoulés, fait de ces éléments des éléments psychiques « virtuellement impérissables ». Que conclure à propos de cette instance psychique originaire qui échapperait à toute altération, modification, vieillissement de ses contenus somatiques et psychiques ? Peut-on déduire de cette affirmation que le Ça est la partie de l'homme qui conserve sa part d'éternité ? Sommes-nous loin de la théorie freudienne développée dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920) dans laquelle il avance cette idée : « pour que l'espèce (humaine) se perpétue, les cellules germinales, immortelles et invariables ont pour nécessité de s'entourer d'un corps, le soma, qui lui est périssable, mortel, constituant la partie variable ».

L'espèce demeure éternelle quand l'individu dont elle a besoin pour se perpétuer, peut disparaître une fois sa mission, et son destin pulsionnel, accomplis. Cette force qui pousse l'individu à perpétuer l'espèce, a été mise au jour par le philosophe Schopenhauer² qui voit dans cette force qui nous habite et qui nous pousse vers la souffrance et notre finitude qui

¹ S. Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 99-100.

² Arthur Schopenhauer, *Le vouloir-vivre l'art et la sagesse*, Paris, PUF, 2000.

caractérisent notre condition humaine, une « volonté » c'est-à-dire un vouloir-vivre, qui est le fondement du désir. La solution radicale que le philosophe allemand propose est l'extinction du désir, à savoir se détacher de vouloir-vivre éternel pour atteindre le Nirvana (rejoignant les notions de la philosophie indouiste), là où nous cessons de souffrir puisque le désir, donc le manque, ont cessé à leur tour d'être. Notons au passage que Freud reprendra à son compte le principe de Nirvana qui correspond au destin des pulsions qui tendent inexorablement vers le point 0, ultime, là où la moindre tension est anéantie, là où la vie rejoint la mort. Pour Freud, c'est la logique que suit la Nature, le vivant tend vers l'inorganique, la complexification vers le simple. Il y a donc un jeu antagoniste entre les pulsions de vie et de mort qui sacrifieraient l'individuel pour sauver ou pérenniser le collectif. Freud estime que ce jeu antagoniste et intriqué entre les pulsions de vie et de mort est loin d'être compris et que par conséquent c'est au philosophe de s'y atteler, d'autant que d'après les dernières découvertes de la psychanalyse, la pulsion de vie serait finalement au service de la pulsion de mort. Pourquoi le « principe de Nirvana » l'emporterait sur les pulsions d'auto-conservation, c'est-à-dire sur les pulsions du moi ?

C'est ici que le surréalisme refuse catégoriquement ce constat tout en reconnaissant les apports de la psychanalyse. Si les pulsions du moi ne sont pas suffisantes ou n'ont pas le pouvoir d'aller se ressourcer auprès d'autres pulsions qui contiendraient cette force dite « invariable » et « virtuellement impérissable », pourquoi ne pas trouver un autre moyen pour aller puiser dans cette source intarissable, le Ça, qui nous élèverait au-delà de nos limites actuelles qui conditionnent et limitent notre existence. D'autant que si l'on suit la généalogie des idées et des concepts de la psychanalyse, Groddeck pense que le Ça est en fin de compte le corps, le *soma*, qui ne ment pas, parce qu'il ne sait pas mentir, et qu'il contient certainement ce germe d'éternité. Alors dans ce cas, qu'est-ce qui viendrait contrarier le corps qui est voué, à l'instar du Ça, à l'éternité ? Chez Groddeck, ce serait le langage auquel nous nous identifions, qui nous éloigne trop souvent de notre nature fondamentale que le corps incarne le mieux. Et dans ce cas, si l'on interroge la pensée surréaliaste, qui se méfie précisément du langage utilitariste, technocratique, qui altère, modifie en la pervertissant, les données premières et primaires de notre sensibilité, l'Art deviendrait le moyen, l'*ars* (c'est-à-dire le savoir-faire) capable de nous élever à un degré qualitatif de perception capable de générer un nouveau langage. Ce niveau perceptif nous permettrait de quitter le monde phénoménal tel qu'il est conditionné et organisé par les lois de la pensée logique, en s'abandonnant aux forces (images, sensations liées entre elles par une dynamique) de telle sorte que le moi (notre lien avec le monde extérieur) en soit

complètement modifié. Là est le projet surréaliste qui avant de se lancer dans un projet collectif révolutionnaire, notamment dans sa tentative d'injecter une dimension artistique dans le politique, consiste à déclencher une révolution intérieure et individuelle ; et c'est en ce sens peut-être, que ce mouvement a été mal compris et catégorisé comme un simple mouvement visant à réformer, à réviser des normes en substituant celles qui existent à celles qu'il proposerait.

Or, comment penser des normes quand il faut au préalable reconquérir sa liberté, une liberté qui produirait sur le mode de la spontanéité ses nouvelles normes. La révolution individuelle précède la révolution collective, et le premier individu qui l'impulse, c'est l'homme qui s'est fait poète. La poésie est le mode opératoire de cette révolution, et nous pouvons avancer l'idée qu'elle est une sortie, une percée du langage ordinaire, par laquelle le poète renouerait avec un langage plus originaire, plus sensible, corporel, plus en contact avec le ça. Cette révolution se fait « dans le soi » pour le dire avec les mots de Breton, une révolution individuelle, qui commence par soi-même et qui se déploie au moyen d'un collectif. Breton a toujours souhaité d'ailleurs fonctionner en groupe, des groupes certes restreints ne dépassant par un effectif de dix à douze personnes, et qui par ailleurs évoluaient dans leur composition au gré des divers désaccords, ruptures qui pouvaient survenir entre lui et ses nouvelles recrues. La pratique surréaliste en tant que méthode expérimentale pouvait et se devait d'être pratiquée en groupe, l'écriture n'échappant pas à la règle. L'automatisme est la première technique que Breton et Soupault ont expérimenté ensemble dans une écriture à quatre mains inaugurant ainsi le premier roman automatique, écrit à deux, *Les Champs magnétiques* (1919). Le ça sollicite et à l'œuvre dans la production écrite, s'actualise en devenant une entité qui dépasse le moi individuel auquel l'auteur s'identifie, transcendant l'individualité dans sa singularité et sa différence. Le résultat est qu'il devient presque impossible de savoir de qui, Breton ou Soupault, provient telle ou telle idée, telle phrase ou tel mot. Le ça ou le soi, est à rapprocher du concept d'inconscient collectif qui nous lie et qui dépasse nos limites individuelles dans lesquelles nous nous enfermons. C'est la raison pour laquelle Breton invite chacun à devenir poète, car tout le monde a virtuellement ou potentiellement cette faculté de créer dès qu'il quitte son identification au moi pour se tourner vers le Soi en pratiquant l'Art et si possible en usant de l'écriture automatique. La peinture surréaliste peut très bien utiliser l'automatisme comme principe et technique et c'est là que réside la liberté à laquelle est destinée tout homme ; il lui suffit, comme l'artiste, d'endosser le rôle de pionnier mais aussi de « guetteur », avançant et préparant les terres sur lesquelles « l'homme total » posera enfin ses pieds.

Citons les mots de Breton qui font suite à ce qu'il écrivait précédemment¹ :

« Au sein du surréalisme, par définition l'artiste a joui d'une totale liberté d'inspiration et de technique... Ce qui en toute rigueur qualifie l'œuvre surréaliste, quel que soit l'aspect qu'elle puisse présenter, c'est l'intention et la volonté de se soustraire à l'empire du monde physique (qui en tenant l'homme prisonnier de ses apparences a si longtemps tyrannisé l'art) pour atteindre le champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie). L'unité de conception surréaliste, qui prend valeur de critérium, ne saurait être recherchée dans les "voies" suivies qui peuvent différer du tout au tout. Elle réside dans la profonde communauté de but : parvenir aux terres du désir que tout, de notre temps, conspire à voiler et les prospector en tous sens jusqu'à ce qu'elles livrent le secret de "changer la vie". »

Que dit Breton d'extrêmement important au regard de ce qu'affirme ou laisse entendre la psychanalyse ? Premièrement, et c'est le présupposé à partir duquel la pensée bretonienne prend appui pour se déployer vers ce que le poète surréaliste appelle la Liberté, le monde objectif (phénoménal) est une apparence ou une illusion que nous devons dissiper. La psychanalyse ne peut pas s'autoriser à soutenir l'idée que le monde objectif serait une pure illusion, auquel cas sa volonté et sa mission d'adapter le sujet à la réalité seraient du même coup disqualifiées.

Pour mener mieux à même notre enquête sur le rapport entre le sujet et son extériorité à savoir le monde, il convient de nous attarder sur la définition que Freud confère au moi dans la mesure où il est l'interface entre le ça et le monde objectif incluant la réalité et autrui. Le moi est en effet une instance psychique qui englobe le conscient et le préconscient tels que définis dans la première topique, tout en étant et c'est là l'originalité de la théorie freudienne, en partie inconscient et conscient ; en cela, Freud s'éloigne de la définition classique donnée au moi, celle qui se rapporte au « sujet de la connaissance » tel que la philosophie classique l'avait fondé. La constitution du moi est en partie faite d'un ensemble d'éléments psychiques dont il a aucune connaissance, qu'il ignore totalement. Par ailleurs, le moi se décline sous deux modalités que Freud appelle idéal du moi et moi idéal. La première facette du moi, le moi idéal est l'idéal que se forge l'enfant dans le processus narcissique primaire où il s'identifie aux personnages héroïques qu'il fait vivre dans ses rêveries et scénarios fantasmés notamment mis

¹ A. Breton, Sarrebruck, Mission diplomatique française en Sarre, Peinture surréaliste en Europe (préface d'André Breton), 1952, pp. 5-6.

en scène dans ses jeux solitaires ou parfois collectifs. L'idéal du moi quant à lui, est le pendant du moi idéal qui s'est transformé au cours de la maturation ou du développement psychoaffectif de l'enfant. Une fois parvenu à l'état adulte, le sujet cherche un absolu, criterium de la perfection, à ressembler à une certaine image qu'il s'est construite (selon le processus du narcissisme secondaire) en dépassant tous les modèles auxquels il a pu aspirer pour n'en former qu'une représentation synthétique qui échappe néanmoins au champ de sa conscience. Le moi s'est constitué et a constitué la réalité c'est-à-dire le monde objectif et extérieur par rapport à un seul et unique principe qui l'a animé dès sa naissance, et qui continuera à l'animer tout au long de son existence : l'expérience de satisfaction¹. (*Befriedigungserlebnis*). Le sujet dès sa naissance est dépendant de la personne qui satisfait ses besoins primaires, vitaux et affectifs devenant pour lui le premier objet d'amour. Ce premier objet d'amour ou de satisfaction oublié, refoulé, sera pourtant le prototype de l'expérience de satisfaction que le sujet reproduira dans son existence quel que soit l'objet pulsionnel visé. L'identité du sujet, le fait que son histoire individuelle et personnelle présente une continuité, donc une temporalité, vient du fait qu'il s'identifie d'une manière constante aux objets que son désir investit et qui motivent ses actions toutes en relation avec sa toute première expérience de satisfaction. Nous pourrions dire que l'histoire du sujet pour Freud est une recherche désespérée, vouée à l'échec, visant à retrouver l'objet perdu, c'est-à-dire l'expérience de satisfaction originaire, et originale dans le sens de première s'opposant à celle de copie qui n'a qu'une valeur secondaire donc inférieure.

Ainsi, le temps est une pure création du moi, une illusion de surcroît puisque la durée qui le sépare de l'expérience originaire est un leurre, le temps se déplaçant vers le futur et non le passé. Dans cette perspective, nous pouvons en déduire que la réalité pour le moi n'est en fait qu'un agencement d'objets mis en réseau, permettant au désir de circuler entre eux, de sorte que le sujet puisse surmonter la perte du premier objet de désir liée à sa première expérience de satisfaction. Dans ce cas, la réalité est construite par un sujet expérimentant sa satisfaction en fonction de ce qui s'oppose à son (premier) désir, dérivant de son expérience du sensible (le premier objet de satisfaction rencontré puis perdu) elle-même soumise à la synthèse du donné par le sujet conscient, ainsi que le conçoit Kant². Par conséquent, la réalité se définit par un espace dans lequel les objets qui la composent, répondent au même désir (originaire de chaque sujet) sans qu'il soit pourtant l'objet originaire de ce désir ; cela revient à dire que chaque sujet

¹ S. Freud, *l'Esquisse d'une psychologie scientifique*, 1895.

² E. Kant, *Critique de la raison pure*, 1781.

vit dans la même réalité que son semblable, parce qu'ils partagent la même illusion qui est celle de retrouver l'objet perdu qu'il pense à tort pouvoir retrouver dans une fausse réalité qu'ils partagent ensemble. Si la psychanalyse n'affirme pas formellement cette idée telle que nous l'avons présentée (alors que nous avons suivi pas à pas sa logique), elle suggère tout au moins que la réalité telle qu'elle nous est donnée est un leurre, le reflet d'un désir inavoué et à jamais satisfait. Dans ce cas, la psychanalyse rejoint le surréalisme qui voit en la réalité, une pâle copie de la surréalité, parce que construite à partir de données qu'il faut soit changer soit enrichir afin de les transformer. Le dénominateur commun entre la psychanalyse et le surréalisme est bien le désir qui commande la sensation, la perception et la représentation de la réalité. Un désir qu'il s'agit pour la psychanalyse soit de contenir et de canaliser, pour aboutir à une réalité collective qu'il faut préserver (en dépit du leurre qui nous habite et dont peut et doit nous délivrer l'analyse), ou un désir que le surréalisme veut voir libérer de toute entrave pour convertir une réalité illusoire en surréalité.

L'art est plus que la sublimation d'une pulsion libidinale, il est la Vie qui reprend ses droits dans une réalité construite selon des règles (celles notamment du rationalisme et de la pensée logique) qui entravaient sa manifestation, limitaient sa présence ou pour reprendre les mots de Breton reprenant à son compte ceux de Rimbaud, là où « la vraie vie est absente »¹.

Le désir est donc à l'œuvre dès que l'homme est en mouvement vers quelque chose ou quelqu'un et c'est de ce désir que dépend le monde que nous projetons hors de nous, et que nous organisons *in fine* pour le satisfaire. Le désir a besoin de *son* objet, il creuse donc un écart, une distance entre celui-ci et le sujet désirant. La question du processus de projection, de transfert ou de déplacement qu'a mis au jour la psychanalyse est bien le fait du désir qui a perdu son objet originaire et qui manque à chaque fois sa cible pourrions-nous dire, puisque le déplacement par lequel le désir vise un autre objet que celui qu'il a perdu, est inopérant. Si le l'acte est manqué, le but ne l'est pas car il consiste à relancer le désir. L'acte désirant ne peut qu'être un acte répétitif et compulsif, puisqu'il est voué à l'échec, le manque sur lequel s'appuie sa dynamique n'étant pas un manque mais une perte. Qui dit perte, suppose l'idée de deuil auquel devra se confronter le sujet en analyse, explorant ce qui pousse et motive ses actes. Le désir est au cœur de notre intentionalité pour reprendre le concept philosophique développé par

¹ « Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde. Je vais où il va, il le faut. Et souvent il s'emporte contre moi, moi, la pauvre âme... ». A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, poème Délire, texte I (Vierge Folle, L'époux infernal), 1873.

le philosophe Brentano¹ (dont Freud a suivi les cours), affirmant que tout fait psychique (ce qui le distingue du fait physique) est intentionnel c'est-à-dire qu'il *visé* quelque chose à titre d'objet (jugement, croyance, sentiment, désir...). Pour Freud qui suit les pas de son ancien professeur, le désir devient ce quelque chose à titre d'objet pourrions-nous dire, unique, qui anime et qui est le moteur de tout acte psychique dans lequel ce quelque chose (le désir) vise intentionnellement un autre objet (l'objet qui inlassablement remplacera l'objet originaire du désir, l'objet perdu). Le désir est en quelque sorte le mode sur lequel l'homme s'ouvre au monde selon un mode contrarié, celui de la névrose, parfois de l'angoisse quand elle est traumatique, mais avant tout à partir d'une tonalité affective qu'on pourrait qualifier de sentiment nostalgique. Un sentiment lié à celui de la perte et de la séparation, doublé d'espérance, celle de rencontrer ou de retrouver l'objet tant attendu. Si cela relève d'un leurre qu'il faut dissiper au moyen de l'analyse du point de vue de la psychanalyse, le surréalisme suit le même processus alimenté lui aussi par un désir mais qui au contraire vise un autre objet que l'*analogon* du premier objet d'amour perdu. Quel serait l'objet du désir surréaliste si on lui faisait suivre le même processus que nous venons d'explicitier à propos de la psychanalyse ?

Il y a, et il faut bien le reconnaître, un sentiment nostalgique très présent chez Breton surtout quand il évoque sa jeunesse perdue, non pas le privilège de son âge qui nous éloignerait de la vieillesse et de notre mort annoncée, mais la sensibilité qui l'accompagnait quand le monde nous l'a fait perdre ou oublier. Le surréalisme constitue un art de vivre qui ressuscite en nous ce que nous avons de vivant, notre sensibilité, c'est-à-dire la faculté de nous émouvoir, la prédisposition que nous avons à suivre les pas d'un poète comme Rimbaud qui nous conduisent à l'illumination. L'exaltation que la jeunesse nous offre dans les expériences qu'elle vit grâce à sa perception aiguisée et à ses sens décuplés, Breton la décrit en ces termes : « c'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » »². Breton reconfirmera son attachement affectif à ces moments passés et chargés d'intensité émotionnelle quand l'adolescence stimule la rencontre avec la Beauté qui marque au fer rouge son passage dans notre mémoire : « La découverte du musée Gustave Moreau quand j'avais seize ans a conditionné pour toujours ma façon d'aimer. La beauté, l'amour, c'est là que j'en ai eu la

¹ F. Brentano, *Psychologie du point de vue empirique*, 1874-1911, Paris, Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 2008.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme (1924)*, O.C., t. 1, p. 340.

révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes. Le "type" de ces femmes m'a probablement caché tous les autres : ç'a été l'envoûtement complet »¹.

L'approche psychanalytique nous dirait que ces « types » de femmes incarnent toutes les femmes (l'archétype du féminin) sous lesquelles se décline la figure du premier objet d'amour perdu, à savoir la mère du poète, mais tâchons de ne pas nous laisser entraîner par une lecture analytique qui peut très vite devenir réductrice² car c'est du point de vue de l'artiste qui vit et tente d'extraire de son vécu un sens à son existence (et par extension un sens à celle de l'Homme) que nous nous situons volontairement et méthodologiquement. Breton tire de ce souvenir qui l'a ému, sa première rencontre avec la beauté du corps féminin qui conditionnera pour toujours sa façon d'aimer, donc d'élection de l'objet qui sera à la hauteur du désir lié à l'amour charnel.

Or ce que Breton passe sous silence mais qu'il laisse néanmoins entendre ou supposer, c'est que le désir qu'érouva l'adolescent à 16 ans devant ces types de femmes qui deviendront l'archétype de la féminité ou du Féminin, à savoir l'objet aimé, ne repose pas sur le principe du manque comme dans le cas de l'objet perdu. Le jeune adolescent au contraire n'a pas encore réalisé son désir et c'est parce qu'il est en route vers l'inconnu (la rencontre et la découverte de la femme) que « l'envoûtement complet » peut opérer sur un esprit vierge ou innocent, tout captivé qu'il est par le magnétisme d'une image dont il ignore encore la concrétude.

L'objet du désir surréaliste partage néanmoins avec la psychanalyse l'idée d'une pulsion libidinale fantasmée et sublimée à l'endroit du Féminin quand il représente la femme désirée ; Breton tout au long de ses écrits, particulièrement dans ses romans, décrit l'image de la femme tant convoitée et tant attendue, qu'elle se décline sous la forme d'une voyante, d'une muse ou messagère de l'amour (*Nadja*), de l'incarnation même de l'amour (Jacqueline Lamba auquel se réfère le poète dans *l'Amour fou*), de renaissance ou d'espérance (Elisa Claro), tantôt Mélusine, Isis ou Reine de Sabbat (*Arcane 17*). Ces trois romans formant une trilogie qui présente le désir comme « seul ressort du monde », ressort de nos actes et de nos élans, et peut-être comme le seul acte de foi que reconnaît le surréalisme dicit Breton. Il est donc crucial que nous nous attardions sur l'objet auquel le désir est le plus lié : « la toute-puissance du désir

¹ A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Nouvelle édition revue et corrigée, 1928-1965, Paris, Gallimard, 1965, p. 363.

² Tout désir a pour origine la première « expérience de satisfaction » du sujet et il en est que (c'est nous qui soulignons) le corollaire.

[...] reste depuis l'origine le seul acte de foi du surréalisme" ou bien encore, le désir est le « seul ressort du monde ». Ce désir appelé amour quand il rencontre et se lie à l'objet qui lui est destiné, la femme tant attendue et rêvée (comme Elisa Claro), peut se réaliser et se concrétiser de la manière dont le poète le dit :

« l'amour qui prend tout le pouvoir, qui s'accorde toute la durée de la vie, qui ne consent bien sûr à reconnaître son objet que dans un seul être »¹.

Le désir objectal (selon l'acception psychanalytique) fait signe, référence et retour vers l'objet antérieurement désiré qui n'est pas l'objet originaire de la psychanalyse, mais le premier objet qui avait capté la sensibilité du jeune poète dans sa jeunesse, à l'âge (ou presque) où Rimbaud allait se livrer à l'acte poétique, à l'âge où Breton allait ressentir pour la première fois la force d'une image capable d'envoûter tous ses sens et son esprit. Ce désir qui est né de sa rencontre avec la peinture de Gustave Moreau illustrant « tous ces corps de femmes », rejaillira (se déplacera selon le principe du « déplacement » analytique) dans un seul et unique objet comme si le désir pouvait arrêter sa course objectivante dès lors qu'il trouve ce qu'il cherche, une forme capable de le contenir.

Cela étant dit, si le désir bretonien est une dynamique pulsionnelle qui vise l'objet qui lui permettra de se réaliser, il n'est donc pas un manque qui ne pourra jamais être comblé, car il est au contraire annonciateur d'une rencontre inscrite dans l'ordre du temps qui doit s'actualiser, en vertu du fait que les images qu'il véhicule tendent à être réel. Breton en est convaincu et nous le dit sans ambages : « l'imaginaire est ce qui tend à devenir réel »². Le désir qui peut naître quand Breton contemple les chefs-d'œuvres de Gustave Moreau est le point de départ de son désir qui, composé d'images chargées d'affects, eux-mêmes participant à leur dynamique, suivra sa trajectoire désirante jusqu'à son objectivation. L'objet qui sera élu par le désir agissant, est « reconnu »³ comme l'affirme Breton. Cela signifie qu'il a été d'une certaine manière déjà-vu⁴ et que les images qui ont constitué le prototype de la femme rêvée et désirée

¹ A. Breton, *Arcane 17*, O.C., t. III, p. 48.

² A. Breton, *Le revolver à cheveux blancs* (1932), O.C., t. II, p. 50.

³ A. Breton, *Arcane 17*, *op.cit.*, p. 80.

⁴ Cela rejoint la théorie psychanalytique du désir comme dynamique libidinale et objectale (« On parle ainsi de libido objectale quand elle est dirigée sur les objets et non sur le moi, du monde objectal d'un sujet pour désigner les objets préférentiels de son désir, de régression objectale lorsqu'il y a retour à un choix d'objet antérieur et dépassé », *Dictionnaire de la psychiatrie*, éditions du CILF), liée à un objet perdu ou relevant du passé et dans le

par le jeune Breton ont suivi un processus qui vise un objet unique qui synthétiserait l'ensemble de ces images en une forme achevée. Le désir en ce sens recherche l'objet qui lui permettra de stopper sa dynamique pour se résorber en son sein. Le désir suit apparemment le principe d'entropie, cherchant à atteindre le point 0 où la pulsion trouverait son repos dans sa cessation de poussée vers le monde objectif. Si le but de chaque poussée pulsionnelle est le plaisir conformément au principe d'entropie (le plaisir est la cessation du désir), il en va *a priori* de même pour le désir bretonnien qui cherche dans « l'être unique » le repos, c'est-à-dire l'absence de quête entendue comme la réalisation d'un désir visant son acmé et maintenant son mouvement jusqu'à sa manifestation. Mais en fait, c'est le plaisir qui tend vers le point 0 alors que le désir reste fixé en ce point et maintient son niveau d'intensité à son paroxysme. Le désir rencontre l'objet puis ce dernier une fois touché par lui s'efface pour laisser libre champ à son épanchement continu. Le désir ne meurt pas pour autant, mais brûle comme la flamme éternelle qui anime l'Amour dans son intimité profonde. Le désir n'est plus répétition mais aboutissement et continuité dynamiques dans le même objet. L'objet surchargé de désir, disparaît dans son éclat. La temporalité dans laquelle le sujet éprouve sa rencontre s'en trouve affectée, modifiée.

Quand Breton traduit ce que nous évoquons dans la découverte qu'il fit d'un lieu¹ qu'il découvrit et qui devint sa résidence favorite. Ce lieu eut pour effet immédiat sur lui, ce qu'il traduit par cette formule éclairante : « J'ai cessé de me désirer ailleurs ». Cela signifie qu'un lieu peut au même titre que l'être désiré et aimé, introduire le sujet percevant dans un temps qualitatif qui l'extrait du temps chronologique et linéaire, dans lequel désormais, il sent le flux des images et des souvenirs le conduire vers un passé actif, porteur de promesses, le poussant vers un futur en passe de se réaliser. Si le passé pour Breton est synonyme de promesse et de signe annonciateur, le futur devient le lieu de son épiphanie, et c'est entre ces deux modalités et polarités du temps (le passé et le futur) qu'oscille et vibre un désir agissant qui réconcilie toutes les contradictions et les antinomies. Pourquoi ? Parce que précisément la cause de toute tension (conflictuelle, ou liée à un manque) ne peut perdurer puisque le désir dont la motricité est l'imaginaire, a le pouvoir de réunir le sujet et l'objet autour d'une rencontre inconsciemment programmée qui stoppera dès son actualisation toute attente, tout doute, ou frustration. Le passé et le futur ne sont pas deux temps qui s'opposeraient, ou qui

cas présent, à un objet du passé mais en revanche non perdu puisqu'il est encore irréel (une image ou plus précisément une représentation de femme dans une œuvre picturale).

¹ Il s'agit du village de St Cirq-Lapopie.

s'articuleraient autour d'un troisième terme, le présent qui opérerait leur médiatisation. Le désir qui ne connaît pas le temps et qui au sens freudien, fonctionne selon le processus primaire, ignore totalement le fait de différer sa visée et encore moins son acte. Le désir est une sorte de présent continu, substratum du temps objectif qui nous apparaît dans sa phénoménalité comme fractionné, alors que le passé et le futur pourrait être perçus dans leur continuité et sans rupture.

La surréalité est par conséquent cet espace immanent, contenu dans la réalité objective, dans lequel le désir fait irruption pour faire éclater les cadres temporels admis conventionnellement : seul le présent continu existe et c'est dans sa monstration, qu'il devient le présent immédiat qui nous paraît si fugace et si insaisissable. Dans ce cas, le désir cesse d'aller ailleurs, car il occupe tout l'espace qui lui revient, qu'il soit le village de St Cirq-Lapopie, ou une autre forme que le poète appelle : « un seul être ». Breton d'ailleurs, n'hésite pas à parler de temporalité quand il fait le récit descriptif de ce petit village, ce lieu magique qui a fait que l'éternité (Éros) soit retenue dans l'Instant¹, lui donnant l'intuition ou le sentiment d'être un chercheur d'or, si bien qu'il n'hésitera pas à dire : « je cherche l'or du temps ». ²

Le désir (l'Eros) est la pulsion libidinale qui est sublimée, c'est-à-dire détournée de l'objet sexuel (selon le principe du déplacement) pour investir un autre objet (le village féérique de St Cirq- lapopie), ce qui affecte la temporalité en tant que vécu subjectif de celui qui en fait l'expérience : le poète expérimentant ce qu'il appelle « l'Instant ». Il y a par conséquent une forme (l'objet) qui est capable d'offrir à l'éternité un réceptacle dans lequel elle peut se tenir et se-retenir ; le désir étant intimement lié à elle, est la force motrice qui nous pousse en avant de nous-mêmes à la recherche de cet objet désiré, qui nous motive et nous active dans cette recherche qui trouvera son accomplissement et son actualisation dans la rencontre. Le désir, en tant que force liante, associe des éléments qui n'auraient jamais pu être mis en relation autrement, provoquant leur rencontre sous le regard parfois étonné de l'expérimentateur, déclenchant même devant ses yeux l'irruption du merveilleux au cœur de l'évènement. Le désir est donc doté d'un double mouvement, celui qui lie les objets entre eux pour n'en faire qu'un et celui qui maintient leur association dans un espace ou une forme donnée qui s'offre à la perception et à la sensibilité du sujet désirant. Ce double mouvement place le sujet d'une certaine manière « face » à lui-même (à la collection d'images intérieures qui dans leur chaîne

¹ A. Breton, *Les Vases communicants*, in O.C., t. III, p. 209.

² A. Breton, « Introduction au discours sur le peu de réalité » (1927), in *Point du jour*, in O.C., t. II, p. 265.

associative ont pu s'objectiver) ; dans un face à face où le temps semble s'arrêter pour laisser l'Instant présent se déployer à partir d'un espace qui n'est rien d'autre que la surréalité. Un lieu au cœur de la réalité, immanent à elle, se dévoile à notre regard parce que le désir est parvenu à sculpter dans la matière perceptive, l'objet surréaliste, dans une forme qui contient une collection d'images chargées d'affect qui est parvenue à s'y condenser. Parfois, cet objet, n'est pas donné, il doit être fabriqué, élaboré, et il s'agit dans ce cas précis (selon la méthode surréaliste) de le confectionner avec des matériaux composites, hétéroclites, sous la forme de collages ou sur le mode de l'automatisme ; tantôt ces objets nous sont offerts sans que nous ayons à les créer, quand ils apparaissent sous la figure d'une femme et de sa beauté, ou d'un village par sa symétrie et l'harmonie de ses courbes, tantôt c'est à notre imaginaire de les produire sans que rien ne vienne le contrarier. Mais dans les deux cas, c'est grâce à notre disposition à voir, à accueillir le désir dans sa forme la plus brute, la plus pure et la plus inconditionnée, que l'objet se révèle à lui. Le désir est le chef d'orchestre qui met en place et anime les objets dans leur propre espace jusqu'au moment où le sujet désirant reconnaît à son insu l'Objet qu'il rencontre, qui dans un premier temps lui apparaît comme étranger et qui dans un second temps, tout au contraire, lui paraît plus que familier, comme si il l'avait toujours connu.

Il y a donc reconnaissance de l'objet, parce que le sujet s'est laissé porté par son désir et ne l'a pas programmé vers un objet prédéfini. Cela répond au principe de l'automatisme. Ce double moment répond à la structure de l'inconscient et du conscient, et la première instance intrapsychique finit par supplanter la seconde. Quand le désir rencontre son objet, le sujet conscient est placé dans un champ perceptif et subjectif qualitativement autre que celui qu'il a pour habitude d'expérimenter.

Ce changement de repères prépare le champ perceptif à une ouverture qui lui est refusée habituellement, quand il est soumis au principe de réalité et à la compulsion de répétition qui l'accompagne. Breton qualifie cette expérience de poétique, de « Or du temps » (de « hors du temps » si nous nous autorisons à jouer avec le même signifiant), d'illumination rimbaldienne, tout autant de termes pour désigner une expérience hors du commun qui submerge et dérègle nos sens pour nous projeter dans une zone intemporelle que le poète surréaliste identifie à « l' Or du temps », une métaphore qui rappelle le procédé alchimique et sa pierre philosophale.

Le sujet est captivé par l'objet en question parce qu'il a projeté en lui (au sens de processus psychanalytique de projection) ses propres affects ne se rendant pas compte qu'il en est en définitive le seul auteur, la source créative, lui conférant *a posteriori* une fausse autonomie.

C'est un mouvement quasi dialectique dans lequel le désir se meut pour se nier (en s'objectivant) et revenir en un point où il se rassemble pour mieux s'affirmer.

Un événement peut nous éclairer sur le mouvement (du désir) que nous venons à l'instant d'introduire, et que le poète surréaliste décrit dans ces termes :

« "Par-delà bien d'autres sites –d'Amérique, d'Europe- Saint-Cirq a disposé sur moi du seul enchantement : celui qui fixe à tout jamais »¹. Le pouvoir de fascination que le poète prête à ce lieu ne peut apparaître dans sa splendeur et son charme, qu'en vertu du regard qui l'éclaire de sa beauté et de son désir intérieurs. Ce moment de fixation, d'un point de vue spatial (objectif) et topologique (au sens de la psychanalyse) est effectivement le lieu où le désir pulsionnel se fixe pour ne plus aller vers un autre lieu. Dans le jargon de la psychanalyse, la « fixation » induit un mouvement régressif, puisque le désir reviendra systématiquement vers ce point où il s'est fixé jadis et qui l'empêche de progresser vers un autre point permettant au sujet d'évoluer affectivement et psychologiquement, c'est-à-dire gagner en maturité en évitant l'écueil de la compulsion de répétition. En un sens, le désir bretonien se fixe lui aussi en un lieu pour ne plus fuir, mais, il ne peut y avoir de retour de la pulsion vers ce point d'ancrage puisque désormais, elle s'y maintient pour ne plus le quitter. Ce point de fixation n'est plus dans l'inconscient, est mais au contraire objectivé, ce qui donne au désir une réalité, et du même coup, à l'inconscient, une forme réelle, réalisée. Aussi, c'est parce que le désir pulsionnel se laisse en quelque sorte contenir, capturer, que le temps semble s'arrêter. Rappelons encore que du point de vue de la psychanalyse, l'inconscient soumis au principe de plaisir et au processus primaire, ne connaît pas le temps si bien que la pulsion ne diffère pas son acte parce que la durée (l'écoulement du temps mesuré entre deux points, le désir et son objet) ne peut exister puisqu'aucun écart ne s'est creusé entre le désir et son objet. Et bien dans l'acte surréaliste, il n'y a pas non plus de séparation entre le sujet désirant et l'objet désiré si bien que la réalité répond aux mêmes caractéristiques que l'inconscient, dans la mesure où l'acte et la satisfaction sont conjoints et simultanés si bien que toute dimension temporelle est abolie.

L'inconscient a « rusé » d'une certaine manière, puisque le sujet voit l'objet non plus comme un objet distancé de lui, car le seul écart qui aurait pu se creuser entre eux est comblé

¹ En juin 1950, Breton inaugure à Cahors la 1ère Route mondiale sans frontières qui traverse le village de Saint-Cirq Lapopie ; cet événement causera la « rencontre » dont il livrera le témoignage sur le livre d'or de l'association « Les Amis de Saint-Cirq » près d'un an plus tard.

par la force liante de son désir. Il y a comme une perception directe, dans laquelle sujet et objet fusionneraient compte tenu de l'action unifiante qu'opère le désir. De ce fait, il ne peut plus exister de dualité ou d'antinomie entre le désir et l'objet puisque rien ne vient compromettre leur rencontre et la pérennité de leur lien, de leur union. N'ayant plus d'écart dans lequel se glisser, de distance à expérimenter, la relation sujet-objet n'est plus possible, de même que le sujet ne plus se poser en objet de lui-même ; le moi se dissout dans le Soi, le ça ayant victorieusement conquis un espace de réalité dans lequel le désir et la matière s'associent pour se combiner. Comment alors provoquer ce genre d'évènement, faire que l'inconscient vienne à nous, se montre, puisque selon la psychanalyse, il demeure insondable et que seuls ses effets sont perceptibles sachant qu'il ne sont pas à confondre avec ses contenus.

Doit-on se tenir aux conclusions de la psychanalyse, ou doit-on comme le surréalisme souhaite le faire, dépasser ces propos en les vérifiant par l'expérimentation ou par le témoignage de certains hommes qui seraient parvenus jusqu'aux tréfonds du psychisme ? Il est vrai que la thèse psychanalytique reste hors de toute possibilité de démonstration scientifique¹ et que de plus, l'inconscient n'est pas un objet scientifique que l'on peut observer, mesurer ou quantifier car seuls ses effets peuvent l'être, laissant du même coup supposer son existence et son fonctionnement. Cela fait de la psychanalyse un système épistémique qui a créé un concept théorique en déduisant de ses effets une cause non observable et impossible à observer, donc infalsifiable.

A aucun moment, l'inconscient tire de son accès (son observation scientifique) son caractère d'irréfutabilité, et nous sommes en droit de nous demander, si l'interprétation des faits n'est pas biaisée par le souci de valider à tout prix une hypothèse : l'hypothèse de l'inconscient. S'il existe comme l'affirme Freud, une « coupure radicale » entre le conscient et l'inconscient ce qui nous condamne à ne pouvoir connaître de ce dernier que ses effets, Breton a l'ambition d'aller plus loin que le psychiatre viennois en allant braver ce qui pourrait barrer son champ d'investigation. L'automatisme surréaliste est par conséquent la méthode choisie pour contourner tous les obstacles qui se mettraient au travers de cette quête vers l'inconnu que mène le surréalisme dans un souci de conquête de l'inconscient. Si l'autocensure représentée par le Moi (qui inclue comme nous l'avons précisé l'idéal du moi et le surmoi) fait contrepoids au Soi

¹ Karl Popper (dans *Conjectures et réfutations*, 1962) en évoquant la réfutabilité comme critère de scientificité aurait ôté toute base et prétention scientifiques à la psychanalyse.

ou au ça, il suffit de déjouer ses plans et sa stratégie en laissant affluer les images et les mots sans les contrôler. Peu importe le support que l'on aura choisi pour fixer ces éléments libérés de l'inconscient, l'objet artistique qu'ils constitueront auront une valeur : celle d'être un produit brut non affecté par les restrictions que le Moi aurait fait peser habituellement sur celui-ci. La créativité artistique et l'acte surréaliste sont des équivalents qui ont pour dénominateur commun l'automatisme pur de la pensée.

Dans une certaine mesure l'acte surréaliste s'apparente au processus de sublimation décrit par la psychanalyse. D'une part la pulsion ne vise plus un but sexuel puisqu'il vise une production artistique, en second lieu, elle se détourne de son but destructeur (selon le principe de la pulsion de mort) et enfin l'objet qui est produit ou visé, est valorisé selon certains critères (« socialement plus valables » pour Freud). Breton rejoint dans son projet surréaliste, les trois moments que nous venons d'énoncer et qui constituent la trame du mécanisme de sublimation. Breton ne nie pas que l'Eros, qui est naturellement orienté vers le charme et la séduction que suscitent le corps charnel de la femme (Nadja par exemple, en est la manifestation), peut se transmuter en poésie qui par ailleurs s'adresse aussi à elle mais dans un rapport non corporel mais langagier. La pulsion de destruction que peut revêtir tout désir, est conjurée dans une certaine mesure car ce n'est plus forcément la révolte et la violence qui l'accompagne qui sont prônées, mais sa transposition (son déplacement) dans la terreur qu'il fait subir au langage. Sur le modèle de Rimbaud et de Lautréamont, il s'agit de libérer le langage du joug normatif de la culture bourgeoise dominante. Enfin, si l'on continue de rapprocher la démarche surréaliste du mécanisme de sublimation et du troisième critère qui le caractérise, le langage qui a subi le sort surréaliste en étant libéré des règles de la pensée logique, des normes établies par une certaine caste politique et socialement influente, prend une valeur sociale supplémentaire. En effet, le langage ainsi transformé en poésie, ne se libère pas seulement des chaînes de la raison et de la logique¹, mais a pour ambition et mission de libérer l'Homme. Le langage est ce par quoi l'homme a perdu le contact, mieux encore, le lien avec sa profonde nature et la poésie a pour fonction de le restaurer.

Mais creusons davantage la question de cette liberté à laquelle doit prétendre tout homme : de quoi donc doit-il s'affranchir ? Du risque qui pèse sur lui quand l'intolérance conduit certains

¹ Voir A. Breton, *Position politique du surréalisme*, O.C., t. I, pp. 422-424.

à nier le réel ou à s'éloigner de « la seule source de communication éternelle entre les hommes »¹. L'homme éloigné de cette source, de sa source, est en exil et le poète plus que quiconque, mesure l'intensité de cet éloignement qui le tient hors de son chez lui. Cette source dont parle Breton est possible à trouver si l'on suit la voie qui nous conduit à nous abandonner au merveilleux, à ne plus s'identifier à notre personnalité c'est-à-dire au Moi, en puisant dans les profondeurs de notre Soi, le trésor collectif qui n'appartient à personne en particulier sinon à l'Homme. Le symbolisme a été pour Breton la première expérience qui lui a montré cette possibilité, celle de quitter sa personnalité pour aller vers quelque chose de plus universel, d'essentiel, par l'entremise du Merveilleux :

« Sous prétexte que l'actualité exige de nous une prise de position plus terre à terre, rien ne serait plus injuste que de tourner en dérision les efforts des poètes du siècle dernier, tout entiers en proie à ce dilemme. Voilà pourtant à quoi une mode intellectuelle récente, d'inspiration soi-disant révolutionnaire, tente de nous induire. C'est ainsi qu'il n'est question plus ou moins explicitement, dans les commentaires auxquels a donné lieu la commémoration du symbolisme, que de l'indifférence coupable de ceux qui s'en réclamèrent envers les problèmes spécifiques de leurs temps, de leur désertion devant la vie de tous les jours. À mon sens, on rouvre par là très inutilement une querelle qui trouve tout apaisement dans la prise de conscience du mécanisme de sublimation chez certains êtres à l'exclusion des autres : dérivation et utilisation à des fins communes lointaines « d'excitations excessives découlant des différentes sources de la sexualité ». De telles dispositions particulières supposent une défiance majeure à l'égard du réel ambiant qui peut aller, dans les cas extrêmes, jusqu'à la négation totale de ce réel. L'enrichissement psychique indéniable qui, au cours des âges, peut être porté à l'actif du processus de sublimation devrait l'entourer de plus de compréhension et le mettre à l'abri socialement de toute nouvelle menace d'intolérance »².

Le mécanisme de sublimation est bien chez Breton comme chez Freud, la meilleure manière de transmuter une pulsion agressive en une pulsion de vie qui est liante plutôt que déliante, qui unit davantage qu'elle détruit. Citons encore Breton : « L'artiste [...] commence à [...] abdiquer la personnalité dont il était jusqu'alors si jaloux. Il est brusquement mis en possession de la clé d'un trésor, mais ce trésor ne lui appartient pas, il lui devient impossible, même par surprise, de

¹ A. Breton, « Le merveilleux contre le mystère », in *La Clé des champs*, O.C., t. III, p. 658.

² *Ibid.*, p. 655.

se l'attribuer : ce trésor n'est autre que le trésor collectif »¹. Le Soi qui ressemble à s'y méprendre à l'inconscient collectif freudien, ne peut être touché négativement que si le Moi individuel est plébiscité par l'esprit bourgeois² ; il doit au contraire s'effacer au profit d'une entité ou une instance psychique universelle qui nous rassemble et nous lie à tout jamais, faisant disparaître tout source de conflit, de dualisme. En ce sens, l'artiste qui entraînerait l'humanité derrière lui dans ce mouvement, créerait un nouveau mythe collectif. La dépersonnalisation que prône le surréalisme s'opère par le mécanisme de sublimation qui réajuste un déséquilibre entre le Moi et les éléments refoulés en opposant à « la réalité présente, insupportable, les puissances du monde intérieur, du "soi", communes à tous les hommes et constamment en voie d'épanouissement dans le devenir »³. C'est pourtant à partir de l'émotion subjective de l'artiste ou du poète que le sujet peut plonger dans les profondeurs de l'inconscient en-deçà du moi, pour opérer ce glissement du subjectif vers l'objectif, sachant que tout homme peut prétendre à devenir poète.

Paradoxalement, en s'orientant vers le pur subjectif, le poète en quittant le moi et le monde phénoménal, trouve dans son intériorité quelque chose d'universel, un trésor collectif que chacun peut mesurer s'il le veut vraiment, et du coup, l'objectiver au moyen du langage. Ce qui est de prime abord radicalement subjectif se transmute dans une objectivité réelle et commune à tous, susceptible de transformer le monde. L'émotion que le poète puise dans « la seule source éternelle de communication entre les hommes » est du coup objective puisque partagée entre chaque homme qui fait l'expérience d'écouter ce langage originaire qu'est la poésie et qui l'unit à son semblable. Le mécanisme de sublimation bretonien tend *in fine* à dépasser le clivage qui existe entre subjectif et objectif, si bien que la résultante de ce dépassement est l'abolition de toute opposition entre rêve et réalité, état de veille et sommeil, conscient et inconscient.

Le processus de sublimation aboutit donc au « point sublime » que Breton définit comme « un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus

¹ A. Breton, *Position politique du surréalisme*, O.C., t. II, p. 439.

² Breton se référant à Malraux n'hésite pas à citer ses paroles : « À la bourgeoisie qui disait : l'individu, le communisme répondra : l'homme ». *Ibid*, p. 435.

³ A. Breton « Pour un art révolutionnaire indépendant », *La Clé des champs*, O. C., t. III, p. 686.

contradictoirement¹». L'émotion est donc produite par la rencontre inopinée avec le Merveilleux quand le poète s'abandonne au dérèglement de tous les sens qui inaugure la mise hors-jeu de l'auto-censure afin d'anéantir l'influence inhibitrice du moi (et surmoi). Le merveilleux, rappelons-le est ce qui est « toujours beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau »². Le Merveilleux est atteignable grâce l'étincelle poétique qui elle-même se produit grâce un procédé qui repose sur une théorie des images que le poète Reverdy avait pensée dès 1918³. Dans le premier *Manifeste du surréalisme* de 1924, Breton nous livre cette théorie des images en ces termes « un homme, pour le moins aussi ennuyeux que moi, Pierre Reverdy, écrivait :

« L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique... etc. [...]

Il en va des images surréalistes comme de ces images de l'opium que l'homme n'évoque plus, mais qui « s'offrent à lui, spontanément, despotiquement. Il ne peut pas les congédier ; car la volonté n'a plus de force et ne gouverne plus les facultés. ». Reste à savoir si l'on a jamais « évoqué » les images. Si l'on s'en tient, comme je le fais, à la définition de Reverdy, il ne semble pas possible de rapprocher volontairement ce qu'il appelle « deux réalités distantes ». Le rapprochement se fait ou ne se fait pas, voilà tout. Je nie, pour ma part, de la façon la plus formelle, que chez Reverdy des images telles que :

Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule ou :

Le jour s'est déplié comme une nappe blanche

ou :

Le monde rentre dans un sac

offrent le moindre degré de préméditation. Il est faux, selon moi, de prétendre que « l'esprit a saisi les rapports » des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs. Lorsque cette différence existe à peine comme dans la comparaison, l'étincelle ne se produit pas. Or il n'est pas, à mon sens, au pouvoir

¹ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, 1929.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), O.C., t. I, p. 337-338.

³ P. Reverdy, *Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, Revue Nord-Sud, 1918.

de l'homme de concerner le rapprochement de deux réalités si distantes. Le principe d'association des idées, tel qu'il nous apparaît, s'y oppose. Ou bien faudrait-il en revenir à un art elliptique, que Reverdy condamne comme moi. Force est donc bien d'admettre que les deux termes de l'image ne sont pas déduits l'un de l'autre par l'esprit en vue de l'étincelle à produire, qu'ils sont les produits simultanés de l'activité que j'appelle surréaliste, la raison se bornant à constater, et à apprécier le phénomène lumineux »¹.

Cette longue explicitation et citation de la théorie de l'image surréaliste citée par Breton nous indique que le merveilleux est la beauté de l'image qui résulte du rapprochement de « deux réalités distantes » que la raison n'aurait pu produire seule. La raison devient le témoin de cette beauté une fois que l'étincelle de cette rencontre s'est produite en ayant provoqué un court-circuit dans les rapports logiques qu'elle avait instaurés entre les images. La sublimation participe à ce processus en tant que mécanisme inconscient et elle est pour Breton d'ailleurs, à la fois l'explication scientifique de l'inspiration poétique qui est à même de déclencher cette étincelle, ce court-circuit de la raison. Si ces courts-circuits sont tant encouragés² c'est que le mécanisme de sublimation dans ce cas, extrait de notre inconscient les images que notre conscient réprimait, faisant advenir de cette manière leur actualisation : le subjectif converti en objectif. Les images que la raison et son fonctionnement logique n'auraient pu lier ensemble, l'intuition du poète qui est au départ subjective lui permet d'extraire de son inconscient des images dont « les rapports sont lointains » et pourtant « justes », et de les objectiver en outrepassant la barrière de la censure du moi.

Le mécanisme de sublimation apporte la preuve que la beauté se produit sans le concours, plus encore, grâce à la non-intervention de la raison et de son agent principal, le moi. L'étincelle poétique issue du télescopage de ces images produit l'illumination qui est pareille à « la plus belle des nuits : la nuit des éclairs : le jour, auprès d'elle est la nuit »³. Breton renverse ici le rapport habituel entre le conscient et l'inconscient, la raison et l'intuition, quand le jour et la lumière sont attribués au domaine objectif et la nuit ou l'obscurité à ce qui se dérobe à notre raisonnement, à notre contrôle.

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, O.C., t. I, pp.337-338.

² « En peinture, en poésie, le surréalisme a fait son impossible pour multiplier ces courts-circuits », A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, 1929, p. 111.

³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), O.C., t. I, p. 238.

L'illumination est plus intense en lumière que le jour éclairé par la flamme de notre raison et l'esprit qui ne saurait plus se limiter à quoi que ce soit, sait maintenant reconnaître ses bienfaits : « Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas ». L'illumination résulte de l'acte de sublimation de l'artiste qui ramène de la *terra incognita* le trophée de son aventure en guise de lumière éblouissante, éclairant le monde phénoménal dans son intégralité tandis que la lumière du jour le voilait en partie. Le poète voyant dont parle Rimbaud, est la personne qui suit pas à pas sa descente vers les profondeurs de l'esprit au risque de devenir étranger à soi-même ou plus exactement à son moi qui n'est pas notre Je (notre vrai moi), notre vrai être intérieur, et c'est la raison pour laquelle le Je et le moi entrent dans une relation antagoniste. Une relation néanmoins nécessaire qui doit purger le Je de l'illusion du moi en les dissociant l'un de l'autre. Osons la métaphore biblique pour illustrer cet acte surréaliste qui peut se rapporter au fait de « séparer l'ivraie du bon grain ». Rimbaud nous l'explique en ces termes :

« Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ! ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ! ¹».

Notons que si le Je est autre, c'est que cet autre moi m'apparaît comme différent, à distance d'un observateur surpris de découvrir qu'il recèle dans sans son for intérieur, dans les « profondeurs » de son esprit, quelque chose qui dépasse la simple identité forgée par une personnalité (un moi) qui se réclame être l'auteur de ce qu'elle produit dans le champ étroit de sa conscience. Ce quelque chose encore indéterminé mais qui est cependant vécu en intensité, n'est pas de l'ordre de l'individualité mais il la transcende tout en lui étant immanent, intérieur et profondément attaché, ce qui provoque un sentiment d'étrangeté. Est-ce que cette expérience pour le moins insolite, ou en tous cas nouvelle pour le sujet qui expérimente ce que Rimbaud évoque ici, aurait à voir avec le concept de « L'inquiétante étrangeté » (*Das Unheimliche*) forgé par Freud ? Rappelons l'épisode dans lequel Freud voyageant à bord d'un train, découvre dans

¹ A. Rimbaud, seconde lettre dite du « Voyant » envoyée au poète douaisien Paul Demeny le 15 mai 1871.

le reflet d'une vitre l'image d'un homme désagréable, antipathique voire inquiétant, alors qu'il s'agit en fait du reflet de sa propre image. L'homme étrange et inquiétant n'est "autre" que lui. L'inquiétante étrangeté s'explique par le retour du même, du semblable sous la forme du reflet d'une image qui est familière mais pourtant non reconnue. Cette image inquiétante perd de son intensité au moment où le sujet se reconnaît dans l'image qu'il percevait comme étrangère, mais sans pour autant lui affecter une identité propre et certaine.

Nous sommes dans ce cas dans la fausse reconnaissance d'un autre ou plus précisément d'un "autre" qui a été en partie refoulé, puis oublié. Pour Freud, si tout affect lié à une émotion est du fait du refoulement transformé en angoisse, l'état de l'inquiétante étrangeté correspond au "retour du refoulé". Dans le cas qui nous intéresse, le moi qui a refoulé une partie du Soi ou du ça fait retour sans crier gare parce que le dérèglement de tous les sens a court-circuité l'effet de censure que le moi faisait peser sur le sujet. Le Je est un autre parce que la partie longtemps refoulée qui soudainement fait retour vers le conscient, éclipse maintenant le moi ou la personnalité du sujet. Faire l'épreuve de la poésie quand elle n'est pas l'oeuvre de faux artistes à l'"intelligence borgnesse" à savoir celle qui se limiterait à la personnalité de son auteur, c'est faire l'expérience d'un en-deçà riche et intense en sensations, images et représentations qui dépassent le cadre limitant instauré par notre identification au moi, notre personnalité. Cela rejoint la tentative bretonienne qui consiste à déconstruire le moi ou du moins l'identification à cette instance psychique pour rejoindre des forces qu'il a refoulées et qui méritent de refaire surface dans le champ de la conscience pour réhabiliter l'Homme dans sa totalité, à savoir le Soi.

Il faut admettre que le moi freudien est le fait du ça qui s'est complexifié par le passage de l'homme sauvage à l'homme civilisé grâce à une éducation qui a réprimé certains instincts pour les rediriger vers des objets socialement admis voire valorisés. Le moi qui s'est construit au fil des différents stades psycho-affectifs et qui s'identifie à ce qu'il est dans le monde objectif c'est-à-dire au rôle qu'il tient vis-à-vis d'autrui, n'a été possible qu'au détriment des autres possibilités qu'il aurait pu être, qu'il aurait pu vivre et qui ont été écartées grâce (ou à cause du) au mécanisme de la censure et de son effet, le refoulement. Le refoulement n'a pas seulement limité et réduit l'Homme à une identité factice mais il lui a ôté son langage, entendu comme sa langue originelle. Rimbaud ne dit-il pas :

“ Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne

forme : si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ;— Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien, — plus mort qu'un fossile, — pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie !- Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle¹.

Si le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné “dérèglement de tous les sens“, c'est pour mieux voler le feu à l'instar de Prométhée, et donner à l'Homme la possibilité et la capacité d'accéder à ce qu'il peut prétendre de mieux. Le pourvoyeur de feu permet de à l'Homme de s'organiser en communauté puis de fonder une civilisation, Prométhée devenant pour Freud un bienfaiteur puisqu'il a participé à la fondation de la civilisation, même si cette dernière est porteuse de souffrances et d'ambiguïtés². Le feu est une certaine lumière, le principe qui anime et déclenche l'illumination, il incarne une force anthropologique et mythique qui a été maîtrisée par l'homme en se sociabilisant c'est- à-dire en renonçant à des actes primaires comme celui par exemple, dicit Freud, de prendre plaisir à uriner sur les flammes pour les éteindre, celles-ci (et c'est ici que réside le plaisir infantile auquel a dû se soustraire l'homme afin de le dépasser) qui ressemblaient de par leurs formes à un phallus en érection.

Il n'est pas question, comme nous l'avons dit à de multiples reprises, de se livrer à une lecture psychanalytique de la pensée rimbaldienne dont se réclame Breton³, puisque nous situons notre réflexion sur le plan philosophique et sur les liens que nous pouvons établir entre des idées qui traversent des disciplines parfois éloignées du moins en apparence. Mais le feu qui a une valeur mythique, anthropologique, qui a inspiré la poésie rimbaldienne et par voie de conséquence directe Breton, a donné à Freud un matériel psychanalytique pour développer son concept de *kulturarbeit* qui met au jour les liens entre la souffrance et la maladie névrotique. La psychanalyse et l'analyse qu'elle propose, tendraient à diminuer les effets nocifs de la

¹ Lettre de Rimbaud à Paul Demeny, du 15 mai 1871, écrite à Charleville.

² M. Rey. « Prométhée, pourvoyeur de feu », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, vol. 22, no. 2, 2010, pp. 97-105.

³ Les références à Rimbaud ne manquent pas chez Breton, l'expression du poète de Charleville-Mezières « changer la vie » devenant le mot d'ordre et le leitmotiv du surréalisme, Breton allant jusqu'à écrire le thème astral du poète en 1930 (consultable à la Médiathèque Voyelles, bibliothèque municipale de Charleville-Mezières, (Fonds Rimbaud, AR 536 (128)) dans l'esprit de la voyance qui n'est peut-être pas si éloigné de celui du « poète voyant » rimbaldien.

maladie névrotique. Le feu, comme tout élément chez Freud, incarne une force et un archétype ambivalents, et le désir qu'il incarne s'oriente vers la vie ou la mort selon qu'il allume nos sens ou bien la torche qui est de tendance destructrice (la haine). Le feu peut servir l'amour comme la haine, son pendant. Plonger dans les profondeurs de l'esprit, c'est aller voler le feu que notre personnalité au service du moi nous avait mis en demeure d'ignorer, encore moins d'utiliser. Le feu est le désir qui s'objective sous la forme d'un acte, ou sous la forme d'une identification : chez Rimbaud il est le désir qui se délivre de ses propres chaînes pour inventer un nouveau langage (poétique) et le transmettre aux autres. Pour Breton, il est le désir qui s'objective pour être reconnu par l'être désiré.

Dans *Nadja*, Breton est identifié par Nadja au "feu" et à "la main de feu" et elle lui avoue que "c'est le feu qui revient quand il s'agit de toi"¹. De même, quand Breton parle de la manière dont Nadja le perçoit : "il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil"². Certes le feu peut consumer en partie l'esprit, le faire sombrer dans la folie : Nadja ne s'est-elle pas trop approchée du feu qui brûlait en elle, le feu du désir qu'elle trouva dans le creuset du poète et qui la consuma en l'emportant dans sa folie ? Le feu peut aussi éclairer le désir, lui ouvrir un champ d'attraction et magnétique, qui réunirait le sujet désirant et le sujet désiré dans une fusion amoureuse où l'un et l'autre seraient parvenus à se reconnaître. Le reconnaissance serait le déclencheur de l'état fusionnel, le moment de transmutation des corps qui aboutiraient ou convergeraient vers une seule forme, "le seul être". N'en déplaise au poète, la pensée christique qui encourage l'homme à ne faire qu'Un avec son épouse et à ne former qu'une seule chair avec elle n'est pas si éloignée de cette conception d'un désir se transmutant en amour.

En tous cas, il s'agit bien du désir qui revient ("le feu qui revient quand il s'agit de toi") et qui sera calmé grâce à la rencontre (entre les deux amants) qui jouera en même temps le rôle de "l'expérience de satisfaction" et de "point de nirvana". Le désir a déchargé sa tension qui est contenue et retenue dans et par l'union amoureuse. La *libido*, puisqu'il s'agit bien d'elle, peut évidemment investir d'autres champs, d'autres objets, mais le feu sacré a pour fonction, en ce qui concerne Breton, de rapprocher les êtres qui sont destinés à se rencontrer selon un principe que le poète appelle le "hasard objectif". Breton définit ce principe dans *l'Amour fou* :

¹ A. Breton, *Nadja*, O.C., t. I, p. 707-708.

² *Ibid.*, p. 714.

«Le hasard [objectif] serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud »¹.

Le hasard objectif est donc le sens que l'on peut donner à des « pétrifiantes coïncidences » quand on sait lire le réel en le déchiffrant comme un grand cryptogramme. Le désir trouve dans le réel (le monde objectif) l'objet qui lui correspond, qui coïncide avec la nécessité de s'actualiser dans le monde phénoménal. Il suffit d'être attentif aux signes annonciateurs de son imminent avènement pour savoir s'il est sur le point de se concrétiser ou vérifier si ces signes convergent vers lui. L'homme est destiné à vivre l'amour, il ne tient qu'à lui de vérifier s'il s'est engagé sur le bon chemin. Nadja réunit et concilie ces deux caractéristiques qui constituent l'étoffe du hasard objectif. Dans ce roman, l'héroïne éponyme rencontrée dans la rue par Breton, l'accompagne dans un jardin où ils observent un jet d'eau dont elle compare la chute de l'eau au mouvement de leurs pensées qui montent pour retomber ensemble. Or Breton vient juste de lire un livre qui comprend l'illustration d'un jet d'eau pour décrire le mouvement et le sens caché de son mouvement ; celui-ci fait d'ailleurs l'objet d'une vignette, en tête du troisième des *Dialogues entre Hylas et Philonous*, de Berkeley, dans l'édition de 1750, où elle est accompagnée de la légende : « *Urget aquas vis sursum eadem flectit que deorsum (c'est la même force qui lance les eaux vers le ciel et les fait retomber)* qui prend à la fin du livre, au point de vue de la défense de l'attitude idéaliste, une signification capitale »².

La réaction de Breton est capitale face à cet événement insolite mais ô combien chargé de sens, le sens entendu dans sa triple acception : la sensibilité, la signification, et l'orientation. Il faut ressentir pour découvrir la signification d'un signe qui nous conduirait vers « Le » lieu de rencontre. Chaque événement fait signe vers quelque chose en passe de se produire, « l'Événement » qui confirme la succession de ses signes avant-coureurs : « Mais, Nadja, comme c'est étrange ! Où prends-tu justement cette image qui se trouve exprimée presque sous la même forme dans un ouvrage que tu ne peux connaître et que je viens de lire »³.

Nous retrouvons ici, le caractère de surprise, d'étrangeté, d'aspect pétrifiant que peut avoir ce type d'expérience quand la nécessité du désir se fait pressante au point de prendre la

¹ A. Breton, *L'Amour fou*, O. C., t. II, p. 690.

² A. Breton, *Nadja*, in O. C., t. I, p. 698.

³ *Ibid.*

main sur le monde objectif pour y faire irruption sans nous laisser le temps de nous préparer à son « assomption ». Le désir en effet transfigure la réalité en lui conférant des valeurs et des pouvoirs nouveaux qui font qu'elle se soumet à lui au lieu de s'y opposer. Dans ce cas, le hasard objectif se rapproche du sentiment d'« inquiétante étrangeté » dans un premier temps mais s'avère être dans un second temps, non pas une mauvaise reconnaissance de l'objet ou de l'événement par laquelle l'observateur confondrait deux ou trois événements parce qu'ils auraient en commun certains traits, des liens analogiques comme dans le cas de l'image projetée sur un miroir dans laquelle ne se reconnaissait pas le sujet concerné, comme dans le cas de Freud.

Le hasard objectif est au contraire la reconnaissance d'un synchronisme dans lequel s'inscrit la présence d'un seul et même désir qui articule autour de lui un ensemble de faits convergents vers son objectivation. Ce lieu que Breton désigne par « où » a bien pu prendre l'image qu'il a lue dans un livre dont Nadja ignore l'existence, et *a fortiori* son contenu, ceci expliquant la surprise du poète et sa réaction spontanée « comment as-tu trouvé cette image... ». L'espace dans lequel se déploie le désir pour se communiquer aux êtres qui en seront les révélateurs, est le réel qui se fraie « un chemin dans l'inconscient », comme si le réel et l'inconscient qui tient de lieu de réservoir des pulsions refoulées, entraînent en vases-communicants. Le monde objectif et extérieur a trouvé une faille pour rejoindre l'intériorité du sujet désirant. Il n'est pas question ici de folie, d'hallucination, ni même de délire d'interprétation puisque Breton preuves factuelles à l'appui, montre que le désir peut coïncider avec la réalité. Quand le désir et le fait ne font plus qu'un, le temps peut s'arrêter, l'éternité (du désir) se retenir dans l'instant de la rencontre.

Le surréalisme est à ce propos, un médium qui fait le lien entre le temps et le désir (comme l'est à sa manière la psychanalyse dans son approche anthropologique et thérapeutique). Disons que nous pouvons affirmer que c'est de l'écart entre le désir et l'objet que naît le temps qui est une durée vécue subjectivement par le sujet expérimentant l'état de manque, de séparation, ou d'attente. A partir de ce moment et de ce vécu intérieur, l'imaginaire peut alimenter de ses images le vécu subjectif dans une temporalité radicalement singulière, propre au sujet désirant. Si les images les plus éloignées entretiennent de ce fait, entre elles, une tension élevée, c'est qu'elles sont aussi capables de provoquer le court-circuit de la raison pour engendrer l'étincelle poétique. Plus la tension est grande, plus l'imaginaire est en contradiction avec la réalité dans la teneur de ses images et plus le désir a des chances de s'objectiver et provoquer l'évènement tant attendu. Dans ce temps qui se creuse, quand la durée est l'espace

qui sépare le désir de sa satisfaction objective, l'imaginaire peut en effet prendre le relais pour les rapprocher mais seulement de manière potentielle et virtuelle.

Le projet surréaliste qui est de voir l'imaginaire devenir réel, scrute les faits qui pourraient scruter l'émergence du hasard objectif et le reconnaître comme la preuve de son intuition et de sa réussite. Mais revenons à la poésie rimabaldienne et à l'Illumination qu'elle promet que ce soit sur le mode de la voyance ou de la figure prométhéenne du voleur du feu. La dépersonnalisation que déclenche le dérèglement des sens aboutit évidemment à la perte de repères chez le poète y compris ceux qui structurent son rapport au temps. Le feu qui s'objective (se projetant en tant qu'image tout en l'investissant de son affect, devenant ainsi un désir objectal) est pour Freud la libido que l'Homme doit maîtriser et continuer de contrôler pour poursuivre son travail de sociabilisation (*kulturarbeit*) en tant qu'homme civilisé qui s'éloigne toujours plus loin de son état passé d'homme sauvage. Une des manières de régresser pour Freud, est de laisser libre cours à ses instincts qui peuvent se manifester sous le mode de l'agressivité voire de la destruction, bref sous la figure de la pulsion de mort. Nous pourrions opposer à cette vision du progrès humain celle de Breton et de Rimbaud qui vantent le déchaînement de nos désirs et il est probable que le sujet individuel dépossédé de sa personnalité du fait de sa plongée dans les profondeurs de la psyché, ne dispose plus d'aucun garde-fou (au sens figuré et littéral) pour contenir ses instincts morbides.

Cela dit, nous savons qu'avec Freud, les contenus psychiques contenus dans l'inconscient sont automatiquement redirigés vers le moi (le retour du refoulé) et le monde objectif avec d'autant plus d'intensité et de ravages qu'ils ont été refoulés avec force. Certes l'analyse psychanalytique permet de désarmer cette bombe à retardement par plusieurs procédés (transfert positif, abréaction, talking cure, analyse du matériel psychanalytique (l'anamnèse, les actes manqués, les lapsus, les mots d'esprits ...) qui ont tous pour visée la prise de conscience par l'analysant de ses affects et désirs censurés et plus encore (en levant les résistances), de la cause première et profonde de son Désir. Mais là où se rejoignent le poète et le psychiatre viennois, c'est le fait que la guérison ou la liberté qui nous ouvre à la vraie vie, passe par un acte par lequel il s'agit de dépasser ou surmonter le moi.

L'acte surréaliste, nous l'avons vu, vise "l'abolition du moi dans le soi" car l'acte rimaldien promet l'audace d'aller près du feu capable de brûler, au plus profond de notre intériorité, notre identification au moi. L'analyse que propose la psychanalyse procède certes d'une manière plus douce, mais aboutit en définitive à la même chose : passer outre la barrière

de la censure et du pouvoir de sanction (de culpabilité) que le moi fait peser sur notre psychisme quand il s'aventure trop loin dans le champ du préconscient. Freud dans ses textes tardifs¹ nous explique les conditions de la fin de l'analyse, à savoir quand les symptômes du patient ne le font plus souffrir parce qu'il a surmonté ses angoisses et ses inhibitions pour lesquelles le moi a joué un rôle actif et causal. Les deux théories freudiennes formulées sur le concept d'angoisse montrent le rôle du surmoi qui en tant que source inhibitrice et culpabilisante fait peser sur l'instance psychique du moi, une contrainte qui agira sur l'ensemble de l'appareil psychique. Le moi est donc un obstacle à la découverte de nos désirs, de notre liberté. Pour Freud il s'agit de faire un compromis entre ce que nous perdons de liberté (liberté d'agir selon nos désirs) et ce que nous gagnons en capacité à vivre en société selon les règles qu'elle édicte et qui limitent le champ d'action de notre *libido* pour le bienfait de la communauté. Le surréalisme souhaite quant à lui "transformer le monde" (selon le mot d'ordre lancé par Marx) et il est vrai que la notion de compromis est beaucoup moins lisible dans l'état d'esprit révolutionnaire et libertaire qu'incarne le mouvement surréaliste. Quant à réformer notre langue pour lui substituer une nouvelle langue poétique, ce que Breton veut réaliser à la suite de Rimbaud, il est clair que ce projet n'est pas partagé par les deux hommes et réformateurs qu'ils sont à leur manière.

Cependant, un trait commun demeure, et il est important de le rappeler tout au long de notre investigation, c'est que seule la compréhension de notre psychisme (qui inclue l'idée de l'inconscient) nous autorise à penser la liberté de l'homme et la réduction de sa souffrance. Quand le surréalisme parle de liberté, d'amour ou de poésie, et de révolte à l'encontre de tout ce qui menace ces trois valeurs (qui fondent en quelque sorte l'Éthique surréaliste), cela présuppose que les mêmes termes dans leur négativité sont à proscrire de toute éthique souhaitant respecter la condition humaine dans son intégrité et son intégralité. L'artiste surréaliste souffre du manque d'amour, de liberté et de poésie parce que le monde en est de plus en plus dépourvu. Or c'est bien le progrès humain qui a construit millénaires après millénaires un monde qui a affaibli, perverti ces forces vives. Prendre conscience que ces forces vitales sont présentes, les convertir en éléments susceptibles d'assurer à l'homme un équilibre psychique, lui donnerait toutes chances de fonder une société qui intégrerait un art de vivre à la hauteur des

¹ S. Freud, « L'analyse avec fin et l'analyse sans fin », dans *Résultats, idées, problèmes*, tome II, Paris, P.U.F., 1985, p. 234-236.

valeurs que le surréalisme plébiscite, ce qui le rendrait sans aucun doute plus joyeux, moins angoissé, libre d'aimer et d'être aimé.

Cette dernière conséquence, est ce qui motive et anime la pensée de ces deux chercheurs de vérité qui ont choisi deux voies différentes (l'art et la science) pour sauver l'homme de sa condition. Mais la science est-elle si éloignée de l'art ? Les artistes, n'ont-ils pas quelque chose à dire ou à apprendre aux scientifiques ?

Le poète, aurait-il un accès direct sur l'inconscient que l'analyste obtiendrait que péniblement et qu'à la suite d'un travail acharné utilisant des techniques ou des méthodes dont la maîtrise requiert elle aussi, un long et difficile apprentissage ?

La Langue poétique doit émerger des profondeurs de la psyché en allant puiser à sa source au moyen de l'automatisme qui court-circuite l'auto-censure et la préséance du moi sur les autres instances psychiques ; le résultat, c'est le dévoilement du Merveilleux qui sans artifice, s'offre dans l'éclat de sa beauté. Le poète sait provoquer l'irruption du merveilleux, et souhaite partager son expérience. La poésie est l'expression de cette expérience mais il ne sait pas comment, au-delà de l'automatisme auquel il s'abandonne, le poète procède pour obtenir ce résultat. Le poème semble provenir d'un acte gratuit, d'un don entendu comme offrande et non d'une compétence rare et innée. Mais dans ce cas, un don qui proviendrait de qui ? Le scientifique ne sait pas d'emblée "comment" faire, mais il construit les méthodes pour y parvenir. Cela n'empêche pas le scientifique de s'intéresser à ce que l'artiste produit et à sa capacité qui échappe à tout savoir qui pourrait être formalisé.

Ainsi, l'acte poétique découlerait d'un savoir-faire inconscient et donc difficilement transmissible. Là est le clivage entre l'art et la science, le même que Platon avait vu entre la sagesse et la science quand il se demandait si la sagesse était une science auquel cas elle aurait été transmissible par l'enseignement ; or, à bien observer les rares sages qui ont peuplé la terre, peu nombreux sont les disciples qui ont pu acquérir par l'enseignement de leur maître, la sagesse espérée. En tous cas, cela n'a pas empêché Freud d'interroger les poètes (Shakespeare, Goethe) pour suivre leur intuition et emboîter leurs pas en faisant intervenir *a posteriori* la méthode scientifique pour valider leurs pressentiments, leur clairvoyance quant aux phénomènes psychiques et intimes qui animent et sous-tendent les comportements humains. Freud n'hésite pas qualifier ces artistes de précieux alliés qui « nous devancent de beaucoup,

nous autres hommes ordinaires, notamment en matière de psychologie, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons pas encore explorées pour la science"¹.

Cela a certainement confirmé l'intuition que Breton² nourrissait, quant à voir chez l'artiste une certaine légitimité à prétendre explorer l'inconscient pour le faire parler sous la dictée de sa plume. Certains psychologues avant Freud, avait noué des relations proches et pérennes avec des écrivains afin de mieux comprendre comment ils procédaient pour disposer d'une connaissance aussi aigüe et exacte de la psychologie humaine³. Donner la parole à l'inconscient pour faire jaillir de son tréfonds "le minerai brut" ou "l'or de la pensée" ou pour le dire autrement, provoquer l'irruption d'un langage pur non contaminé par le moi, allait être la dynamique sous-jacente du projet surréaliste pour ne pas dire le noyau de son esprit en quête de vérité, c'est-à-dire de surréalité. "Etre agi" par le flux continu et verbal ne demande plus qu'au sujet dépouillé de sa personnalité ou de son individualité, de recueillir le plus vite possible et de la manière la plus adaptée, les mots que la pensée sans censure lui offre. Marguerite Bonnet commente en ces termes l'expérience de l'artiste surréaliste qui subit cette force agissante qui s'exprime à travers lui :

" On aborde ici un rivage où manquent les repères. Dans les propos de la voix intérieure, par les lacunes du sens comme dans l'éclat des formules, quelque chose se dit, impérieusement, mais de façon si oblique que l'"écrivain" lui-même ne possède pas la grille susceptible de décrypter ce langage. Les pôles, dont la limaille des phrases ne fait que matérialiser les lignes d'induction, lui demeurent aussi invisibles qu'à tout autre. Tout se passe comme si la parole qui jaillit sous l'effet des forces souterraines, par une sorte de mouvement dialectique, devenait agissante à son tour⁴».

¹ S. Freud, *Délire et rêves dans la Gradiva d.e W. Jensen* (1907), Paris, édition Gallimard, 1986, p. 141.

² Si Breton a été conquis par le méthode psychanalytique et la talking cure (le sujet s'adonnant à un discours sans auto-censure et aux libres associations qu'il provoque), Philippe Soupault opposait à la psychanalyse l'automatisme psychologique de Janet : le résultat fut l'écriture à quatre mains des *Champs magnétiques* qui mirent en scène une écriture sans sujet, l'écrivain devenant « l'écrivain » selon la formule de Marguerite Bonnet.

³ Nous pensons notamment aux nombreuses correspondances entre Hyppolite Taine et Flaubert, dont Breton avait (sans aucun doute) pris connaissance. Peut-être le souhait d'entretenir le même type de relation avec Freud avait traversé son esprit et avait motivé la visite qu'il lui fit à Vienne en 1921. Il est à noter que la rencontre manquée qui suivit ce rendez-vous, intervient avant 1924 (date de la rédaction du premier *Manifeste*) et l'on peut se demander comment aurait pu évoluer la pensée de Breton si Freud et lui avaient collaboré ensemble dans leurs recherches respectives mais aussi communes.

⁴ M. Bonnet, *André Breton, O.C., t. I*, voir notes et variantes, pp. 1378-1397.

Le sujet “ est agi”, et d’un point de vue dialectique, la force qui le met à distance de lui-même au point de se nier (en mettant le moi hors-jeu (je)) le remet en face d’un autre lui-même qui correspond à un moi plus profond enrichi des images et des perceptions que les profondeurs de l’esprit ont fait émergées à son insu. Le sujet devient témoin puis spectateur des productions de son inconscient. L’effet de surprise est donc nécessaire et il est la preuve de l’opération par laquelle l’inconscient sollicité se montre¹.

Dans le premier manifeste du surréalisme, Breton nous explique comment à l’époque de son affectation à l’hôpital de St Dizier (en 1917), il a expérimenté le “recueil“ de la pensée selon les principes de la technique thérapeutique alors pratiquée :

“Tout occupé que j’étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d’examen que j’avais eu quelque peu l’occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d’obtenir de moi ce qu’on cherche à obtenir d’eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l’esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s’embarrasse, par suite, d’aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée. Il m’avait paru, et il me paraît encore — la manière dont m’était parvenue la phrase de l’homme coupé en témoignait — que la vitesse de la pensée n’est pas supérieure à celle de la parole, et qu’elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume“².

Deux éléments sont à retenir hormis le fait que Breton se réclame de Freud en ce qui concerne la méthode employée pour accueillir et recueillir les mots de la pensée, le premier élément est que : la vitesse de la pensée est synchronisée à celle de notre perception (auditive, visuelle) si bien qu’il est possible et facile de se prêter à sa dictée. Le second élément important à retenir, est que la pensée pure ou réelle peut se recueillir dans notre langue courante et qu’il n’y a pas de conflit ou d’antinomie entre leur nature et par voie de conséquence leur modes ou médiums d’expression. Le seul obstacle qui peut empêcher la pure pensée de se remettre à notre langue est le jugement par lequel tout ce qui ne lui est pas conforme est refoulé dans l’inconscient.

¹ La surprise est le critère par excellence par lequel le surréalisme définit sa recherche autant que la découverte de l’objet désiré. « La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement. Elle n'existe que dans l'intrication en un seul objet du naturel et du surnaturel, que dans l'émotion de tenir et en même temps de sentir s'échapper le ménure-lyre. Le fait de voir la nécessité naturelle s'opposer à la nécessité humaine ou logique, de cesser de tendre éperdument à leur conciliation, de nier en amour la persistance du coup de foudre et dans la vie la continuité parfaite de l'impossible et du possible témoigne de la perte de ce que je tiens pour le seul état de grâce ». A. Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1976, p. 122.

² A. Breton, *Le Manifeste du surréalisme*, O.C., t. I, p. 325.

L'exemple type de cette expérience est l'image auditive que Breton a réussie à capter et capturer à son insu puisque c'était à l'occasion d'une hallucination hypnagogique (l'état hypnagogique étant le passage de l'état de veille à l'état de sommeil) qu'une phrase énigmatique a été produite par la pensée pure : " Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre"¹. Une image auditive qui sera accompagnée par une image visuelle en mouvement cette fois-ci :

" elle ne pouvait souffrir d'équivoque, accompagnée qu'elle était de la faible représentation visuelle d'un homme marchant et tronçonné à mi-hauteur par une fenêtre perpendiculaire à l'axe de son corps. A n'en pas douter il s'agissait du simple redressement dans l'espace d'un homme qui se tient penché à la fenêtre. Mais cette fenêtre ayant suivi le déplacement de l'homme, je me rendis compte que j'avais affaire à une image d'un type assez rare et je n'eus vite d'autre idée que de l'incorporer à mon matériel de construction poétique"².

La méthode apparaît d'un coup clairement, l'automatisme sous la dictée de la pensée permet d'accueillir les images qu'elle livre au moyen de notre langue, afin que nous les incorporions dans notre matériel poétique. Notons que les termes "incorporer" et "matériel" sont empreints au vocabulaire de la psychanalyse³. Dans ce rapprochement linguistique et conceptuel, la pensée pure constituerait un élément assez consistant et concret pour que nous puissions l'incorporer dans un corps qui serait le matériel (entendu comme un lieu, un espace, topographiques dans lequel nous pouvons puiser des ressources pour comprendre, déchiffrer notre inconscient) dont le poète aurait besoin pour "construire sa poésie". De là à trouver une analogie avec la chair (le corps subjectif) qui à l'instar du corps objectif autorise l'incorporation de matières nécessaires à sa (sur)vie (le prototype de l'incorporation étant chez le nourrisson le lait maternel)), la pensée pure serait la nourriture vitale pour le poète qui l'actualiserait au moyen du poème. L'acte poétique serait le passage, la conversion de la pensée pure en matière, à savoir le langage qui se fait poème. Mais le poème, s'il se donne sans concession, de manière intempestive dès lors que le poète lui somme, par l'abandon de son moi, de se livrer sous sa forme la plus pure, il n'en demeure pas moins qu'il peut être soumis au traitement de l'interprétation, à une certaine forme d'herméneutique.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ La psychanalyse reconnaît 3 stades de développement dans notre relation objectale, auxquels correspondent : l'incorporation (absorption et intégration dans notre corps du lait maternel), l'introjection (de la loi, constitutive du moi), l'identification (aux modèles parentaux (et autres) constitutifs du surmoi et de l'idéal du moi).

Derrière les phrases parfois énigmatiques à déchiffrer qui jaillissent de l'inconscient, comme celle de "l'homme coupé en deux"¹ qui ressemble à une véritable injonction poétique, c'est le désir qui revêt les formes les plus diverses pour nous parler de nous, de l'homme et de son destin. Le désir par lequel la vie se meut dans son mouvement éternel en nous traversant, et en animant nos facultés perceptives, émotionnelles et cognitives, peut nous apparaître dans sa nudité, sa brutalité, ou sa quintessence comme s'il n'avait pas été dilué ou altéré (dans) par une autre substance certainement liée à ce que secrète notre moi. Les *Champs magnétiques* devaient s'appeler d'une autre nom, qui fut abandonné et qui devait être : *Les précipités*. Le titre abandonné, faisait allusion au précipité chimique, qui trouve sa définition dans la beauté poétique (prenant sa forme dans le Cristal) que Breton évoque pour mieux l'explicitier dans *L'Amour fou* :

“ la beauté du cristal n'est pas le résultat d'une opération d'épuration, ni même de condensation, mais de celui d'un précipité qu'on obtient dans et grâce “à une dissolution du saturée de sel²” “. La mer représente les profondeurs abyssales de l'inconscient dans lesquelles règne le sentiment océanique pour Freud de même que pour Breton, la mer est finalement “l'élément même de l'esprit humain”, “le lieu, la matière de l'imaginaire et le champ de l'émotionnel tout entier où à “travers les “remous“ des images frémit une grande “houle cosmique qui saisit les vagues et les crêtes, épousent les mouvements du coeur“³ “.

Le sentiment océanique est l'impression d'appartenir à un tout plus grand que soi et qui nous dépasse de toute part. Il puise sa source dans la trace mnésique de notre moi primaire et narcissique quand nous étions nourrisson et que nous ne pouvions pas distinguer notre moi, que nous faisons qu'un avec le monde c'est-à-dire le corps physique de notre mère nourricière. Ce sentiment est chez Breton la perte d'individualité pour le sujet qui sait la dissoudre grâce au mouvement de la houle cosmique (océanique) qui fait remonter à la surface de notre conscient

¹ la phrase de "l'homme coupé" est l'exemple type du message délivré par la voix intérieure qui parle au poète ; Elle a pour but de lui faire prendre conscience que ce qu'il découvrira d'elle en la déchiffrant, le conduira à son identité réelle, à ce qu'il a toujours été et à ce qui est en passe de devenir, selon l'adage « deviens ce que tu es ». Cette phrase parcourra et hanta toute la vie de Breton, une phrase qui fait sans doute écho à l'injonction interrogative et poétique présente dans *Nadja* : “dis-moi ce qui hante et je te dirai qui tu es“.

² A. Breton, *L'Amour fou*, O.C., t. II, p. 681..

³ G. Brémonty, *André Breton Ou Le Surréalisme Même*, Lausanne, Suisse, éditions L'Age d'Homme, Bibliothèque Mélusine, p. 142.

les désirs oubliés et soudains objectivés. La poésie n'est rien d'autre que le mouvement de la vie, son actualisation. La remontée de ses objets enfouis dans l'inconscient (la mer) est portée par un flux qui est composé d'une matière brute : l'imaginaire. Celui-ci est composé de réseaux d'images chargées toutes de désir, ou plus exactement, ces images sont les représentants du désir sous sa forme encore virtuelle, non encore objectivée. Le virtuel est ce qui tend naturellement (porté par le mouvement de la houle) à remonter à la surface du conscient pour rejeter ses objets (désirs oubliés ou refoulés tous inscrits dans l'Image) que le poète recueille, pêche, dans le trémail de son conscient. Ce mouvement est d'autant plus intensifié quand rien (aucune instance psychique) ne vient le contrarier, et le rêve à cet égard, constitue le processus psychique le mieux à même de garantir au sujet cette plongée en eaux troubles suivie d'une pêche fructueuse. Quand d'ailleurs Freud évoque le fait que le "rêve est le gardien du sommeil"¹, cela signifie que le rêve permet au Moi de se reposer (le dormeur) grâce au compromis qu'il instaure avec le ça et ses pulsions inconscientes de telle manière qu'elles puissent atteindre un certain seuil d'actualisation sans outrepasser les limites extrêmes fixées par sa censure sous peine que le sujet se réveille.

Le rêve est donc l'espace dans lequel l'inconscient gagne du terrain sans parvenir à l'annexer à ses fins. Il est donc un moyen, une "vo(x)e royale" pour accéder à certains contenus de l'inconscient du point de vue freudien et bretonien, parce que le moi en état de demi-veille pendant le rêve laisse en échange de son temps de repos, la possibilité à ce que des éléments refoulés apparaissent à la conscience sous une forme plus ou moins déformée. Breton reconnaît donc avec Freud, les bienfaits du rêve et les promesses qu'il est en mesure de tenir pour tout explorateur de l'inconscient désireux de faire rencontre avec la "trouvaille". La trouvaille qui fait référence à la découverte de l'objet surréaliste est le fait de la production onirique et elle a pour valeur l'objectivité. Le rêve devient l'instance médiatrice et pacifisante dans laquelle se résolvent tous les conflits quand le désir et les pulsions qui l'animent ne s'opposent plus à la réalité telle que le moi se la représente et la défend contre toute menace. Le compromis que le moi s'efforce de maintenir avec le ça constitue une concession et également, une reconnaissance des forces souterraines du psychisme, qui ne peuvent être ignorées ou définitivement contenues d'une part parce que la pulsion (*trieb*) est une pulsion constante (selon Freud), d'autre part, parce que le désir de nature proétiforme, ne peut se réduire à un seul ensemble de représentations. Il y a donc d'un côté une pression constante qui pousse un ensemble d'images

¹ S. Freud, *L'interprétation du rêve* (1900), Paris, éditions du Seuil, 2010.

inconscientes vers l'extériorité du sujet et de l'autre, une instance psychique qui les filtre en permanence avec un degré de vigilance variable, dans le but de faire coïncider la réalité et l'inconscient. Mais, plus l'écart est important entre l'inconscient (ses désirs non satisfaits et refoulés) et la réalité, plus le symptôme devient l'expression de la formation de ce compromis et de ses contenus à savoir, les désirs refoulés. La pression engendre donc une tension qui est réduite grâce à un compromis engendrant le symptôme, manifestation et monstration du désir initialement repoussé par le moi.

Dans cette perspective, le surréalisme est une méthode qui part bien du symptôme pour remonter à sa source. Si le contexte historique de l'avènement du mouvement surréaliste est celui d'une jeunesse révoltée (le symptôme), s'opposant aux normes d'une société bourgeoise ayant conduit l'humanité dans une guerre absurde, c'est à cause du fait qu'une force contradictoire (la pulsion de vie entendue comme pulsion d'auto-conservation, de survie mais aussi créative) n'a pu être complètement satisfaite et qu'elle se «manifeste»¹ sous la forme d'un désir de Liberté et d'Amour. Toute pulsion contrariée cherche une autre voie pour se manifester ou risque de se retourner en son contraire. La pulsion de Vie se mue en pulsion poétique pour tout homme, selon Breton. Le poète est l'homme total, qui reçoit la vie sans la compromettre, sans l'altérer.

Mais la réalité qui s'y oppose, devient la cause du symptôme. Le symptôme (l'expression du conflit inconscient) fait signe vers une voie de résolution qui est celle de l'introspection, mouvement de la conscience vers l'inconscient et l'intériorité du sujet : le rêve et le stade qui le précède, l'état hypnagogique. Freud, en tant que scientifique a su redonner une place de choix au rêve en lui conférant une fonction fondamentale car salvatrice, dans le rapport qui s'instaure entre le sujet et le monde. Le sommeil réparateur (n'oublions pas que le moi doit se réparer pour veiller à ce que les pulsions de vie triomphent sur les pulsions de mort au cours de son existence) et la résolution du conflit entre les principes de plaisir et de réalité sont à l'œuvre dans le processus onirique. La démarche surréaliste consiste à partir du dehors pour aller vers le dedans, de la réalité vers la zone dite onirique si bien que la perception externe et objective se transmutte en rêve lucide. Prenons l'exemple très évocateur que Breton nous

¹ Insistons sur le poids des mots et du signifiant « manifeste », quand il est compris dans son acception seconde qui rappelle son aspect révolutionnaire ou contestataire, à l'instar du « manifeste du surréalisme » qui est un plaidoyer contre l'aliénation sous toutes ses formes.

propose dans *Clair de Terre*¹ avec les cinq rêves dont il se sert pour ébaucher une première théorisation du surréalisme².

« Intrigué, j'entre et je m'enfonce dans un couloir extrêmement sombre » nous confie Breton après s'être promené dans la ville de Paris rue des Grands-Augustins, à la rencontre de trois noms de poètes, Baudelaire, Germain Nouveau, et Reverdy, parcouru 3 chambres (qui correspondent aux trois instances psychiques de la psychanalyse), pour de l'obscurité voir jaillir une lumière comme celle du « jour d'un soupirail incompréhensible ».

Entre ombre et lumière, le rêveur navigue sans boussole, ou plutôt en se laissant guider par un mystérieux guide (intérieur) l'enjoignant d'entreprendre une descente (vers ou) dans les profondeurs du psychisme : « Un personnage, qui fait dans la suite du rêve figure de génie, vient à ma rencontre et me guide à travers un escalier ». La métaphore de l'escalier que l'on descend pour fréquenter les profondeurs de l'enfer goethien ou du mythe d'Orphée et d'Eurydice exhorte l'explorateur de l'inconnu à persévérer dans sa marche de l'obscurité, en terrains risqués, sachant que la lumière est au rendez-vous de celui qui sait attendre et espérer, qu'elle se livre graduellement et progressivement à celui qui sait la désirer et et mérite sa manifestation. A partir de ce « couloir extrêmement sombre », le rêveur aboutit à la première salle qui diffuse un « jour d'un soupirail incompréhensible », découvre ensuite « la pièce voisine mieux éclairée quoique d'une façon insuffisante » (la seconde salle), pour enfin accéder à la troisième salle, la plus claire des trois, qui déclenche en Breton une réaction à la manière d'une révélation qu'il décrit en ces termes, plume à la main, puisque c'est dans cette pièce que le poète écrit ces mots : « La lumière [...]. La lumière [...]. La lumière ».

La traversée de l'inconscient via la route du rêve mène le rêveur lucide à un point de rendez-vous, son point de rendez-vous, celui qui lui était prédestiné. Un rendez-vous avec lui-même qui est un carrefour de l'existence où le sujet rêveur et désirant pourra (ré)écrire son histoire depuis le lieu de son Désir : « un fauteuil inoccupé devant la table paraît m'être destiné ». Si dans la seconde pièce, le poète (Breton) n'a pas été vu et reconnu (« Ni l'un ni l'autre n'a paru me voir, et c'est seulement après m'être arrêté tristement derrière eux que je pénètre dans la troisième pièce »), c'est justement parce que cette descente se fait au prix de la

¹ A. Breton, *Clair de terre* (1923), in O.C., t. I, pp. 149-154.

² Ce recueil de textes écrits entre 1920 et 1923, est publié une année avant la rédaction et l'édition du *Manifeste du surréalisme* de 1924 dans lequel la théorie du surréalisme est formalisée.

non-reconnaissance de soi par autrui, en dépassant un narcissisme jusqu'alors orienté vers le regard et l'approbation de l'autre. Comme le dit si bien Freud, l'homme désire aimer et être aimé et cela résume en fait sa nature. Le passage de la seconde à la troisième salle est un processus régressif positif, par lequel le sujet se déconditionne de son désir aliénant, celui de pouvoir s'aimer qu'à la condition d'être aimé par l'autre. Sortir du regard de l'autre a quelque chose de positif quand on sait qu'il peut être aliénant ou « chosifiant » pour reprendre un terme cher à Sartre, ce qui permet au poète de se libérer de son joug et d'aller à la rencontre de lui-même, de son destin, de devenir ce qu'il est pour faire ce que lui peut seul faire¹, selon l'injonction nietzschéenne.

Le poète suit d'instinct cette injonction convaincu que sa plongée vers son moi profond lui révélera son individualité propre qui ne doit pas se confondre avec sa personnalité. Rappelons ce que Breton écrivit dans son roman *Nadja* quelques années après *Clair de Terre* :

« N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation [des autres hommes] que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur »².

Breton aboutit à une écriture épurée, touchant à l'essentiel, à la quintessence du langage qui est marquée par la redondance de trois mots identiques (« La lumière...La lumière... La lumière »), dont la répétition sonne comme un acte théâtral inaugural, celui de l'ouverture du rideau derrière lequel son existence attendait d'être jouée vraiment, de manière authentique. Le « je n'arrive qu'à écrire que ces mots » n'est pas à interpréter comme un échec de la part du poète, privé soudainement de sa créativité, mais comme le moment où la nécessité se fait entendre et non plus attendre. Le mot « Lumière » répété trois fois tel un mantra, est en apparence le même mot qui sonne plusieurs fois, mais il résonne en fait de façon différente, puisqu'il s'adresse aux trois salles, aux trois espaces qui constituent la psyché et qui sont maintenant éclairés de la même lumière provoquant ainsi son alignement parfait : l'Illumination.

¹ « Deviens ce que tu es, fais ce que toi seul peux faire ». F. Nietzsche, *Ainsi Parlait Zarathoustra*, chap IV (Sacrifice du miel).

² A. Breton, *Nadja*, O.C., t. I, p. 648.

Breton à l'époque où il rédige *Clair de Terre* est encore tiraillé par un dilemme : doit-il s'abandonner à l'écriture, plus encore à la poésie ou doit-il renoncer à cet appel du grand large et se résigner à poursuivre ses études le préparant à une prestigieuse carrière de médecin ainsi que le lui avait promis le Dr Babinski ? Nous savons bien que les influences (la pression sociale et parentale) que subissait Breton dans sa jeunesse lui conseillait d'abandonner la poésie pour retrouver la voie de la raison. Les cinq rêves décrits dans *Clair de terre* (qui peuvent faire écho aux *Cinq leçons sur la psychanalyse* de Freud) sont les 5 étapes nécessaires pour déterminer le destin d'un homme qui doit choisir, se choisir. Choisir devient un acte empreint de souffrance puisque qu'il suppose un antagonisme entre deux options qui ne peut trouver sa solution que dans le renoncement à l'une d'entre elle. Choisir c'est renoncer à. Or le désir que Breton souhaite explorer au moyen du rêve doit se révéler à lui sans contradiction, sans dualité, sans compromission, dans sa lumière pure. Tout choix doit disparaître, puisqu'il est l'œuvre de la pensée discriminante, de la pensée analytique qui gouverne la logique. Quelle réponse le poète obtiendra-t-il de ce cogito onirique qui se parle à lui-même grâce à une dialectique interne dans laquelle le moi influencé par ses deux parties agissantes (le surmoi et l'idéal du moi) ne peut plus interférer sur lui ?

« J'obéis à la suggestion et me mets en devoir de composer des poèmes. Mais, tout en m'abandonnant à la spontanéité la plus grande, je n'arrive à écrire sur le premier feuillet que ces mots : La lumière... Celui-ci aussitôt déchiré, sur le second feuillet : La lumière... et sur le troisième feuillet : La lumière »¹.

Dans l'expérience onirique, le sujet subit passivement en s'abandonnant à la « spontanéité la plus grande » (ce qui pourrait donner lieu à une nouvelle définition de l'automatisme surréaliste), à la dictée de la pensée pure qui s'exprime sans artifice ni médiateur. Les trois feuillets (les trois salles correspondant aux trois instances psychiques) sur lesquels s'imprime la pensée pure, se déchirent (par qui, par quoi ou comment, nous l'ignorons) comme si à la manière d'Isis, ses voiles se déchiraient pour révéler au poète sa vérité dans l'éclat de sa Lumière. André Breton n'a cessé d'osciller entre la pensée rationnelle et la pensée intuitive, entre le réel et l'imaginaire, souhaitant dépasser leur apparente antinomie pour les réconcilier en les faisant coïncider et fusionner dans la surréalité. Le surréalisme nie toute transcendance, c'est-à-dire tout lieu qui pourrait être au-delà de notre champ perceptif ou cognitif et que nous

¹ A. Breton, *Clair de terre*, O.C., t. I, pp. 149-150.

ne pourrions pas ou jamais atteindre. Au contraire, la surréalité est au cœur de notre quotidien, plus près de nous que ce que nous croyons, trop près peut-être de nous si bien que sa présence s'efface du fait même que notre regard est pré-orienté vers un monde qui se donne à nous sur le mode de l'utile, de la raison logique, de la causalité, de la répétition, du même et du semblable. Pour sortir de la routine qui inhibe notre imaginaire et donne à la raison calculante son dû, pour revisiter notre quotidien avec un regard d'enfant, curieux, qui s'émerveille en permanence, qui sait « contempler l'univers avec des yeux d'artiste¹ (pour citer les mots de Bergson) parce qu'il le découvre à chaque instant, le poète doit permettre à la réalité (la nature telle qu'elle se montre à nous et telle que nous la percevons) de se dévoiler plus encore.

Pour reprendre les mots de Pierre Hadot, un aphorisme a toujours hanté la philosophie et par extension, la poésie et l'art tout entier, celui d'Héraclite, le pré-socratique, qui nous enseigne que « la Nature aime à se voiler ». D'où la posture prométhéenne que le philosophe ou l'artiste doit adopter pour percer le secret de la Nature, lui ôter chacun de ses voiles avec son consentement même si l'audace qui l'anime peut être vue ou interpréter comme un acte dangereux, prohibé, ce que la formule rimbaldienne « voleur de feu » résume assez bien. Qui peut donc plus que l'artiste ou le poète, interroger les mystères de la Nature qui se comporte selon des règles *a priori* déterminées, héraclitéennes : tout ce qui naît tend à mourir, l'Être se dévoile en se voilant (car il est originellement dans un état de contraction et se manifeste en se déployant), ou bien encore, la Nature s'enveloppe dans des formes sensibles ou dans les mythes.

En ce sens, le freudisme a souhaité résoudre l'équation (l'Enigme de la Nature) à deux inconnues (formes sensibles et mythes) pour tenter de comprendre le fonctionnement de la nature humaine qui a évolué à partir des mythes, des symboles, des images liées aux formes sensibles qui s'offrent à notre perception puis qui se modifient au gré de notre travail psychique. Par la suite, le travail psychique modifie ces images en représentations (dotées de significations car liées à un mot qui les désigne) chargées d'affect et de tendances orientées vers deux polarités opposées, la Vie ou la Mort.

Le complexe d'Œdipe relève certes de la mythologie grecque mais prend toute sa dimension symbolique grâce aux artistes qui l'ont sublimé dans leurs œuvres respectives, comme chez Sophocle (*Œdipe Roi*) ou Shakespeare (*Hamlet*) ; Freud a lu ces auteurs (pour les avoir

¹ "ils la voient pour elle et non plus pour eux." "Ils ne perçoivent plus simplement en vue d'agir; ils perçoivent pour percevoir - pour rien, pour le plaisir." Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* (1938), Paris, PUF, Quadrige, 1990, pp.152-153.

traduits en langue allemande) avec enthousiasme et fascination. Freud reconnut aux artistes le fait de devancer la science qui n'explique que rationnellement les faits qu'ils ont découverts avant elle par leur intuition et leur imagination. Le rêve est l'espace privilégié du psychisme dans lequel les mythes diffusent leurs images pour qu'elles parviennent jusqu'au seuil de notre conscience. L'artiste n'attend pas de s'endormir (quand son rythme biologique le contraint par nécessité de le faire) pour convoquer les mythes et leurs images agissantes, mais il provoque son sommeil¹.

Pourtant le sommeil qu'il déclenche, s'apparente davantage à un réveil puisqu'il sort de l'apparence et de l'illusion d'une réalité artificielle qui l'éloignait de sa vraie nature, entendue comme nature entière et globale, puisque l'artiste sait reconnaître ses origines primitives tout en les reliant à l'évolution de sa pensée analytique et logique. Il ne s'agit aucunement de nier, d'abolir ou privilégier l'imaginaire au détriment du rationnel ou inversement, mais de réduire un déséquilibre que le modernisme a engendré en disqualifiant l'imagination au profit de la pensée rationnelle et objective.

La surréalité serait donc accessible dès lors que l'équilibre est restauré, dans la mesure où l'harmonie entre le virtuel et le réel, collabore de manière à ce que l'actualisation ou l'objectivation du possible soit facilitée. Le rêve est le prototype de l'actualisation de l'imaginaire et de ses possibles quand le rêveur n'a que pour perception unique : la réalité onirique. La réalité onirique a sa propre valeur et sa vérité tant que le sujet ne la discrédite pas au nom du principe de réalité qui veut que toute personne perçoive la même chose dans un même espace-temps selon le principe d'universalité. Or, le rêve possède un espace propre (celui du sujet dans sa singularité) et un temps particulier (certes différent du temps mondain et objectif, mais une durée qui lui est propre, le rêveur expérimentant une durée hors du temps, qui échappe à la mesure de nos horloges) et n'est démenti que par le contraste que l'état de veille lui oppose par l'ensemble des normes qui le constituent. Cependant, c'est parce que chacun d'entre nous a accepté de mesurer le temps à l'aide d'instruments et de normes identifiés et admis par tous, que nous percevons de manière conventionnelle le temps. Si nous changions de conventions, le temps tel que nous le mesurons et le percevons, en serait modifié. Cela

¹ Dès 1919, le groupe surréaliste est attentif au processus de rêves (y compris éveillés) et une phrase entendue dans une phase de pré-sommeil adressée à Breton deviendra le déclencheur de l'aventure de l'écriture automatique qui ouvrira la période dite « des sommeils ». A partir de 1922 les artistes surréalistes publieront les récits de leurs rêves notamment dans *La Révolution surréaliste* ; citons quelques uns de ces noms : Breton, Aragon, Desnos, Morise Leiris, Max Ernst, Artaud, Éluard, Queneau sans oublier Giorgio De Chirico.

signifie qu'à chaque fois que nous quittons notre rêve (nocture, diurne, éveillé), nous le disqualifions parce que nous avons fait le choix de donner du crédit à une réalité collective dont la cohésion est garantie par un ensemble de normes auxquelles s'identifient ses membres.

L'artiste surréaliste, quant à lui, peut maintenir le rêve sur un plan de réalité qui ne peut pas rivaliser avec le monde objectif tel qu'il est dans son actualité, mais qui peut rivaliser avec ce qu'il pourrait potentiellement devenir. A chacun de faire de son rêve sa réalité : « Pourquoi n'accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité, soit cette valeur de certitude en elle-même, qui, dans son temps, n'est point exposée à mon désaveu ? »¹. Mais la réalité objective est celle que nous partageons tous ensemble et dans cette perspective, le sujet doit évoluer pour son bien et celui de la collectivité, vers l'intérêt pour l'autre, plus que vers l'amour de soi pour soi (passant du narcissisme primaire au narcissisme secondaire) ou vers la réalisation de son propre désir. Cela dit, le désir individuel que le sujet va chercher, explorer et découvrir au moyen du rêve n'est pas éloigné d'un désir universel, orienté vers l'Autre. Le surréalisme qui prône l'Amour, la Poésie et la Liberté ne s'adresse pas une élite de personnes (les poètes) mais à tout à chacun puisque chaque homme est un poète qui s'ignore et qui pour se découvrir poète, doit s'émanciper des contraintes infligées à son imaginaire. Le surréalisme pointe du doigt l'horizon des possibilités qui s'offrent à tout homme dont la volonté est de changer sa vie pour transformer son monde puis le Monde, en y injectant davantage d'amour, de poésie et liberté. Si chacun suivait cette voie, le monde serait poétisé de la même manière que le poète Novalis nous invitait à romantiser le monde, à l'habiter d'une manière romantique.

L'introspection par les voies et la voix de l'imaginaire quand il s'exprime sur le mode onirique, reste dans le sillage de la psychanalyse qui comme nous l'avons montré dans le contexte de son avènement, souhaite mettre au jour la nature réelle de l'homme. Si la nature réelle de l'homme est identifiée puis dans un second temps, trouve la possibilité dans le monde que lui offre la société, de se révéler dans son accomplissement, alors le monde serait à l'image de l'Homme. C'est à cette condition que le surréalisme sera à la hauteur de ses ambitions : « Transformer le monde, a dit Marx, changer la vie, a dit Rimbaud, ces deux mots d'ordre pour nous n'en font qu'un »². Notons que si la poésie peut changer la vie, encore faut-il lui trouver un refuge, une habitation, bref, un monde qui peut l'abriter ! Or, l'activité onirique est une

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), O.C. t. I, p. 318.

² Déclaration faite par Breton lors de son discours au Congrès des écrivains en juin 1935.

activité à part entière, productive, et branchée sur la réalité, objective, et il suffit d'interroger le vocabulaire surréaliste pour s'en rendre compte ! Breton et Eluard définissent le terme « sommeil » dans leur abrégé du surréalisme en citant Héraclite : « Les hommes dans leur sommeil travaillent et collaborent aux événements de l'univers »¹. L'homme qui rêve participe à la construction d'un monde digne de l'Homme, et de la Vie qui lui a forgé un destin qu'il doit accomplir ou achever par l'écriture ; L'homme serait-il, comme l'affirme si poétiquement Heidegger « un poème que l'Être a commencé » !

Cela dit, « l'univers » surréaliste n'est pas un monde transcendantal, platonicien, mais notre monde terrestre qu'il faut (re)construire. Le sommeil n'est que sommeil pour celui qui quitte le monde dit réel pour s'endormir, mais pour celui qui vit le rêve dans tout sa splendeur et sa totalité, la réalité en comparaison de l'imaginaire et du merveilleux qu'il engendre, est pauvre, « pauvre en monde »² pour reprendre encore une formule heideggérienne. Dans ce cas l'homme serait encore un animal, et n'aurait pas encore atteint le stade d'humain. Quand les surréalistes explorent individuellement leur psyché en faisant le récit de leurs rêves, ils suivent l'exemple de Freud qui élaborait les bases de la psychanalyse à partir de l'autoanalyse de ses rêves. Freud tira de ses propres rêves l'intuition qui le conduira à formuler le complexe d'Œdipe et à évaluer l'importance de la culpabilité dans la formation des symptômes que l'on peut lire dans nos rêves à condition de les interpréter, et de savoir comment les interpréter ce qui deviendra la tâche de l'analyste.

La science des rêves (1900) débute d'ailleurs par l'analyse d'un de ses rêves personnels (« l'injection faite à Irma ») et dès 1895, Freud analysa systématiquement le contenu de ses rêves, même si Breton émit quelques critiques sur la retenue dont il faisait preuve quand ceux-ci devenaient trop intimes pour être révélés au grand jour et au grand public. Les surréalistes suivirent les pas du créateur de la psychanalyse en s'attardant à noter les éléments de leur rêve, à les publier, à ceci près qu'ils ne cherchent pas à les interpréter minimisant ainsi et volontairement la différence entre le contenu latent et manifeste. Ce qu'il convient de retenir,

¹ A. Breton, Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, O.C., t. II, p. 844.

² Heidegger pour caractériser la nature de l'animal par rapport à la nature de l'Homme, pense que l'animal est « pauvre en monde ». Cf. Martin Heidegger, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique, Monde finitude solitude*, Paris, NRF-Gallimard, 1992.

c'est que la démarche psychanalytique freudienne a consisté à se servir d'un rêve individuel donc subjectif pour en extraire des éléments universels.

Par conséquent, la démarche surréaliste qui vise à explorer le processus du rêve pour pénétrer les « zones interdites » où siègent certaines « formes d'associations » jusqu'alors négligées et constituant l'accès privilégié à une réalité supérieure, pourraient prétendre à être non seulement vécues par tous individuellement, mais étendues à une réalité partagée. Le mythe (surréaliste) peut devenir surréalité. Le poète est par conséquent un pionnier, un explorateur, qui comme Freud, affronte les profondeurs du psychisme dans le but d'extraire des forces inconscientes pour les mettre à son service et ne plus les subir. Si la méthode d'expérimentation diffère entre les deux hommes, le but est identique : connaître le fond de notre intériorité, ce qui nous est caché, parce que notre attention est toute portée sur le monde extérieur, qui tourne le dos à une intériorité agissante et sous-estimée quant à son influence et sa richesse.

La connaissance doit nous délivrer des chaînes de l'ignorance car celle-ci agit à notre insu et pour notre perte. Voilà pourquoi Breton affirme dans le *Manifeste* de 1924 :

“Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison »¹.

Voilà encore la preuve que la raison n'est pas l'ennemi du mouvement surréaliste, mais au contraire l'allié du psychisme qui cherche une aide pour maîtriser toutes ses forces et potentialités, et reconquérir l'ensemble de ses ressources psychiques. Breton l'affirme, nous le confirme par ces mots qui résument assez bien la visée du mouvement surréaliste et son idée centrale : « l'idée du surréalisme tend simplement à la récupération de notre force psychique ² ». Freud ne fait pas autre chose que mettre au jour les instincts qui nous animent, la manière dont ils agissent secrètement à nos dépens quand l'homme ignore qu'il (le moi) n'est pas « maître dans sa propre maison ». La psychanalyse qui se veut être une discipline scientifique et rationnelle, logique (puisque'elle repose sur le principe de la causalité, étant une étiologie des maladies mentales et névrotiques) est née pourtant à partir d'un rêve !

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), O.C., t. I, p. 316.

² A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, 1929.

Qui plus est, un rêve qui parle de jalousie, de désir interdit, de culpabilité, tout autant de sentiments qui relèveraient d'un mythe collectif qui incarnerait de manière universelle nos instincts les plus archaïques. Pouvons-nous alors considérer la psychanalyse comme le produit d'une œuvre onirique, donc imaginaire, qui est devenue une science parce que la raison (sur le mode de l'interprétation) est parvenue à convertir des éléments oniriques et subjectifs en éléments objectifs et universels ? Rappelons les mots avec lesquels Freud se confia à son ami Fliess (en août 1897) après la mort de son père (datant d'octobre 1896), événement traumatique qui le conduisit à mener son autoanalyse à partir de l'interprétation de ses rêves : « Mon principal malade, celui qui m'occupe le plus, c'est moi-même. ». Le 15 octobre 1897, poursuivant sa correspondance épistolaire avec Fliess, il déclare sans ambages :

« J'ai trouvé en moi des sentiments d'amour envers ma mère et la jalousie envers le père, et je pense maintenant qu'ils sont un fait universel de la petite enfance. Si c'est ainsi, on comprend alors la puissance du roi Œdipe. ».

Le 12 juin 1900, il lui écrit encore : « Penses-tu vraiment qu'il y aura un jour, sur la maison, une plaque de marbre sur laquelle on pourra lire : "C'est dans cette maison que le 24 juillet 1895 le mystère du rêve fut révélé au Dr Sigmund Freud ?" ». Le mystère doit être percé, la clé est l'interprétation, le matériel psychanalytique étant les symboles qu'il faut décrypter puisque le contenu des rêves s'apparente à des hiéroglyphes qu'il convient de déchiffrer. Freud nous éclaire à ce sujet :

« le contenu du rêve nous apparaît comme une transcription (*Übertragung*) des pensées du rêve, dans un autre mode d'expression, dont nous ne pourrions connaître les signes et les règles que quand nous aurons comparé la traduction et l'original. Nous comprenons les pensées du rêve d'une manière immédiate dès qu'elles nous apparaissent. Le contenu du rêve nous est donné sous forme d'hiéroglyphes dont les signes doivent être successivement traduits (*übertragen*) dans la langue des pensées du rêve »¹.

Sommes-nous éloignés du projet surréaliste qui est celui de capter cette langue, la « langue des pensées du rêve » qui nous parle dans un langage qui nous apparaît à la fois comme familier et étrange ? Un langage familier, car il utilise des mots, des images, des représentations, que nous comprenons et utilisons dans notre quotidienneté, étrange car la mise en scène orchestrée dans le rêve ne suit pas la même logique temporelle propre à la réalité. La psychanalyse qui doit mener un travail d'interprétation pour déconstruire le travail du rêve (*traumarbeit*) qui a

¹ S. Freud, *Interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par D. Berger, Préface de R. Jaccard, Paris, France Loisirs, 1989, pp. 301-302.

opéré par « figuration », « condensation », « déplacement », doit transformer le contenu manifeste en contenu latent, et c'est en cela que consistent le travail et la fonction de l'analyste.

L'analyste devient le troisième terme entre le rêve et le rêveur pour éclairer ce dernier sur le contenu réel (latent) de son rêve par l'art de l'interprétation des symboles. Une question se pose alors : Freud aurait-il donc été le seul et légitime sujet à pouvoir s'autoanalyser (être son propre analyste) de manière à établir une grille de lecture pour les analystes futurs qui auraient simplement à l'appliquer lors de l'analyse ? Breton, n'a-t-il pas eu les mêmes audace et ambition de rendre compte de ses rêves afin d'en révéler la teneur affective qui constitue à ses yeux la nature profonde et authentique de l'homme ? Ne dit-il pas dans *l'Amour fou* :

« On n'en finira jamais avec la sensation. Tous les systèmes rationalistes s'avèreront un jour indéfendables dans la mesure où ils tentent, sinon de la réduire à l'extrême, tout au moins de ne pas la considérer dans ses prétendues outrances. Ces outrances sont, il faut bien le dire, ce qui intéresse au suprême degré le poète »¹.

Le poète doit éclairer l'homme et la science (la raison) sur les pouvoirs que renferme la sensation, et la psychanalyse a tenté à sa manière de le faire. Le « dérèglement de tous les sens » rimbaldien que Breton préconise pour nous plonger au cœur de l'intensité sensorielle en est un exemple, mais le rêve en est un autre, car hors du contrôle de la censure qui précisément tend à réduire la sensation (car elle est soumise au principe de réalité lui-même répondant aux normes rationalistes), celui-ci nous fait vivre un état émotionnel, des sensations, que nous nous serions pas autorisés à vivre, à ressentir sans son concours.

Le rêve peut remplir une fonction thérapeutique quand ce qui nous est interdit de ressentir dans la réalité parce que le surmoi le prohibe, peut s'expérimenter au moyen du rêve. Et tous les contenus du rêve sont assez latents dans les contenus manifestes pour que le rêveur (autoanalyste ou/et poète) y ressente, perçoive, l'écart entre son désir non réalisé et la réalité qui en est la cause. Y a-t-il réellement un fossé entre le contenu latent et le contenu manifeste que seul l'analyste avisé pourrait faire franchir au rêveur ?

Une précision de Freud faite à ce sujet mérite d'être un tant soit peu creusée pour mesurer la fine frontière qui existe entre ces deux types de contenus oniriques :

« Tout ce qui apparaît en rêve comme une activité manifeste de formation d'un jugement ne doit pas être considéré comme un accomplissement intellectuel du travail du rêve mais comme appartenant au

¹ A. Breton, *L'Amour fou*, in O.C., t. II, p. 750.

matériel des pensées du rêve et ayant été tirée d'elles vers le contenu manifeste du rêve [...] Je peux même pousser cette assertion plus loin. Même les jugements élaborés après le réveil à propos d'un rêve qui est remémoré, ainsi que les sentiments éveillés en nous par la retranscription de tels rêves, font partie [...] du contenu latent du rêve et doivent être inclus dans l'interprétation (de l'analyste) »¹.

Bien évidemment, le psychiatre viennois ne discrédite pas le rôle de l'analyste sans quoi la psychanalyse (en tant qu'école) n'aurait plus lieu d'être, mais il met en évidence le fait que tout ce qui suit le rêve (son travail d'élaboration) est indissociable de ses contenus latents qui sont donc faits, ne l'oublions pas, de sensations et de jugements. Plus encore, toute sensation ou jugement qui pourrait être ressenti ou évalué par le sujet en dehors du rêve, relève encore du contenu latent du rêve. Autrement dit et sans forcer le texte ou pervertir la pensée de Freud, le rêve ne quitte jamais le rêveur même éveillé, le rêve se prolonge dans l'état de veille en dépit de la présence de l'analyste, le gardien de la réalité.

Sommes-nous loin de l'intuition bretonienne quand elle s'exprime en ces termes :
"Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire »².

Le terme « en apparence » n'est que le constat que fait la psychanalyse quand elle rend compte de la prégnance des éléments latents du rêve dans notre existence éveillée que notre discours rationnel ne peut en aucun cas purger ou tout au plus refouler. Seule la mémoire s'interpose entre le rêve et le rêveur à la sortie de son état onirique en lui restituant un récit transformé, tronqué, par le travail d'élaboration que le rêve a effectué selon le principe décrit par la psychanalyse. La mémoire au service du moi (restituant les images et représentations introjectées par le surmoi) retranscrit le rêve de manière lacunaire. Une question mérite alors une réponse : doit-on s'exercer au sommeil de manière à réduire notre rêve de telle sorte que la mémoire serve aussi bien le ça et le moi ? Reformulons notre questionnement de la sorte : la mémoire, n'est-elle pas le pont entre l'imaginaire et l'objectif, le devenir de l'Homme total, le *subratum* de notre conscience incluant l'inconscient et le conscient ?

Si oui, la mémoire serait-elle la clé de nos énigmes, de nos questions existentielles, quand dans ses égarements, elle nous restitue seulement une représentation fragmentée de notre

¹ S. Freud, Le travail du rêve. In : *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F., 1967, pp. 241-432.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in O.C., t. I, p. 319.

vie psychique et par conséquent de la réalité que nous projetons hors de notre psychisme ? Breton suggère cette éventualité dès 1924 dans le premier *Manifeste du surréalisme* :

« selon toute apparence le rêve est continu et porte trace d'organisation. *Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures*, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que le rêve. De même, nous n'avons à tout instant des réalités qu'une figuration distincte, dont la coordination est affaire de volonté. Ce qu'il importe de remarquer, c'est que rien ne nous permet d'induire à une plus grande dissipation des éléments constitutifs du rêve. Je regrette d'en parler selon une formule qui exclut le rêve, en principe. À quand les logiciens, les philosophes dormants ! Je voudrais dormir, pour pouvoir me livrer aux dormeurs, comme je me livre à ceux qui me lisent, les yeux bien ouverts ; pour cesser de faire prévaloir en cette matière le rythme conscient de ma pensée. Mon rêve de cette dernière nuit, peut-être poursuit-il celui de la nuit précédente, et sera-t-il poursuivi la nuit prochaine, avec une rigueur méritoire. C'est bien possible, comme on dit. Et comme il n'est aucunement prouvé que, ce faisant, la « réalité » qui m'occupe subsiste à l'état de rêve, qu'elle ne sombre pas dans l'immémorial, pourquoi n'accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité, soit cette valeur de certitude en elle-même, qui, dans son temps, n'est point exposée à mon désaveu ? Pourquoi n'attendrais-je pas de l'indice du rêve plus que je n'attends d'un degré de conscience chaque jour plus élevé ? Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie ? ».

Cette longue citation nous permet de mettre en évidence l'idée de continuité et de discontinuité que la mémoire instaure entre le rêve et la soi-disant réalité peut être remise en cause car elle n'est pas une donnée irréfutable. La mémoire est au cœur de la problématique freudienne quand il a été question de requalifier le statut des traces mnésiques dans l'inconscient en leur ôtant tout indice de réalité c'est-à-dire de vérité et de véracité (exactitude)¹. C'est ce qu'a fait Freud en disqualifiant sa première théorie relative à la séduction d'ordre sexuel dont les patientes névrotiques auraient été victimes de la part de leurs pères respectifs. Dorénavant, le discours de

¹ Dans un premier temps, jusqu'en 1897, Freud pense que la cause des troubles névrotiques de ses patientes est liée à un événement traumatique survenu dans leur enfance, relatif à la séduction d'un adulte (le père) sur leur personne puis il abandonnera sa théorie (passant de la séduction réelle d'un adulte sur un enfant au fantasme de l'enfant sur l'adulte) grâce au complexe d'Œdipe qui alimente le fantasme que tout enfant nourrit et éprouve à l'égard de son parent de sexe opposé.

ces patientes relèvera davantage du fantasme (du fait de complexe d'Œdipe) que du fait réel, reléguant les traces mnésiques de l'inconscient à une forme de mémoire de l'oubli¹.

La mémoire contient des images déconnectées parfois de la réalité vécue. Les traces mnésiques qui travaillent par « frayage » (*bahnung*) ne parviennent dans le champ de notre conscience que de manière déformée et oblitérée par la censure. Freud a acquis la conviction sinon la certitude qu'il existe dans l'inconscient aucun "indice de réalité", de telle sorte « qu'il est impossible de distinguer l'une de l'autre, la vérité et la fiction investie d'affect »². Il existe par conséquent deux types de mémoires chez Freud, l'une est celle de l'inconscient à laquelle nous ne pouvons pas accéder et qui se présente à nous sous sa forme déformée, altérée (le symptôme) par le fait de la compulsion de répétition (les traces mnésiques ne cessent de distiller leurs images et souvenirs en se frayant un chemin qui débouche sur le symptôme). La route que la trace mnésique élabore n'est reconstituée qu'après-coup car la première trace inscrite dans l'inconscient n'a jamais été perçue par la conscience et elle ne se manifestera à elle qu'à la suite d'un long chemin par lequel elle aura persévéré en dépit des résistances qui s'opposeront à elle, un chemin qui s'achèvera par son irruption dans le champ de la conscience du sujet. L'autre mémoire est celle dont nous disposons à notre guise, qui permet l'apprentissage et qui nous est le plus accessible dans nos tâches quotidiennes.

La seconde mémoire participe à l'acquisition de nos capacités et compétences, celles qui nous servent à nous adapter au monde et à fonctionner selon les lois et règles qui le régissent. Toujours est-il cependant, que le moment disruptif où la mémoire inconsciente se sépare de notre mémoire consciente est toujours liée à une charge affective insoutenable ou difficilement gérable par notre conscient. Cette charge, refoulée, se fraye un chemin en attendant de trouver dans la réalité un événement similaire qui pourrait la réactiver au point de faire irruption dans le symptôme. S'il est vrai que la psychanalyse s'intéresse aux événements traumatiques inscrits dans la mémoire de l'inconscient, dans la dite « mémoire de l'oubli », le surréalisme quant à lui, en apparence tout au moins, ne semble pas prétendre à une enquête dont la visée serait « thérapeutique » et pourtant ! Breton n'a en tête que de répondre, réagir, au mal-être qu'endure l'homme et que le poète vit de manière exarcébée, un mal-être qui est bien

¹ Consulter l'article « Mémoire freudienne, mémoire de l'oubli » d'Alain Vanier sur le lien <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01521885/document>

² Lettre de Freud envoyée à Wilhelm Fliess vers la fin du mois de septembre 1897.

évidemment à rapprocher du malaise de la civilisation dont parle Freud, ou de la malédiction dont est victime le poète¹.

Ce que l'homme a perdu en liberté individuelle (renonçant à ses instincts primaires) pour fonder une collectivité et gagner en liberté collective, se traduit en symptôme (névrotique) et la psychanalyse n'a pour but que d'accompagner l'homme dans sa souffrance (en la réduisant) nécessaire autant qu'utile, garantissant le progrès collectif et l'évolution de l'humanité à partir de son acceptation. Le sujet souffrant acceptant la cause de sa souffrance, la réduit de moitié. Le poète surréaliste souffre plus intensément de cet état de choses, parce qu'il ressent que cette perte au profit du soi-disant progrès de l'espèce humaine masque un univers autre dont il est l'héritier et le dépositaire, un univers fait de forces vitales qui le porteraient vers sa totalité.

Ainsi, tout ce qui s'offre au poète, objectivement ou virtuellement, n'a pas à être mis en compétition, en dualité, quand la raison cherche à prévaloir sur l'imaginaire. Ce que nous percevons comme opposé, différent, est une perception des événements et des choses déformée par notre esprit déséquilibré, en ce sens que la raison logique a pris trop de place et de poids dans notre jugement. La conséquence est simple : notre sensibilité est étouffée et le rapport que l'homme entretient avec le monde se trouve sclérosé. La mémoire qui découpe le monde (intérieur et extérieur du sujet) instaure une temporalité discontinue (passé, présent, futur) et fragmentée, empêchant les souvenirs du rêve de se mêler aux souvenirs diurnes et former de cette manière une mémoire globale et continue qui ferait de l'homme et du monde une unité indéfectible. Une unité qui a été rompue parce que le rationalisme a instauré une distance entre l'homme et le monde objectif, le sujet et l'objet, que la raison est censée réduire, puisque l'homme rationnel est appelé à s'en rendre « maître et possesseur » à l'instar de Descartes et de sa célèbre injonction. La raison qui a créé l'objet, cherche maintenant à s'en emparer. L'injonction cartésienne, selon laquelle l'homme doit se rendre et possesseur de la Nature indique que l'unité entre elle et lui, n'est pas acquise, donnée d'emblée, mais à conquérir grâce aux sciences mathématiques notamment. La vérité est ainsi reconnaissable, atteignable sur le mode objectif, c'est-à-dire que tout objet d'étude doit être observable, mesurable, et quantifiable selon le principe de causalité et de prédictibilité.

¹ Nous faisons référence au poète maudit, et à la lignée de poètes (tel que Baudelaire) auquel se réfère Breton.

L'audace de la psychanalyse aura été de formuler l'hypothèse d'un inconscient qui échappe à toutes données observables : parce qu'il n'est pas observable directement, dans l'immédiateté, parce qu'aucun instrument technique ne peut le capturer dans son champ de vision, seuls ses présumés effets le sont et encore d'une manière dérivée, à partir des symptômes qu'il aurait en outre lui-même créés. Pourquoi dans le même esprit, le rêve n'acquerrait pas le privilège et le statut que Freud confère à l'inconscient même si ce dernier semble être, selon lui, au plus proche de cette instance psychique ?

Breton opère un déplacement épistémique en plaçant le rêve au centre de la psyché au point de vue topologique, étant non seulement le pont entre le moi et le ça et inversement (ce qui est conforme au principe psychanalytique) mais aussi le pont entre le monde subjectif et le monde objectif, ce qui est en soi complètement révolutionnaire et original. Ce qui rend impossible ce projet du point de vue freudien, c'est que le temps objectif est la donnée qui sépare radicalement l'inconscient du conscient soumis au principe de réalité, c'est-à-dire l'écoulement du temps en tant que durée qui sépare le désir de son objet. C'est par le fait que la satisfaction ne soit pas immédiate (désir et acte sont séparés), que le temps peut exister, d'où la l'importance accordée à la notion de « frustration » dans la psychanalyse. La temporalité mondaine est donc au cœur du problème qui se pose entre désir et réalité. Cependant, si l'inconscient ne connaît pas le temps, le conscient en est prisonnier ou tout au moins en est le représentant tout désigné.

Breton en un sens, ne contredit pas ce constat fait par la psychanalyse, mais prolonge son idée en faisant l'hypothèse que l'absence de temporalité dans l'inconscient pourrait très bien se prolonger dans le conscient s'il n'était pas contrarié par une réalité pré-construite sur le mode de la raison logique qui ordonne le monde précisément selon des coordonnées spatio-temporelles qui rejettent la notion de tiers exclu, en s'arrimant au principe du temps unilatéral et unidirectionnel.

L'idée de causalité et de reproductibilité (dans un même environnement, les mêmes causes (re)produisent les mêmes effets), d'objectivisme qui prend en compte seulement les données visibles et observables par les sens externes, participent à l'élaboration du temps tel que nous le définissons habituellement. Dans ce cas, si les règles régissant notre représentation de la réalité étaient suspendues (à la manière de l'époque et de la suspension de tout jugement qui l'accompagne, y compris celui qui définit le temps), le rêve serait l'expérience sensorielle et émotionnelle interne, subjective, qui tendrait à se prolonger et à se dénouer selon son propre scénario tant que rien ne viendrait interrompre sa séquence. Freud a très bien vu comment une sensation externe pouvait d'ailleurs être intégrée au scénario d'un rêve mais Breton qui raisonne

en termes de vases communicants a toujours pensé qu'à l'inverse, le rêve pouvait conditionner la réalité, créer des schèmes par lesquels le désir attirerait à lui son objet, selon le principe du « hasard objectif ». Le rêve pour Breton, pourrait être en quelque sorte selon l'acception kantienne (Kant a par ailleurs influencé Freud dans ses recherches) une représentation intermédiaire (comme l'est l'imagination pour le philosophe de Königsberg) non plus entre les phénomènes perçus par les sens et les catégories de l'entendement, mais entre le monde subjectif et le monde objectif. Le temps (la forme a priori de notre entendement) serait précisément le séparateur entre ces deux dernières catégories. Le désir (libidinal ou Eros) qui traverse de part en part le sujet dans son rapport à soi (interne, subjectif) et au monde (externe, objectif) constitue le *continuum* entre ses deux polarités, lui indiquant la prévalence de l'une ou l'autre selon que l'objet qu'il vise est atteint ou pas. La réalité est bien ce qui nous résiste, ce qui résiste à notre désir, et la psychanalyse qui lui reconnaît cette définition tend à mettre au jour la nature première, originaire, de notre désir et de ses multiples objets pulsionnels, afin de mieux nous éclairer sur notre refoulement originaire.

Le surréalisme de son côté, n'a d'autre ambition que d'entreprendre la même recherche mais par des voies différentes (l'automatisme et le rêve appliqués à l'art poétique lui-même décliné en art pictural) pour enquêter sur le Désir et sa nature profonde, car : « Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître »¹. Et si nous avons parlé précédemment de frayages par lesquels les traces mnésiques du désir nous parvenaient de manière éruptive et déformée dans le symptôme, sans que nous puissions les identifier dans leur forme première (la mémoire de l'inconscient étant celle de l'oubli), Breton nous encourage à ne pas baisser les bras et à rendre les chemins de notre désir visibles, accessibles : « Il s'agit de ne pas, derrière soi, laisser s'embroussailler les chemins du désir." Le « Derrière soi » est ici la métaphore de l'arrière-plan de notre psychisme qui pousse nos pas vers la réalisation de notre désir et si les chemins « débroussaillés » nous conduisent vers son objectivation, c'est à la source qu'il faut remonter, à la « cause première et unique », nous dirait Kant. Quand Breton compare le désir au ressort du monde, c'est dans la double acception du mot ressort qu'il faut entendre les mots du poète : énergie et motif, le désir étant ce qui soutient le monde dans sa phénoménalité, et ce qui en est la cause, le pourquoi entendu dans sa double acception : pour quoi, et en vue de quoi. Dans cette perspective, le désir est la cause et la finalité du monde qui

¹ A. Breton, *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 129.

n'existe que pour être investi par lui. Le désir, en tant que force autonome, agit dans l'Homme et le monde que ce dernier engendre. L'homme construit un monde à l'image de son désir ; si le monde est alors aux antipodes de son désir, et qui plus est, si le monde lui dicte ce qu'il doit faire pour aller contre son désir, alors du point de vue des surréalistes il y a un renversement des valeurs qui place l'homme vis-à-vis du monde dans un rapport d'aliénation. Cela explique qu'à cet état d'aliénation le mouvement surréaliste lui oppose une (ré)action forte, assez forte pour contrebalancer ce déséquilibre où la nature (humaine) s'est retournée contre elle-même. Comment le désir a-t-il pu autant se contredire, se nier, se renier au point de placer l'homme (le sujet du désir) dos à dos avec son désir ? N'est-ce pas cela aussi le « ressort du monde », cette fois-ci entendu comme mécanisme qui fonctionne comme l'objet mécanique qui le désigne, avec une action motrice et un retour, c'est-à-dire élastique.

La pulsion de mort dans ce cas, qui a tendance à détruire ou à consumer le désir, ne serait-elle pas un déficit de cette action retour, mécanique, par laquelle le désir n'ayant pas trouvé d'objet digne de lui, ou étant rejeté par ce dernier, agirait contre lui et en mouvement contraire ? Dit autrement, le désir qui habituellement trouve son objet, n'a pas à refluer vers lui-même avec une intensité identique, puisque l'objet lui a permis de « décharger sa tension », en langage psychanalytique. L'excès de tension (car non réduit par la décharge pulsionnelle) en retour aurait pour effet d'endommager le désir, comme si le feu du désir se consumerait par son propre retour de flamme. L'homme qui désire souhaite dans un second temps être désiré. Si nous devons interpréter le surréalisme (sans faire de contre-sens) sur un plan ontologique tout en lui conservant le principe d'immanence auquel il tient, nous serions tentés de convoquer Parménide pour qui il ne tient qu'à l'homme sage, philosophe, de rétablir ou recouvrer l'harmonie universelle : « Tu ne réussiras pas à couper l'Être de sa continuité avec l'Être, de sorte qu'il ne se dissipe au-dehors, ni il ne se rassemble ».

Si l'Être est le désir, le poète à l'instar du sage ou du philosophe, sait que tout ce qui divise l'Être, est soit une erreur, soit une entreprise vouée à l'échec. Celui qui veut vainement insérer de la discontinuité dans le monde, va à contre-sens du mouvement harmonieux de l'être et du désir par lequel il se montre à nous. L'objet ne doit pas nier le désir qui l'a créé. L'objet permet au désir de s'actualiser et non de la capturer ou de le fuir. Le surréalisme suit la voie du désir et épouse à bien des égards le questionnement de la psychanalyse qui interroge le sens du désir et ses effets pervers sur l'homme quand ce dernier ne sait pas ou plus les maîtriser, parce que tout simplement il les a ignorés.

Une relecture du Surréalisme s'impose pour celles et ceux qui l'ont faite en l'interprétant au premier degré, au sens littéral. En effet, si l'on prend au pied de la lettre les déclarations sulfureuses du fondateur et chef de file du surréalisme, nous ne pouvons aboutir qu'à une analyse critique qui fait de de ses propos un discours hystérique, décousu, idéaliste et utopiste, ces deux derniers qualificatifs étant pris au sens négatif et péjoratif.

Il y a donc une herméneutique du surréalisme et elle est d'autant possible et nécessaire, que nous sommes parvenus à la confronter au modèle philosophique et scientifique que sont le freudisme et la psychanalyse. La pensée bretonienne ouvre des fenêtres qui donnent sur des chemins (de pensée) à parcourir, qui sont souvent parallèles à ceux de la psychanalyse mais qui par leurs détours s'en éloignent, voire vont plus loin qu'elle dans la compréhension du psychisme, ou tout au moins dans l'intuition de cette compréhension. Elle crée des hypothèses intuitives, et c'est au philosophe que revient la charge de les formuler, de les formaliser en les théorisant.

La pensée bretonienne creuse des sillons dans une terre qu'il s'agit de labourer en profondeur pour semer les germes qui donneront leurs fleurs à regarder ou sentir, leurs fruits à cueillir ou goûter. Et si Freud s'est hâté de juger les surréalistes en les targuant d'être « des fous intégraux, disons à 95 % comme l'alcool absolu » c'est parce qu'il n'a pas respecté et mis en application ses propres dires et sa propre hypothèse intuitive qui faisait de lui un scientifique sensible et admiratif à l'égard de l'art et artistes ; rappelons encore ses propos mais dans leur intégralité cette fois-ci, quand ils parlent des écrivains et artistes dont doit s'inspirer la psychanalyse :

« [ces] précieux alliés dont il faut placer bien haut le témoignage car ils connaissent d'ordinaire une foule de choses entre le ciel et la terre dont notre sagesse d'école [entendons la psychologie traditionnelle et la psychiatrie] n'a pas encore la moindre idée. Ils nous devancent de beaucoup, nous autres hommes ordinaires, notamment en matière de psychologie, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons pas encore explorées pour la science »¹.

« Entre ciel et terre » ! Quelle formule audacieuse pour un scientifique positiviste qui un peu plus, placerait le poète au rang des demi-dieux ou du sacré !

¹ S. Freud, *Délire et rêves dans la Gradiva d.e W. Jensen* (1907), Paris, édition Gallimard, 1986, p. 141.

Dans le même ouvrage dédié à l'analyse critique de la *Gradiva* de Jensen, Freud va encore plus loin, faisant preuve de témérité pour un scientifique attaché à la rigueur des sciences objectives et exactes (rappelons que Freud est avant tout médecin psychiatre) en avançant un argument de taille en faveur des artistes et de leur capacité : « il tire de lui-même et de sa propre expérience ce que nous apprenons des autres personnes – les lois que doit observer cet inconscient –, mais il n'a pas besoin d'énoncer ces lois, ni même de les reconnaître clairement, elles se trouvent, du fait de la tolérance de son intelligence, incarnées dans ses créations »¹. Freud rejoint ici encore Breton quand l'intelligence (entendue comme raison logique et discursive) se montre plus tolérante à l'égard de l'intuition et de l'imaginaire de l'écrivain, de sorte que les éléments psychiques que la science analytique a du mal à observer se retrouvent finalement objectivés dans son œuvre. L'écrivain n'a pas besoin de connaître les lois ou principes qui régissent l'inconscient, parce que l'inconscient se livre lui-même grâce à la disposition dans laquelle l'artiste lui est ouvert car réceptif à son (mode d') expression. L'écrivain ou l'artiste étant le médium entre l'inconscient et son œuvre artistique, l'œuvre devient une matérialisation de l'inconscient à ceci près qu'elle est un élément déformé, ayant subi elle aussi, comme le rêve, un travail d'élaboration psychique.

Freud s'interroge en scientifique qu'il est sur le processus de créativité artistique : quels matériels (quels impressions et souvenirs) l'écrivain utilise-t-il et comment y accède-t-il ? Le psychanalyste viennois sait que la psychanalyse a beaucoup à apprendre des écrivains :

« La recherche psychanalytique [...] ne cherche plus seulement en elles [dans les créations des écrivains] des confirmations de ses trouvailles concernant des individus névrosés de la vie réelle ; elle demande aussi à savoir à partir de quel matériel d'impressions et de souvenirs l'écrivain a construit son oeuvre et par quelles voies, grâce à quels processus, il a fait entrer ce matériel dans l'oeuvre littéraire. ²».

André Breton et ses amis surréalistes n'ont cessé d'explorer l'inconnu pour rejoindre la source dont parle Freud en s'efforçant de rendre compte de leurs recherches, progrès, intuitions, doutes et certitudes. Breton n'est ni philosophe, ni psychiatre, ni anthropologue, mais un poète qui parfois prend bon gré mal gré adopte la posture d'un théoricien afin d'établir des bases solides

¹ *Ibid.*, p. 243.

² *Ibid.*, p. 247.

pour un mouvement de pensée qui a pour ambition de perdurer et d’emmener la jeunesse dans sa fougue de révolte et de liberté, toutes nécessaires. Cependant, Breton est avant tout un poète et un artiste sensible à l’art, toujours prêt à « capter l’air du temps » comme il se plaisait à dire, à découvrir un nouvel art capable de régénérer le monde, revigorer l’homme en lui redonnant accès à ses forces vitales, instinctives, primitives, enfouies dans son inconscient.

Par conséquent, Breton dans sa volonté de se rapprocher de Freud, souhaitait lui fournir ce « matériel » que réclamait le fondateur de la psychanalyse, un matériel vivant, en fusion, qui n’attendait qu’à être sorti des forges de l’inconscient pour que le psychanalyste attendent sa solidification et y appose son diagnostic. Les correspondances épistolaires entre les deux hommes montrent assez bien l’incompréhension de Freud vis-à-vis de ces artistes qui avait fait de lui, sans son consentement, leur « muse ». Freud, il est vrai, avait des goûts en matière de littérature et d’art plus classiques, et il est vrai que l’aspect subversif par lequel s’exprimait l’art surréaliste ne pouvait être qu’une pierre d’achoppement pour le médecin psychiatre qui voyait dans cette attitude infantile, la volonté de faire prévaloir l’inconscient sur les autres instances psychiques. Il n’y avait qu’un pas à franchir de la part des surréalistes pour que le psychiatre voit dans leur attitude les traces d’une perversion quelconque ou d’un déséquilibre mental prononcé. Freud en tous les cas, avait identifié le fait « il n’y a qu’un pas »¹ entre la position de l’artiste et celle du névrosé, alors que dire de l’artiste surréaliste ? Ce « pas » décisif qu’il ne faut pas franchir au risque de basculer dans une position psychique délicate voire pathologique, le poète doit s’en affranchir, se maintenir en équilibre dans un déséquilibre permanent qui le place comme contrepoids constant d’un monde rationnel qui écraserait et broierait sous sa lourde masse l’imaginaire. Alors il faut que le poète garde un contact provisoire avec la réalité, en convertissant sa névrose en grandeur artistique, le temps d’aller plus loin en profondeur et de trouver « cette source » sans s’y noyer.

La sublimation est certainement ce moyen provisoire, autant utile que nécessaire, mais il ne vise pas la finalité du désir tel que Breton la voit ; la sublimation est le processus psychique par lequel le poète ou l’artiste s’arrache à sa névrose grâce au déplacement de sa libido vers une œuvre qui lui procura satisfaction et reconnaissance de la part d’un public. L’axe freudien qui détermine la tendance humaine « aimer et désirer être aimé » est à l’œuvre dans la production artistique.

¹ S. Freud, « Les modes de formation de symptômes », 23e conférence, dans *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1993, p. 354.

A ce sujet, ce que Freud dit du héros Norbert Hanold tiré du roman de la *Gradiva* Jensen¹ est d'autant plus troublant que l'analyse qu'il en fait aurait pu être appliquée au cas Breton qui destiné à une carrière de médecin psychiatre (sous l'influence de ses parents), a choisi en dépit de tout, la poésie. Le lien entre la nouvelle de Jensen, Freud et Breton est d'autant plus aisé que le poète surréaliste a choisi d'appeler sa première galerie d'art du nom de *Gradiva* en hommage à l'analyse critique que Freud fit de ce récit. Freud à ce sujet, posa une alternative entre deux destins concernant le jeune Norbert Hanold, « devenir poète ou névropathe », pour nous confier que ce dernier était destiné par la tradition familiale à devenir archéologue et qu'il s'était plié à cette exigence ; du coup il s'adonnait à la science ignorant tout les plaisirs de la vie jusqu'au jour où la Nature :

« dans une intention sans doute bienveillante, lui avait mis dans le sang un correctif fort peu scientifique : une imagination des plus ardentes, qui se manifestait non seulement en rêve, mais encore souvent pendant la veille. Une telle séparation de l'imagination d'avec la pensée raisonnante le destinait à devenir poète ou névropathe ; il était de ces êtres dont le royaume n'est pas de ce monde »².

C'est dire combien ces deux destinées sont aux antipodes et que se tromper quant à son choix pour elles, peut désorienter le poète et le conduire vers quelque chose de contre-nature. A ce titre, la poésie est devenue pour Breton une garantie de survie psychologique, lui qui n'a jamais séparé la poésie de la Vie, « la vraie vie », ce qui laisse à penser que la poésie et la pensée qu'elle draine avec elle (la liberté et l'Amour) relèvent de la plus haute nécessité. Breton parvient à garder un pied dans notre monde, parce que la poésie et l'art surréaliste ont une fonction sociétale, réelle et du coup réaliste : secouer notre sensibilité et notre esprit pour les faire sortir de leur torpeur de manière à enrichir la réalité. Le poète est au service de l'Homme

¹ La nouvelle relate l'histoire d'un archéologue qui tombe amoureux d'une jeune fille représentée sur un antique bas-relief : " Il tisse autour d'elle ses fantaisies, il lui imagine un nom (*Gradiva*) et une origine, il transporte cet être qu'il a créé dans la ville de Pompéi, ensevelie voici plus de 1800 ans ... Il se rend sur les lieux et, au cours d'une rêverie diurne, tandis qu'il anime ainsi le passé par son imagination, il voit soudain, sans pouvoir en douter, la *Gradiva* de son bas-relief sortir d'une maison et, d'un pas léger, gagner (...) l'autre côté de la rue". Il s'avère que la jeune fille aperçue par l'archéologue est en fait une amie d'enfance et sa construction imaginaire faisait en fait écho au sentiment amoureux qu'il éprouvait pour elle . Citations tirées de : Sigmund Freud, *Le Délire et les Rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907] (trad. de l'allemand par J. Bellemin-Noël, éd. J.-B. Pontalis), Paris, Gallimard, 1986, pp.148-149, p151.

² S. Freud, *Délire et rêves dans la Gradiva de W. Jensen* (1907), Op. cit., p. 148.

et de son devenir, la pulsion de créativité constituant le destin de l'humanité « en marche »¹ vers son émancipation et sa liberté. Le poète est un voyant parce qu'il a déjà aperçu le destin qui est promis à l'Homme quand rien ne vient s'opposer à son épanouissement.

Le cri de la poésie rimbalde résonne encore quand il annonce que « La Poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant. ». Gradiva qui (s')avance ou qui marche en avant (comme l'indique son étymologie), la poésie qui est elle aussi en avant, incarnent la grande thérapeute (ainsi que Freud le suggère dans son analyse puisqu'elle est la femme vivante qui parvient à guérir le jeune archéologue), et sa démarche est le symbole de la métamorphose. Breton mettra en avant l'image de la Gradiva dans son recueil *Les Vases communicants* (1932) en reprenant la dernière phrase de la nouvelle de Jensen en guise de métaphore :

« Et retroussant légèrement sa robe de sa main gauche, Gradiva Rediviva, Zoé Bertrang, enveloppée des regards rêveurs de Hanold, de sa démarche souple et tranquille, passa de l'autre côté de la rue »².

La Gradiva, en tant que sculpture antique à la robe plissée et au pied levé, est le symbole de la femme idéale qui facilite l'émergence et l'éclosion du désir, mais pas seulement, car elle incarne aussi le passage du rêve à la réalité (« elle passa de l'autre côté de la rue »), de la mort à la vie donc, une renaissance. Sa démarche souple et tranquille symbolise la métamorphose car elle est la « beauté de demain », la promesse d'une attente qui sera tenue. Breton qui a certainement lu dans son intégralité l'étude de Freud (puisqu'elle sera traduite par Marie Bonaparte en français et publiée dès 1931), trouve en suivant les pas du psychanalyste une caution théorique au fait

¹ Gradiva est la féminisation du nom latin de Gradivus, surnom du dieu Mars, c'est-à-dire « celle qui s'avance ou qui marche en avant » ; Breton appellera sa première galerie d'art du nom de Gradiva (en hommage à la nouvelle de Jensen dont Freud proposa une analyse) qu'il inaugura au rue de Seine à Paris, en mai 1937.

² A. Breton, *Les Vases communicants*, O.C., t. II, p.103. Breton fait référence à Wilhem Jensen qui raconte dans son roman comment un archéologue du nom de Norbert Hanold, se procure un moulage en plâtre d'un bas-relief convoité lors de sa visite dans un musée du Vatican à Rome, si bien qu'il accrocha cette sculpture dans son propre bureau. L'archéologue cherche alors à déchiffrer l'énigme de cette sculpture, à comprendre ce que signifie la marche de la femme qu'elle illustre, cette femme qu'il baptise du nom de Gradiva qui veut dire en latin « celle qui marche en avant » ; Gradiva étant la déclinaison féminine du nom Gradivus donné au dieu Mars. Par la suite, Norbert Hanold fera le rêve de se trouver dans la région de Pompéi au moment fatidique de l'éruption volcanique du Vésuve, en l'an 79. Dans ce rêve, il reconnaît Gradiva, impuissant cependant à la prévenir du danger qu'elle encourt. Ce rêve aura assez d'incidence et d'impact sur Norbert pour qu'il se rende à Rome puis Pompéi où il fera la rencontre inopinée avec une jeune femme ressemblant trait pour trait à Gradiva.

que l'objet imaginé, doté de pouvoir de captation ou d'hallucination sur son auteur, peut faire office de cure analytique par laquelle le sujet non seulement résout l'énigme du sens de son désir et de son refoulement, mais accueille son destin au détour d'un rêve. Le rêve met en scène une Gradiva qui était en tous points ressemblante à son amie Zoé Bertgang (l'objet de son désir dénié) jusqu'à la signification de leur nom : « « Bertgang a la même signification que le latin *Gradiva* qui désigne "celle qui resplendit en marchant". ».

Le rêve donne donc les clés de l'énigme du désir (l'objet du désir inavoué du fait de la censure : Zoé), il est annonciateur de la rencontre si on est attentifs à ses signes au point de les suivre : Norbert Hanold perturbé par son rêve et la scène de Pompéi lors de l'éruption du Vésuve en 79, décidera de partir à Rome puis à Pompéi poussé par la force et l'intuition oniriques. Que doit-on en conclure en reliant l'analyse freudienne et la conception bretonienne quant aux pouvoirs du rêve ? Si le rêve parle dans un langage qu'il faut déchiffrer, la Gradiva en est la preuve puisque le travail d'élaboration qu'opère le rêve en procédant au déplacement (la pulsion se déplace en substituant l'objet « sculptural antique Gradiva » à « l'objet Zoé ») annonce la rencontre entre le désir et l'objet réels : la rencontre de Zoé et de Norbert étant la parfaite illustration et démonstration du hasard objectif.

Ainsi celui qui se laisse aller dans ses rêves et qui les suit en les considérant comme des indices réels permettent au désir de s'objectiver en trouvant son objet de satisfaction, fait du rêveur un voyant capable sinon de prédire son destin, du moins d'en accélérer l'avènement. Si le don curatif peut être conféré aux vertus du rêve quand il est déchiffré avec les clés d'interprétation proposées par la psychanalyse, doit-on refuser tout don de voyance au rêveur ainsi que le prétendait Breton ? Le psychanalyste viennois n'est pas si opposé qu'on pourrait le croire à cette idée, sans qu'il faille tomber en bon scientifique qu'il est, dans l'idée du poète-prophète ou du pouvoir oraculaire du rêve.

Freud à cet endroit, parle de connaissance obscure, ou dit en langage psychologique, de « connaissance endopsychique » qui est une « connaissance dans l'ombre » qui grâce au processus de projection est mise en lumière. La projection (dans sa double dimension, normale ou pathologique) explique comment les poètes ou autres artistes accèdent à des contenus de l'inconscient refoulés auxquels la psychanalyse ne peut aboutir. Comment l'artiste peut parvenir à disposer d'un savoir comme le savant, ou plus exactement à faire comme s'il avait disposé d'un savoir scientifique ? Freud évoque le fait que ce type de connaissance se donne indirectement, sur le mode de la projection d'éléments psychiques appartenant à l'inconscient dans leur œuvre. Les sujets les plus réceptifs à cette connaissance endopsychique seraient les

poètes, les superstitieux, les hommes primitifs, les malades mentaux, et se manifesteraient dans les mythes, les œuvres artistiques, les délires ou les hallucinations.

Ce qui est étrange, c'est que cette même connaissance peut très souvent coïncider avec les découvertes faites *a posteriori* par la psychanalyse mais, il y a un élément qu'il ne faut mettre de côté, elle est tenue pour vraie dès lors que la science l'a validée, c'est-à-dire accréditée de son « label », ou dit autrement, traduite dans son langage psychologique. C'est la raison pour laquelle la connaissance endopsychique relève pour Freud de l'intuition scientifique (souvent propice à de belles découvertes) mais ne peut être tenue pour vraie selon les critères des sciences objectives et exactes : « cette obscure connaissance, naturellement, ne présente en rien le caractère d'une connaissance vraie »¹.

Elle deviendra vraie à l'instant où l'hypothèse est confirmée par l'analyse critique qu'offre la grille de lecture psychanalytique portant sur l'observation de faits objectifs, transformant le récit d'un écrivain, le rêve d'un poète, en étude de cas clinique. Le visible l'emporte sur l'invisible même quand celui-ci le précède ou mieux encore, l'annonce. Nous touchons du doigt le paradoxe freudien ; Freud reconnaît chez l'artiste une capacité à accéder aux contenus de l'inconscient mais il lui refuse ou lui retire dans le même temps toute crédibilité, parce que la projection est un processus inconscient que l'artiste a subi à son insu ; or, tout ce qui n'est pas conscientisé, analysé et maîtrisé est d'emblée suspicieux, voire disqualifié sur le plan de l'exactitude. Souvent la perception endopsychique se manifestant sous le mode de la projection, est active dans la névrose obsessionnelle, le sujet croyant à la toute puissance de ses idées, se livrant à des rituels pour exorciser ses peurs.

Par conséquent, pour Freud, il n'y a pas de doute, ces actes magiques se fondent sur une croyance qui admet que la pensée peut agir sur le réel, attirer à elle des situations bienveillantes ou au contraire une menace qui guetterait le sujet obsessionnel, constituant le cœur de son obsession. Freud dira du névrosé obsessionnel que fut l'Homme aux rats :

« Une certaine force d'avertissement – que j'ai comparée ailleurs à une perception endopsychique – semble alors subsister dans ces relations refoulées, de sorte qu'elles sont

¹ S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901), Paris, éditions Gallimard, 1997, p. 41.

introduites, par la voie de la projection, dans le monde extérieur et y portent témoignage de ce qui dans le psychisme n'a pas eu lieu »¹.

Il est évident que dans ce cas clinique, la connaissance endopsychique se place du côté de l'irrationnel, mais l'on ne peut nier que les éléments refoulés sont, grâce à cette force projetée dans le monde extérieur, objectivés dans une certaine mesure puisqu'ils sont verbalisés dans le discours du sujet sans quoi ils seraient restés hors de portée de l'analyste et de la psychanalyse. Le désir (de l'homme aux rats) se manifeste certes de manière déformée, mais il se manifeste d'autant plus intensément et étrangement que la censure ou le contrôle du surmoi lui a opposé une forte résistance. Rappelons, sans l'explicitier en détails, que dans ce cas clinique l'homme aux rats était pris dans un dilemme : épouser la femme qu'il aimait ou bien suivre le vœu de sa mère en se mariant à une autre qui lui était promise.

Là encore, le « diktat » de la raison sur le cœur (Pascal parlerait de tyrannie), du surmoi sur le ça, a pour incidence chez le patient, le fait qu'il développe une névrose obsessionnelle : son désir qu'il ne peut pas concrétiser en s'autorisant à choisir l'élue de son cœur, est projeté sous forme de peur obsessionnelle et de comportements compulsifs destinés à le réduire. Dès que le désir est contrarié, il cherche une autre voie pour obtenir satisfaction, que ce soit en changeant d'objet, de situation, de mode de réalisation (rêve, fantasme, sublimation...).

La question fondamentale qui se pose maintenant à nous, est de savoir pourquoi le surréalisme souhaite aller directement à la source du désir plutôt que de procéder à son déchiffrement. Peut-être parce que le procédé de déchiffrement reste un procédé de la raison logique quand bien même il ferait intervenir une dimension symbolique, magique ou ésotérique. Le raisonnement analytique, par nature, découpe ce qu'il traite et par conséquent brise l'unité fondamentale de la forme qui se donnait à son interprétation. C'est une des raisons pour lesquelles le surréalisme veut mettre à distance la pensée rationnelle parfois de manière expéditive et démesurée, car le désir ne peut être capté dans son essence, que là où il est censé naître et grandir, aucunement là où il est malmené ou malvenu. Il ne tient qu'à l'homme de renouer avec l'étendue de ses désirs et marquer la frontière entre le possible et l'acceptable, qu'on appelle moralité.

¹ S. Freud, « Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (l'Homme aux rats) » (1909), in *Cinq psychanalyses*, Puf, Paris, 1975, p. 250.

« L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne. Elle porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons. Elle peut être une ordonnatrice... Il s'agissait de remonter aux sources de l'imagination poétique, et, qui plus est, de s'y tenir. C'est ce que je ne prétends pas avoir fait. Il faut prendre beaucoup sur soi pour vouloir s'établir dans ces régions reculées où tout a d'abord l'air de se passer si mal, à plus forte raison pour vouloir y conduire quelqu'un. Encore n'est-on jamais sûr d'y être tout à fait. Tant qu'à se déplaire, on est aussi bien disposé à s'arrêter ailleurs. Toujours est-il qu'une flèche indique maintenant la direction de ces pays et que l'atteinte du but véritable ne dépend plus que de l'endurance du voyageur »¹.

Pour quelles raisons avons-nous perdu le contact avec cette source d'inspiration poétique ? Le voyage qu'entreprend le poète pour retrouver son pays, est-il une marche en avant vers un futur à venir, un destin à provoquer au moyen d'une révolution de l'esprit qui passerait par la reconquête de son imaginaire et la découverte du Merveilleux ? Ce futur à réaliser ne trouve-t-il pas ses racines dans un passé collectif perdu, oublié, endormi, que le poète doit retrouver, réveiller en lui, se remémorer ?

La réponse est sans nul doute dans l'histoire et le progrès de l'humanité et par conséquent dans l'évolution qu'a connu le psychisme de l'homme ; ce que l'homme a gagné en pensée rationnelle, logique, en sciences et technologies, il l'a perdu en intuition, sensibilité, imagination et magie. Freud et Breton sont d'accord sur ce point, les peuples primitifs sont notre passé et notre avenir, ils sont le fondement et l'archétype de nos tendances, et les pulsions qui les animaient siègent encore aujourd'hui dans le tréfonds de notre inconscient, toujours prêtes à nous influencer dans les choix et les routes que nous suivrons. La psychanalyse comme le surréalisme ont été fascinés par le primitivisme, Freud y cherchant une caution scientifique et anthropologique à sa discipline, Breton souhaitant voir coïncider l'homme primitif et le primitif en l'homme ce qui inscrirait le surréalisme dans la lignée d'un primitivisme moderne.

« Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère ; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage »².

¹ A. Breton, *Manifeste du Surréalisme* (1924), in O.C., t. I, p. 322.

² *Ibid.*, p. 316.

« L'usage » est bien le nœud du problème qu'il faut trancher quand la raison instrumentalise la pensée en réduisant son champ à ce qui est utile et à ce qui est considéré comme vrai en vertu de ses critères d'usage. Mais ce retour au primitivisme, ou l'intérêt qu'il faut lui porter, constitue-t-il un point de convergence entre les idées freudiennes et bretoniennes ou bien un champ qui pourrait mettre en évidence un premier écart entre elles, plus encore, un écart assez grand pour nous les présenter comme opposées ?

2. Les premiers points de divergence

2.1. Quand l'Anthropologie sert de caution scientifique à la psychanalyse et de source d'inspiration au primitivisme surréaliste

La psychanalyse freudienne a sans doute eu besoin d'un terrain¹ sur lequel sa végétation a grandi et fleuri. La psychanalyse devait réussir ce tour de force qui consiste à transformer un courant de pensée révolutionnaire, subversif à visée thérapeutique, en une science universelle expliquant la condition de l'Homme et sa tendance à osciller entre le désir et la souffrance. La caution scientifique dont devait bénéficier la psychanalyse est à chercher du côté de l'anthropologie. Le fait majeur sur lequel la psychanalyse s'appuie, est que l'évolution de l'Homme est un progrès qui comporte des effets secondaires pour lui en tant qu'individu, une moins-value en quelque sorte : la névrose obsessionnelle à titre individuel. Le livre de référence qui nous ouvre les fondamentaux du freudisme est *Totem et Tabou* (1913), quand la psychanalyse a pour prétention de trouver une base anthropologique à ses découvertes, glissant ainsi de la problématique individuelle actuelle à la problématique collective primitive, puisque la névrose obsessionnelle est devenue le fruit de la « maladie du tabou ». Dans une perspective étiologique, Freud veut trouver la cause du symptôme, et elle sera du côté de l'interdit de l'inceste. L'enjeu est de taille car Freud tente d'universaliser le complexe d'Œdipe qui nous le rappelons correspond à l'introjection de l'image du père (l'ancêtre incarné chez les peuples primitifs par une image d'animal ou de végétal) et qui symbolise le pouvoir protecteur du clan contre les actes de transgression de l'interdit. Qui transgresse l'interdit c'est-à-dire quelque chose de sacré (et non de religieux) c'est-à-dire le tabou, devient à son tour tabou, quelque chose qu'on ne plus toucher. Or ce tabou dans les sociétés dites primitives que Freud considèrent être le berceau de la civilisation (le germe de notre société actuelle) a pour Loi l'exogamie qui oblige les membres du peuple à avoir des relations sexuelles en dehors de leur clan.

Cette loi ancestrale, archétypale, sera transposée dans la cellule familiale quand l'enfant ne peut entretenir ce type de relation avec le parent de sexe opposé. Cette interdiction qui s'oppose à notre pulsion que ce soit dans le cadre du clan ou de la famille a un coût : la névrose obsessionnelle ou la maladie du tabou. Mais ce coût est l'effort à consacrer pour obtenir le

¹ Une discipline se nourrit d'idées elles-mêmes agencées dans un paradigme donné, un « terrain », en l'occurrence l'ethnologie, celles de Frazer, Wundt, Darwin et Haeckel.

progrès collectif de l'humanité qui peut s'organiser sur le mode du lien social, créé à partir du respect de la Loi (fixant le cadre dans lequel les règles peuvent s'inscrire), des règles, puis des normes qu'elle induit, et des conventions qu'elle autorise. L'exogamie est le moment qui constitue le prototype de l'interdit de l'inceste, lui-même correspondant à la première loi qui est l'interdit du parricide puisque le désir pour le parent du sexe opposé présuppose et prémédite l'élimination du parent rival. Une élimination réelle, physique à l'époque primitive, une élimination symbolique quand l'élaboration psychique modifie l'agir en pensée. Citons Freud dans *Totem et Tabou* :

« la conscience de culpabilité du névrosé est fondée sur des réalités psychiques, non sur des réalités factuelles. La névrose se caractérise en ceci qu'elle met la réalité psychique au-dessus de la réalité factuelle »¹.

C'est de là que le fantasme peut naître, celui du divorce entre le désir inconscient (soumis au refoulement) et la réalité qui prévaut sur la réalité psychique pour Freud. Le fantasme est au plus près du désir inconscient originaire qu'on peut supposer être proche du désir incestueux puisque le premier désir a affaire avec les tous premiers objets d'amour vers lesquelles la libido se porte (les parents selon le théorie du triangle primaire : enfant, père et mère) pour se déplacer vers d'autres objets pulsionnels au gré des différents stades psycho-affectifs (oral, anal, phallique, période de latence et génital) par lequel le sujet doit transiter pour devenir un adulte sociabilisé, adapté à la réalité. Ce mouvement psychique (l'élaboration) qui permet au sujet humain de surmonter ce qu'il a engendré (un désir impétueux qui s'est magnifié grâce et au recours de la Loi) est ce que Freud veut établir maintenant d'une manière certaine et irréfutable ; l'enjeu est capital : accorder à la psychanalyse le statut de science, d'une discipline qui appréhende l'homme dans sa condition la plus globale, constituant une éthique qui permette à l'homme de ne pas régresser vers l'état sauvage qui le menace en permanence sous l'effet contenu des motions pulsionnelles qui ne demandent qu'à s'objectiver.

A partir des travaux de Wundt, Frazer et Darwin, Freud introduit le mythe de la horde primitive où les fils d'un clan se rebellent contre leur père tout-puissant qui est le seul à avoir accès aux femmes et donc à se les avoir appropriées. Dans ce mythe freudien, le psychiatre viennois va plus loin, en poussant à son extrême le meurtre du père par ses fils (acte de parricide)

¹ S. Freud, *Totem et Tabou*, in Œuvres Complètes (1911-1913), tome XI, Paris, Puf, 2009, p. 380.

puisqu'ils décident de le manger dans le cadre d'un véritable repas rituel et totémique (acte de cannibalisme). On retrouvera cette pulsion à l'œuvre au stade oral dans lequel un disciple de Freud (Karl Abraham) intégrera un sous-stade dans le processus de développement psycho-affectif de l'enfant, le stade de la morsure (le nourrisson mordant le mamelon de sa mère nourricière) au cours duquel la pulsion cannibalique rejaillit à la surface du comportement infantile. Ici, la jalousie a conduit au parricide, puis le remord a incité les meurtriers à ériger en sa mémoire par peur de représailles, une image à son honneur c'est-à-dire le totem ; le totem a pour fonction d'être un objet transitionnel qui lie le sujet au sentiment de culpabilité qui est lui-même lié au sentiment de peur. « La conscience morale taboue est sans doute la forme la plus ancienne sous laquelle se présente à nous le phénomène de la conscience morale » nous dit Freud comme pour transformer un mythe en postulat scientifique, ou plus encore, pour déduire une Loi par les voies de la logique. Breton en effet n'a jamais contesté que l'artiste est névrosé parce qu'il est de loin le plus sensible à ce qui entrave sa liberté, une liberté qui avant d'être limitée par des règles que le processus de civilisation a engendrées, était en quelque sorte une liberté naturelle et de plein droit. Sans remettre pour l'instant en question le noyau dur de la liberté à laquelle peut prétendre l'homme selon Freud, il est évident que pour les deux hommes, la source de leur liberté est à chercher du côté du désir.

Le désir est la question sous-jacente qui traverse de fond en comble le projet psychanalytique et surréaliste : un désir qui se travestit, change de forme en changeant d'image, ou de représentation pour contourner l'obstacle de la censure et diminuer la charge névrotique qui pèse sur le sujet ; un désir qui est soit la cause de la liberté que recherche Breton ou bien son effet car sans elle, aucun désir n'aurait pu éclore dans l'existence humaine. Là encore, le désir originaire est difficilement atteignable et fort heureusement, quand on sait qu'il pourrait ruiner toutes les concessions que l'homme a faites pour ne plus retomber dans les méfaits de la toute-puissance d'un chef de clan, enlisé dans les méandres de l'endogamie. Le mythe freudien aboutit donc à la sublimation d'un désir qui se transmute en Loi, de manière à ce que chacun puisse jouir d'un plaisir sans compromettre la stabilité du clan, prototype de la cellule familiale, elle-même ferment de la société. Les trois lois freudiennes comme garanties de la sociabilisation de l'homme ayant quitté sa nature sauvage, sont ainsi : l'interdit de l'inceste, du parricide et du cannibalisme qui trouveront leur déclinaison dans l'amour, la famille et le travail.

Pour Freud, un être sain d'esprit est celui qui est capable d'aimer autrui, avoir une famille et travailler c'est-à-dire être utile pour la société. Breton y opposera 3 lois sur lesquelles se fondent l'action et l'esprit surréalistes : l'Amour, la liberté et la poésie. Breton eut néanmoins

des difficultés à décliner ces 3 lois en règles, objectifs, commandements en termes d'injonctions positives ou négatives¹ bref en une éthique surréaliste plus concrète. A sa décharge, reconnaissons ce fait que nous ne pouvons ignorer : comment parler et plus encore, expliciter, quelque chose dont nous pressentons l'existence et la force mais qui se dérobe encore à notre perception directe et par conséquent à sa description faite d'images, de mots, et de concepts. Ce sont ces profondeurs de l'esprit dans lequel siègent des forces indescriptibles que notre raison par habitude (culturelle) a refoulées, et que le mouvement surréaliste souhaite pouvoir capter pour dans un second temps, les soumettre au contrôle d'une raison qui sera modifiée par cet acte.

Le *Manifeste* de 1924 l'explique en ces termes :

« Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface et de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre ensuite, s'il y a lieu, au contrôle de notre raison »².

La raison qui aura intégré ces forces au point de les mettre à son service se sera réapproprié en quelque sorte ce qu'elle avait (dé)nié, oublié ; ce mouvement peut être rapproché du mouvement dialectique (hégélien) dans lequel la raison logique, rationaliste, se serait nier elle-même (en refoulant une partie d'elle-même, ce que Breton nomme les forces contenues dans les profondeurs de notre esprit) au point de reconnaître seulement une partie de la réalité façonnée par l'usage que l'homme en a fait. Poursuivons notre lecture du même *Manifeste* de 1924 dans lequel Breton nous dit :

« Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère ; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage »³.

Ce troisième moment correspondant à l'instant où la raison opère la synthèse entre ce qu'elle a été et ce qu'elle est devenue pour devenir ce qu'elle est ou a toujours été (du moins en germe et donc du point de vue de sa destination finale) et le surréalisme se propose d'être le catalyseur

¹ Voir à ce sujet l'entretien de Breton filmé chez lui dans son atelier de Paris le 27 février 1961, interviewé par Judith Jasmin. Url : <https://www.youtube.com/watch?v=1rwHcEo4JY4>

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in O.C., t. I, p. 316.

³ *Ibid.*

de ce mouvement dialectique. Quand J.B. Pontalis qualifie la pensée bretonienne de « compulsion de synthèse », peut-être manque-t-il tout simplement le projet surréaliste qui est un dépassement épistémologique du freudisme qui voit partout de l'ambivalence, conséquence d'un dualisme omniprésent dans la Nature, alors qu'il est possible de concevoir la Pulsion non plus en termes d'opposition, de dualité mais de tendance à l'unicité et à l'Unité.

Toutes les voies ou presque seront bonnes pour aller chercher cette Pulsion qui subsumerait les pulsions de vie et de mort, quitte à flirter avec les précipices de la folie, cette expérience limite du psychisme : « Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination"¹.

Est-ce à dire que la folie pourrait avoir un lien privilégié avec la réalisation de ce désir interdit ? Dans ce cas, la folie ne serait-elle pas l'effet trop rapide, instantané, d'une régression trop intense et profonde, appelant le sujet à redevenir subitement cet « homme lointain » (primitif) dont parle Breton ?

« L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs »².

Doit-on toujours prendre le poète au pied de la lettre en laissant de côté l'esprit du surréalisme dans sa quintessence, et se focaliser sur ses mots subversifs et acérés ? Qu'est-ce qui se cache-t-il sous le nom d'instinct, de désir, de pulsion ce « concept limite entre soma et psyché » comme le dit si bien Freud ? Devons-nous nous contenter d'identifier les objets pulsionnels que vise le désir, cette forme modifiée et plus évoluée de nos instincts, qui ne chercherait qu'à satisfaire nos besoins les plus élémentaires ? Mieux encore, faut-il se résoudre à abandonner la voie trop audacieuse, risquée, parfois suicidaire que le surréalisme a souhaitée entreprendre au prix d'avoir été perçue comme un projet insensé, lâchons-le mot, hystérique, ou pis encore, dangereux et dément à la fois, entre « spiritisme et totalitarisme » pour le dire avec les mots durs et sans ambages de Jean Clair³.

¹ *Ibid.*, p. 313.

² *Ibid.*

³ Jean Clair, *Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme. Contribution à une histoire de l'insensé, Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* 2003/1 (n° 21), p. 77-109.

Nous ne souhaitons pas faire l'apologie du surréalisme, encore moins nous engager dans un prosélytisme déguisé (et notre discours est en aucun cas la preuve d'une « dénévation » quelconque, pour le dire avec les mots de la psychanalyse) mais le mouvement surréaliste a parcouru le 20^{ème} siècle non pas par un hasard miraculeux ou parce qu'il y avait un espace social, culturel et artistique propice à l'acceptation d'idées originales et incongrues dans un contexte souhaitant simplement se renouveler. Un mouvement artistique aussi investi dans le projet de changer la vie en transformant le monde et qui fait encore beaucoup parler de lui aujourd'hui, qui a fait couler beaucoup d'encre, ne peut constituer un fait historique « gadget » ou n'être qu'une coquille vide. Certes beaucoup s'accordent à reconnaître la dette dont est redevable l'Art du 20^{ème} siècle à l'égard du surréalisme, les nombreux artistes qu'il a su dénicher et propulser vers le succès, ont fait Ecole comme on dit et inspirer bon nombre d'artistes . Mais là où nous pouvons encore mieux mesurer son impact, sa portée, et l'enjeu que le mouvement surréaliste a représenté peut-être pour la première fois dans l'histoire, en tous cas de manière aussi engagée et radicale, c'est que l'art est devenu non seulement indissociable des questions existentielles de l'homme, mais représente pour la première fois un possible mode de résolution.

L'art est un pont jeté entre notre nature première et notre état actuel, puisque notre pensée et les idées qui l'animent évoluent. L'art met au jour le chemin que nous avons parcouru depuis l'aube des temps, il nous accompagne, nous renseigne sur notre passé et chose assez nouvelle, nous éclaire sur notre destin et sur les opportunités présentes que nous devons saisir pour le réaliser. Si l'humanité dans son progrès a oublié son passé quand l'imagination était au service des la perception sensorielle (et inversement), en focalisant sa pensée sur un mode de représentation particulier, tels que le rationalisme et l'utilitarisme (les dernières conquêtes de sa pensée), il est encore temps pour elle de renouer avec son histoire. Son histoire suit un mouvement dialectique par lequel son procès s'actualise dans la synthèse de ses différentes étapes d'évolution.

Breton identifie deux moments de l'évolution l'homme : la perception sensorielle dénuée de représentation mentale, la représentation mentale qui est une abstraction de celle-ci. Le retour au primitivisme est la clé qui ouvrira la porte d'un monde à l'homme dans lequel il aura su opérer dans son esprit la synthèse de ces deux moments ; ce retour n'est pas un retour à ce moment temporel de l'histoire, il ne s'agit pas de revenir à l'âge de pierre, mais de convoquer

les sources (d'inspiration) du primitisme pour les transposer à notre époque de manière à créer un mythe nouveau empreint de primitivisme : un primitivisme moderne.

« L'artiste européen, au XXe siècle, n'a de chance de parer au dessèchement des sources d'inspiration entraîné par le rationalisme et l'utilitarisme qu'en renouant avec la vision dite primitive, synthèse de perception sensorielle et de représentation mentale »¹.

L'artiste et l'art qu'il pratique, sont les garants d'une évolution saine de l'esprit humain, qui ne doit pas s'assécher en succombant à l'aridité de la pensée rationnelle, et de l'utilitarisme qui l'accompagne. Nous ne devons pas voir dans la pensée de Breton un retour régressif à nos stades de développement psychiques, ce qui l'opposerait à Freud qui nous met en garde contre tout retour intempestif à nos instincts au risque de conduire l'humanité dans un processus involutif. Il est évident que ce retour à la source, mérite que nous fassions preuve de vigilance quand il s'agit de puiser nos forces dans des contenus psychiques répondant aux processus primaires, déterminés par le principe de plaisir, cherchant satisfaction (leur but) dans l'immédiateté sans différer dans le temps leur décharge. A première vue, nous serions dans un mode psychique où l'énergie est libre, et non liée (à un objet), à la différence des processus secondaires (désignant les instances pré-conscient et conscient) déterminés par le principe de réalité et liés à des objets identifiés et acceptables d'un point de vue moral. L'humanité a évolué en contenant ses désirs de façon à ce qu'ils soient satisfaits par des voies déterminées pour respecter les lois et règles qui régissent et définissent la réalité collective. Le surréalisme le sait que trop bien, mais la réalité n'est pas figée pour autant et la frontière entre principes de réalité et de plaisir, est une donnée qui n'est pas fixe, encore moins immuable. La variable qu'il faut introduire ici, c'est l'imagination qui agit tout d'abord sur notre perception, pour nous faire redécouvrir des potentialités sensorielles oubliées et refoulées, et ainsi élargir l'esprit humain. La perception et la sensation précèdent le raisonnement, et la conditionnent.

Il s'agit par conséquent pour l'homme de lui faire récupérer ses forces originaires et à la suite de ce procédé de récupération, pourra s'ouvrir à lui l'accès au surréel. Rappelons encore les mots de Breton à ce sujet, qui expriment clairement sa pensée :

¹ A. Breton, *Entretiens (1913-1952)*, in O.C., t. III, pp. 593-594.

« Sous couleur de civilisation, sous prétexte de progrès, on est parvenu à bannir de l'esprit tout ce qui se peut taxer à tort ou à raison de superstition, de chimère ; à proscrire tout mode de recherche de la vérité qui n'est pas conforme à l'usage »¹.

La tentative de Breton à vouloir capter dans les objets primitifs l'esprit du primitif pour mieux nous le communiquer, à nous lecteurs ou spectateurs, a été considéré par beaucoup de commentateurs ou critiques d'art comme un échec et Freud ne les contredirait pas sur ce point.

Prenons l'exemple du poème Tiki² dans lequel Breton tente de reconstituer l'esprit primitif que cet objet incarne en tentant de réconcilier deux dimensions : le pouvoir de suggestion qu'il possède et que le poète est censé capté par empathie poétique, et sa valeur objective car cet objet est bien réel, et parce qu'il est parvenu jusqu'à nous, qu'il a traverser le temps, il est parvenu à relier notre passé à notre présent. La difficulté et la limite de cette opération tiennent dans le fait que premièrement la subjectivité du poète peut interférer sur le contenu psychique de l'objet visé (l'objet incarne l'esprit de son auteur) et qu'en second lieu, l'artiste n'est pas vierge de connaissances à l'égard des objets totémiques car les documents ethnologiques, scientifiques issus de la pensée rationnelle influencent sans aucun doute sa perception. Il ne suffit pas de se laisser aller à l'envoûtement de l'objet pour en extraire toute l'énergie dont il regorge dans sa pureté si l'on se réfère à sa source, à savoir son auteur : le primitif. L'écriture ne doit pas être mimétique, ou être l'occasion pour l'artiste contemporain de projeter ses idées ou affects sur l'objet primitif pour le convertir en écriture, même si l'artiste est tenté de le faire pour récréer la magie qu'il contient potentiellement afin de la communiquer à ses lecteurs. Car le langage, celui que nous utilisons, est le produit de la modernité, du progrès scientifique et de son ascension vers un langage utilitariste. Alors il s'agit de rentrer en résonance avec le passé de l'humanité dont nous faisons partie, et qui fait elle aussi partie d'un ensemble plus grand qui nous englobe tous, primitifs et hommes modernes, passé et présent, dans une forme unique et unifiante : la Nature.

L'écriture automatique peut dans ce cas bénéficier d'un support matériel, l'objet primitif (le Tiki), pour se laisser guider par son aura, déliant la langue de la pensée réelle et sauvage qui sommeille en nous, prête à se réveiller dès que le poète voyant, voleur de feu, lui

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in O.C., t. I, p. 316.

² A. Breton, *Tiki, Poèmes* (1948), in O.C., t. III, p. 416.

aura fait recouvrer son pouvoir originaire par le regard poétique qu'il porte sur les choses. Oui ! Car « l'œil exite à l'état sauvage »¹ et nos habitudes de pensée ont mis un voile sur la pureté de notre regard. L'œuvre d'art, et plus encore, l'objet primitif, ont le pouvoir et la fonction de rétablir notre regard originel, l'artiste ayant parcouru pour nous un bout de chemin dans cette direction. La vue est traitée sur la modalité de la profondeur, et non celle de la surface à laquelle on peut évidemment rattacher le moi (être de surface, de projection de surface) qui réduit le regard à un spectre utilitaire : je ne vois que ce que je connais déjà, sur le mode de l'usage. Pour le dire autrement, nous ne nous posons plus la question suivante, concernant un objet quelconque : qu'est-ce que c'est ? Nous lui substituons une autre interrogation : « A quoi sert-il ? ». Pour Breton, au contraire, le regard doit s'inverser, quitter le monde objectif du visible et de l'utilitaire pour s'orienter vers l'invisible.

« ... il y a ce que d'autres ont vu, disent avoir vu, et par suggestion ils parviennent ou ne parviennent pas à me faire voir ; il y aussi ce que je vois différent de ceux que voient tous les autres ; *et même ce que je commence à voir qui n'est pas visible*. Ce n'est pas tout »².

L'invisible qui se dévoile aux yeux de l'artiste, c'est comme entrer en communication avec la Nature, voire en communion avec elle et rejoindre le principe d'immanence, car l'homme est par essence un microcosme. Ainsi, il aurait par le biais de sa pensée un pouvoir sur elle, bien plus, une toute puissance sur son environnement qui n'attendrait plus qu'à être actualisée. En un sens, nous ne sommes pas loin d'un primitivisme aux contours d'animisme, bien que Breton ne fait pas primer l'invisible sur la réalité objective, pas plus qu'il s'autorise à croire aux esprits ou à les faire parler, à chercher à se lier avec des êtres magiques, avec l'esprit des morts ou des revenants.

Le poète surréaliste a toujours affirmé ne pas croire aux esprits (des morts) encore moins à leur survivance et à la possibilité de communiquer avec eux, ce qui ne l'empêcha pas d'être fortement influencé par la médiumie, la parapsychologie, la mythologie, l'hermétisme, l'occultisme, le spiritisme, tout autant de disciplines dont les paradigmes s'enchevêtrent et partagent ensemble un trait commun : l'homme disposerait de pouvoirs invisibles et inexploités ; le visible n'aurait aucun droit ni prétention à réduire le champ des possibles et

¹ A. Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (1928), O.C., t. IV, p. 349.

² *Ibid.*

l'espace de leur actualisation. Breton ira jusqu'à imaginer un nouveau mythe, celui des Grands Transparents (1942) avec l'existence d'ectoplasmes qui survivraient en nous et qui influenceraient nos actes et nos pensées : un invisible agissant et étranger, au cœur même de notre corps et psychisme.

« On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de l'homme, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. Rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de référence sensoriel à la faveur d'un camouflage de quelque nature qu'on voudra l'imaginer, mais dont la théorie de la forme et l'étude des animaux mimétiques posent à elles seules la possibilité ».

Imagination fertile, démesurée, irrationnelle sans doute, si l'on considère que Breton explore, suggère, plus qu'il ne démontre. Le poète cherche ou imagine simplement quels sont les moyens pratiques pour agir sur le réel.

Il n'en demeure pas moins que le mouvement surréaliste se positionne avant tout comme une recherche qui doit fournir des idées, des sensations nouvelles ou retrouvées, le matériel (l'objet surréaliste) permettant à la science (y compris psychanalytique) d'évoluer, d'élargir ses frontières, prendre en compte des données jusqu'alors écartées de son observation parce que ne répondant pas à l'orthodoxie de ses codes et présupposés. On notera dans la dernière citation et surtout la dernière référence, que Breton convoque les sciences naturelles avec l'idée de « l'étude des animaux mimétiques » qui avait intéressé le groupe surréaliste, en particulier Caillois et Dalí ¹, tandis qu'il fait référence à la Gestaltheorie quand il évoque la théorie des formes. Breton n'hésite donc pas à interroger les avancées scientifiques pour nourrir ses propres intuitions et leur offrir un appui et une caution scientifiques, de la même manière que Freud l'a fait en s'inspirant d'autres scientifiques (Darwin, Fraze, Wundt, Haeckel, Bleuer, Charcot, Janet,...).

Cela dit, les sources scientifiques lui servent à ouvrir le champ de notre conscience surtout quand il remet en question nos acquis les plus solides, de la même manière que Freud l'avait fait à la suite de Darwin et Copernic en infligeant la troisième blessure narcissique à

¹ Dalí quant à lui, à partir des notions de la psychanalyse lacanienne, élaborera sa propre théorie nommée « méthode paranoïaque-critique ».

l'homme : le moi n'est pas maître en la demeure et la scène que nous jouons est écrite par des forces qui agissent sur le sujet conscient et pensant que nous sommes. Breton en suggérant le mythe des « Grands transparents » procède d'une manière identique mais plus subservive (l'homme pourrait être complètement habité par des forces indépendantes de sa raison), en suggérant le fait que l'homme n'est pas au sommet de la chaîne alimentaire. Il citera dans le même passage évoqué à l'instant, deux auteurs qui vont dans le sens d'une remise en question de la place qu'occupe l'homme dans l'univers, Novalis et William James. « Je crois devoir faire observer que je ne m'éloigne pas sensiblement ici du témoignage de Novalis : Nous vivons en réalité dans un animal dont nous sommes les parasites. La constitution de cet animal détermine la nôtre et vice-versa », et je ne fais que m'accorder avec la pensée de William James : « Qui sais si, dans la nature, nous ne tenons pas une aussi petite place auprès d'êtres par nous insoupçonnés, que nos chats et nos chiens vivant à nos côtés dans nos maisons ? ¹».

Le souhait bretonien est bien là, trouver les failles de la pensée rationnelle qui a figé notre pensée et par voie de conséquence la représentation que l'on a du monde et de l'homme, ainsi que de leur rapport réciproque. Freud a créé en quelque sorte un mythe nouveau, en réactualisant le mythe d'Œdipe et en le liant à une philosophie qui a construit les bases d'une certaine conception de l'inconscient qu'il a requalifié à sa guise, en la présentant comme l'antichambre du conscient. Dans cette antichambre qui fait penser à la *camera obscura* de Marx, s'écrirait le scénario du désir dans un lieu où s'originerait la source de son déploiement par la poussée d'une force qu'elle soit force vitale, conatus, volonté ou volonté de puissance, tous autant de concepts qui avant Freud ont été pensés par Spinoza, Kant, Schopenhauer, Von Hartman, Nietzsche. Breton n'a pas d'autre ambition que traquer les traces du Mythe qui à chaque grande période de l'Histoire refait surface sous un autre visage, le mythe nouveau.

S'il est vrai pour Freud que l'histoire de l'humanité a suivi trois grandes phases (la phase animiste, la phase religieuse, et la phase scientifique), la psychanalyse est la science qui guérira la blessure (ou limitera la portée de sa blessure) que lui a infligé ce long processus qui aboutit à la pensée scientifique. Et depuis Freud, nous savons que la pensée scientifique a démontré à l'homme sa petitesse (l'homme ayant renoncé à la toute puissance de ses idées, et à la projection de ses aspirations narcissiques dans une représentation appelée Dieu, le substitut du Père), qu'il

¹ *Ibid.*

n'exite pas d'ultime vérité, que le passage de la phase névrotique (la période animiste) à la phase paranoïaque (la période religieuse), place l'homme dans une réalité où il doit renoncer maintenant au principe de plaisir. Seul le principe de réalité prévaut, au nom de la conscience collective qui doit protéger l'humanité de ses potentielles dérives. « La science ne constitue-t-elle pas le plus parfait renoncement au principe de plaisir dont notre travail psychique soit capable ».¹ En effet :

"Parallèlement à la domination progressive du monde par l'homme, a lieu une évolution de sa conception du monde, qui s'écarte de plus en plus de sa croyance primitive en la toute-puissance et s'élève de la phase animiste à la phase scientifique par l'intermédiaire de la phase religieuse »².

Car ce long chemin à travers l'histoire qu'a effectuée l'humanité, héritage qu'elle transmet de génération en génération du fait de sa filiation phylogénétique, amène l'homme à mieux comprendre son environnement. La compréhension de son environnement conduit l'homme à se distancier de son extériorité (le monde) pour creuser dans cet écart une différence qui est synonyme d'opposition. Nous lisons en filigrane dans cette citation de Freud, l'injonction cartésienne « se rendre maître et possesseur de la nature » qui suppose une difficulté, un effort de la part de l'homme face à une nature qui ne lui obéit pas de prime abord. L'intérêt pour Freud, de s'appuyer sur un fondement scientifique et anthropologique de surcroît, est celui de rendre universel la psychanalyse quelle que soit la culture à laquelle elle s'adresse, puisqu'il y a maintenant un lien incontestable entre anthropologie et clinique. Freud récapitule ses découvertes anthropologiques en les traduisant en termes psychanalytiques :

"On pourrait se risquer à concevoir la névrose obsessionnelle comme constituant un pendant pathologique de la formation des religions, et à qualifier la névrose de religiosité individuelle, la religion de névrose obsessionnelle universelles »³.

¹ S. Freud, "Un type particulier du choix d'objet chez l'homme" (1910), in *La vie sexuelle*, Edition PUF, Paris, 1999, p. 48.

² S. Freud, "L'intérêt de la psychanalyse", (1913), *Résultats, idées, problèmes*, tome I, Paris, PUF, 1984, p. 209 ou S. Freud, *Totem et tabou*, (1913), Paris, Gallimard, 1993, p. 191.

³ S. Freud, "Actes obsédants et exercices religieux" (1907), in *L'avenir d'une illusion*, Paris, PUF, 1971, pp. 93-94.

Mais ô surprise ! Le poète fait son entrée dans ce parallèle entre évolution de l'humanité et l'état psychique des individus qui la composent : "L'hystérique est un indubitable poète, bien qu'il présente ses fantaisies essentiellement sur un mode mimique et sans prendre en considération la compréhension des autres »¹,

Freud ajoutant encore :

« le cérémonial et les interdits du névrosé de contrainte nous obligent à juger qu'il s'est créé une religion privée, et même les formations délirantes des paranoïaques montrent une ressemblance externe et une parenté interne qu'on ne souhaitait pas avec les systèmes de nos philosophes. On ne peut se défendre de l'impression qu'ici les malades entreprennent pourtant, d'une manière asociale, les mêmes tentatives pour résoudre leurs conflits et apaiser leurs pressants besoins que celles qui s'appellent poésie, religion et philosophie quand elles sont effectuées d'une manière acceptable pour une majorité.²»

Un peu plus, poètes, religieux, philosophes et pathologies du même ordre seraient à mettre sous le compte d'une évolution du psychisme humain qui ne trouverait une compréhension globale de son historicité que dans une science progressive, la psychanalyse.

La psychanalyse, après avoir rassemblé les étapes de l'Histoire de l'Humanité, serait en mesure de l'accompagner dans son mouvement perpétuel. La psychanalyse incarnerait la veille attentive sur le devenir humain afin qu'il ne bascule plus vers l'invisible et ses prétendus pouvoirs puisque l'homme les a objectivés en les rendant visibles. Ce processus n'est pas sans conséquence ni enjeu car il engage l'homme vers une vision plus réaliste de sa condition, la réalité demandant à être comprise selon une perception requise qui est celle du regard scientifique proche du positivisme comtien que Freud découvrit par l'intermédiaire de son professeur de philosophie, Franz Brentano.

Le positivisme d'Auguste Comte exclut toute investigation ou connaissance de l'essence du réel et se borne à identifier les lois de la nature et leurs fonctionnements qu'il voit comme un ensemble de relations invariables de successions et de similitudes. Le positivisme peut se résumer en trois grands états qui ressemblent assez aux trois phases qu'a mis au jour le

¹ S. Freud, "Personnages psychopathiques à la scène", Résultats, Idées, Problèmes, Tome I, P.U.F., 1984 ou "Le créateur littéraire et la fantaisie", in *Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.

² S. Freud, "Avant-propos à Théodore Reik, Problèmes de psychologie religieuse" (1919), OCF-P. XV, Paris, P.U.F., 1996, p. 213.

freudisme dans son approche anthropologique : un état théologique purement fictif quand l'homme explique les phénomènes du monde par une cause surnaturelle comme celle d'êtres dotés de volonté qui comme Zeus serait à l'origine des anomalies de la nature. Il va sans dire que l'état théologique est à rapprocher de l'état animiste que Freud a identifié dans ses études anthropologiques. Le second état correspond à un état métaphysique où l'homme a créé des idées abstraites correspondant à des théories qui ne sont que des croyances déguisées et qui masquent la transformation de ces êtres surnaturels. Le troisième état est le stade scientifiques (positif) où la cause première des phénomènes est abandonnée (car impossible à identifier) au profit du « comment » qui permet de viser l'utile. En effet, en comprenant les lois, on maîtrise son environnement et on le met à notre service, au service de nos besoins. L'utile qui est lié au visible, au quantifiable, au mesurable, au concret et palpable, remplace l'invisible, le fictif, l'imaginaire¹. Tout retour à l'imaginaire, comme dans le cas de l'étape animiste chez Freud, est un refus de voir la réalité en face, non telle qu'elle est dans sa nature profonde (une compréhension totale présupposerait de connaître la cause qui l'a pensée, créée, et le projet (*telos*) qui lui serait adressé) mais telle qu'elle se présente à nous dans son fonctionnement (ses Lois).

La pensée a donc effectué un mouvement par lequel elle a trouvé une certaine maturité et que le monde lui reconnaît puisqu'il se soumet à elle. Il n'y a donc plus rien de magique, d'inquiétant et de merveilleux si l'on considère la réalité comme quelque chose que notre perception a développée au moyen d'une pensée scientifique qui en constitue le prolongement. Nous devons selon Freud rester par conséquent rivés au principe de réalité pour résister à la résurgence de nos états psychiques animistes. Freud le dit clairement :

"L'analyse des cas d'inquiétant nous a ramenés à cette ancienne conception du monde qu'est l'animisme, qui se caractérisait par le peuplement du monde avec des esprits humains, par les surestimations narcissiques des processus animiques propres, la toute-puissance des pensées et la technique de la magie fondée sur elle, l'attribution à des personnes et à des choses étrangères de forces d'enchantement aux gradations soigneusement établies (*mana*) ainsi que par toutes les créations grâce auxquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se défendait contre l'objection irrécusable de la réalité. Il semble qu'au cours de notre développement individuel nous avons tous traversé une phase correspondant à cet animisme des primitifs,

¹ Voir à ce sujet : A. Comte, *Discours sur l'esprit positif* (1844).

qu'elle ne se soit déroulée chez aucun d'entre nous sans laisser de traces et des traces encore capables de s'exprimer, et que tout ce qui nous paraît aujourd'hui "inquiétant" remplisse la condition qui est de toucher à ces restes d'une activité d'âme animique et de les inciter à s'exprimer.¹"

Voilà les « traces » mnésiques que Breton souhaitent traquer pour en extraire le contenu animiste et primitif. Pourquoi cette volonté de faire retour aux sources primitives comme si elles représentaient un paradis perdu ou la possibilité de renouer en nous-mêmes avec une période qui serait de l'ordre de l'Age d'or ? La réponse est à chercher dans l'expression « art magique » que Breton emprunta au poète romantique Novalis, selon qui : « il n'y a rien au ciel et sur la terre qui ne soit dans l'homme ». Nous avons évoqué l'idée grecque de microcosme, dont l'homme sera l'équivalent, cependant il convient d'aller encore plus loin en considérant l'homme non seulement comme un « concentré » d'univers mais aussi comme le lien entre la terre et le ciel. Compris de manière métaphorique et symbolique, la terre est le siège des sensations, des émotions aussi, et le ciel, le lieu des idées, concepts et symboles. Le poète est l'homme achevé, complet, accompli, total, capable de puiser à la source, les sentiments les plus obscurs, les plus inouïs aussi, tous enfouis dans la terre (l'inconscient) pour les traduire en images concrètes, objectivées, visibles et enfin les convertir en Idées : poésie, liberté, amour, merveilleux, humour noir et hasards objectifs. Toutes ces idées se résument et sont contenues dans mot Surréalisme ! La poésie (ou la peinture) doit laisser librement, sans entrave, se déployer objectivement les contenus inconscients de manière à ce qu'ils insufflent leur force et pouvoir dans notre pré-conscient/conscient.

C'est pourquoi la pensée rationnelle ne doit pas intervenir avant l'achèvement de ce processus psychique, ce qui explique (et nous y reviendrons plus longuement) que l'interprétation de ces contenus inconscients doit être menée avec la plus grande vigilance sous peine de recouvrir la virginité des images et de leurs associations fertiles sous la gangue de la pensée utilitariste et logique. Par là l'approche bretonienne se déférencie de l'approche psychanalytique, quant à l'interprétation que risquent de subir le rêve ou les œuvres artistiques : le contenu manifeste se suffirait à lui-même même s'il fait signe vers son contenu latent et requiert une interprétation qui *in fine* reste au demeurant très minimaliste. Breton n'utilise les clés des songes selon les codes de la grille de la psychanalyse qu'avec parcimonie et souvent dans un langage approximatif voire confusionnel. C'est que la visée surréaliste est d'opposer

¹ S. Freud, "L'inquiétant" (1915), OCF-P XV, Paris, PUF, 1996, pp. 174-175.

au monde visible un monde invisible autrement plus riche et surprenant qui en débordant (dé- bornant) celui-ci, l'expose à un univers autrement plus grand : le visible devenant le miroir parfait de l'invisible. Le clivage entre visible et invisible se serait en quelque sorte atténué, estompé, et l'Homme (incluant inconscient et conscient, invisible et visible) qui est « la mesure de toute chose » selon la célèbre formule de Protagoras, peut être à la mesure de la Nature, non pour la maîtriser ou l'asservir à ses besoins, mais afin de gommer tout dualité entre elle et lui.

L'idée de renouer avec un monisme animiste, une toute puissance de la pensée parce qu'elle aurait recouvrer sa pureté en faisant la paix avec la Nature, est souterraine mais très prégnante dans l'esprit du poète surréaliste. Résoudre les antinomies et dualités en tous genres (l'imaginaire et le réel, la mort et la vie..) présuppose une autre question à résoudre : comment se réconcilier avec la Nature ? Il y a certainement chez Breton une possible adéquation entre la pensée et la Nature, et il s'agit de s'interroger sur le fait de savoir si son mouvement se rapproche de cette dernière ou bien s'en éloigne. Breton se réclame souvent de la pensée hégélienne tandis que Freud semble l'avoir ignorée, l'ayant citée que par deux fois, dans *l'Interprétation du Rêve* pour signifier le caractère incohérent du rêve et une autre fois dans une lettre qu'il rédigea à Pfister en termes peu élogieux¹. Comment voient-ils le procès de la pensée qui somme toute, accompagne le mouvement de l'humanité dans son progrès ?

Freud semble considérer que le passé est toujours actif dans le présent mais ne doit en aucun cas décider de l'avenir. Il n'y a pas de retour en arrière, le retour au passé est toujours considéré comme régressif sauf quand il faut le (re)visiter (au cours de l'analyse) pour venir à bout d'une fixation à savoir un élément du passé qui bloque le processus de développement du sujet et qui le ramène sans cesse et inconsciemment vers un moment de son passé (souvent traumatique) : le point de fixation. L'animisme et la magie qui l'accompagne, ne doivent pas ou plus selon Freud, devenir un point de fixation pour l'homme sous peine de le faire replonger dans un narcissisme primaire. Le mouvement de la pensée dans son évolution, pour Breton est davantage dialectique et si l'on retient les trois phases que décrit Freud dans son analyse anthropologique, la religion est bien la négation (l'oubli) de ses forces magiques dont l'homme

¹ A ce sujet, André Green s'est interrogé sur la proximité de la pensée hégélienne et freudienne avec notamment la « négation » entendue comme travail du négatif et qui serait à rapprocher du concept de refoulement. Une autre étude très récente est celle de Claire Pagès (sa thèse en philosophie intitulée «La négativité ou les intermittences du sens chez Hegel et chez Freud» soutenue en 2010 a donné lieu à sa publication dans un ouvrage : *Hegel et Freud Les intermittences du sens*, Paris, CNRS Editions, 2015).

disposait ; Breton est d'ailleurs plus proche de Feuerbach que d'Hegel à cet endroit, quand le philosophe montre comment l'homme a créé de toute pièce un Dieu abstrait et fictif à son image (référence), en y projetant ses affects, et qui dans un second temps a totalement oublié qu'il en était l'auteur au point de donner une autonomie et une supériorité à une chimère qu'il prend désormais pour une divinité.

Pour Breton, la religion serait la négation de l'animisme qui déboucherait sur la pensée scientifique à ceci près que la pensée scientifique doit être une synthèse des mouvements précédents, ou mieux encore, une synthèse des deux moments extrêmes, le primitivisme et elle-même, devenant alors son propre dépassement en se surmontant sans cesse. Mais la science est entrée dans un processus irréversible et endémique, se complexifiant et créant des arborescences disciplinaires toujours plus nombreuses prétendant à leur propre autonomie. La religion n'est qu'un passage obligé, intermédiaire, qui amène l'homme à nier grâce à la science, la place accordée à une entité imaginaire (Dieu), idéale, que l'homme s'est construite pour conjurer ses peurs et ses désirs impossibles à satisfaire. Mais la science, ne doit pas s'avouer seule vainqueur de ces moments qui l'ont constituée, car la synthèse parfaite de ces trois étapes d'évolutions est censée harmoniser les points culminants de ses instants. Pour Breton, la pensée rationnelle ne doit pas s'arroger tous les droits, mais reconnaître la part d'imaginaire et de rêve qui ont participé à son élaboration ; elle doit admettre que l'idée d'un Dieu a conduit l'homme dans une forme d'aliénation, et que par conséquent, la Liberté a d'autant plus de valeur et de prix qu'elle est le résultat d'un long processus douloureux et chargé d'illusions. Le surréalisme suit donc pas à pas le procès de la pensée et cherche à activer le moment de sa synthèse qu'il nomme surréalité quand il ne la situe pas dans le « point sublime », là où tous les contraires et autonomies tomberaient sous le coup de la non contradiction.

Le point sublime est un concept néanmoins original et riche : il figure un espace du réel dans lequel une opération de synthèse aurait atteint son seuil maximal d'intensité et de complétude. Il est aussi le « lieu » qui réorchestre les règles et fonctionnements de la pensée par lesquels nous construisons la réalité. Un exemple : Breton remet en question la toute puissance du tiers-exclu¹ en logique (une proposition est soit fausse, soit vraie, elle ne peut être vraie et fausse en même temps), accepte le fait qu'un événement qui n'est pas réel, l'est du

¹ En référence aux travaux de Stéphane Lupasco et la notion de tiers inclus.

moins virtuellement, et que ce qui est faux en apparence ne l'est que sur un plan donné, ou plus encore, que sur ce même plan, il est sur le point de devenir vrai. L'imaginaire tendant à devenir réel (vrai), le rêve à se réaliser, l'Image a l'autonomie que le désir veut bien lui accorder le temps de s'incarner avec elle dans la matérialité d'une forme offerte par le monde objectif. Le surréalisme a toujours mis sur le même plan, le possible et le réel, pensant que le primat du second sur le premier empêcherait celui-ci de s'objectiver, et qu'il était nécessaire et urgent d'éviter que la pensée logique règne en reine absolue selon l'*operandi modus* de la « prophétie autoréalisatrice ».

Si la pensée logique et rationnelle nous conditionne à ne voir et percevoir que ce qui est visible et fonctionne selon un nombre de règles qu'elle a préétablies, notre comportement ne pourra qu'être conforme aux prédictions qu'elle fera sur lui, car nos croyances (structurées par ces mêmes règles) induisent nos actes. Une pensée qui exclurait la vérité ou la possibilité pour notre imaginaire ou nos rêves de devenir réels, et qui nous convaincrerait totalement de cette hypothèse, aurait pour conséquence de nous faire abandonner nos rêves, de minimiser les ressources de notre imaginaire et de les déposséder de leur statut de virtuel, de possible, pour les réduire à celui d'impossible ou d'irréel. C'est ce combat contre l'assassinat du rêve et de l'imaginaire prémédité par la pensée scientifique que Breton veut déjouer au nom de la Vie, puisque ce qu'elle a donné à l'homme, personne n'a le droit de le lui retirer. La Vie, « la vraie vie », pour reprendre la formule rimbaldienne si chère aux yeux du poète surréaliste, est faite de ses trois états, moments, que l'Homme incarne, et qu'il doit accomplir dans une synthèse parfaite qui achèverait son unité. L'Art est la possibilité de cette synthèse entre imaginaire, rêve et raison, magie et pensée rationnelle, causalité et a-causalité, contingence et hasard, mort et vie.

L'Art surréaliste puise ses sources et ses références dans le passé (le privimitivisme) mais aussi dans le présent (la psychanalyse, dans le marxisme et l'hégélisme) pour construire un mythe nouveau qui réformerait de fond en comble la société et donnerait à l'homme les clés de son destin. Le mythe est un mythe qui a ses racines dans le passé le plus ancien, le plus reculé de l'humanité, mais qui resurgit sous une forme nouvelle à chaque fois. En ce sens, l'Art magique, ne serait-il pas cette tentative de renouer avec la phase animiste tout en prenant appui sur les bases conceptuelles et ressources méthodologiques de l'esprit scientifique ? Breton, ne souhaite pas un retour régressif, lui qui est tant séduit par la nouveauté, par « l'air du temps » qu'il souhaite tant « capter », afin de rendre concret le mouvement littéraire et poétique de ces

surréalistes avant l'heure, qui sont entre autre, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Sade... Le passé annonce le futur et explique le présent, et en ce sens, certains poètes ou penseurs éclairés du passé, ont prophétisé l'advenue du surréalisme comme mouvement libérateur. La psychanalyse a séduit Breton pour les raisons que nous avons explicitées dans les chapitres précédents, et la caution scientifique que pouvait apporter Freud à ses investigations et ambitions, suffisait à renforcer ses certitudes : l'inconscient est la preuve que notre passé est bien présent, que le rêve qui est un pont jeté entre celui-ci et la réalité se parcourt dans les deux sens, et que les états psychiques communiquent entre eux et ne demandent qu'à devenir Un, se fondant dans une unité irréductible. Une volonté et une vision des choses, qui emboîte les premiers pas de Freud, seulement les premiers, puisque Breton ne suivra pas toujours l'itinéraire du psychiatre viennois qui a établi une frontière infranchissable entre l'inconscient et le conscient. Breton refusera la « coupure radicale » que Freud a voulue instaurer entre l'inconscient et le conscient, puisque les éléments bruts de l'inconscient nous parviennent toujours à quel que niveau que ce soit, sous leur forme transformée par le travail d'élaboration de notre psychisme. La magie d'autrefois s'est dissipée et parvient à nous que sous la forme de représentations, de mots, d'idées, de rêves, jamais plus dans force et ses contenus originels, aucunement dans sa primitivité pure. Breton s'engage dans une voie autre, celle de convoquer l'Art primitif qu'il va requalifier en Art Magique, en désirant aller plus loin que Freud dans ses découvertes. Si Freud semble au départ annoncer par ses recherches une anthropologie qui met au jour des zones obscures, dangereuses dans notre psychisme qui remettraient en question notre vision de l'homme perçue à travers le prisme de la religion judéo-chétienne et du créationnisme, la psychanalyse « rectifie le tir », osons la formule, en rétablissant l'Ordre grâce à une morale qui désormais fera force de Loi. Non pas parce que ces lois émanent d'un livre sacré, de prophètes ou de Dieu pour ne pas le nommer, mais parce qu'elles sont le long dénouement d'un progrès historique par lequel l'humanité a douloureusement enfanté son présent. Un présent fait d'esprit scientifique qui doit maintenir le cap vers l'amour, le travail et la famille¹.

Si l'homme a perdu en liberté (individuelle), l'Homme (avec un grand H) est parvenu à construire une société qui assure sa sécurité et sa santé psychiques et physiques, une société

¹ Ce sont les trois valeurs que défend Freud et l'on notera à cet endroit la divergence d'opinion entre les deux hommes sur ce point, car Breton ne retiendra que l'amour sur ces trois valeurs, fustigeant la famille et le travail, toutes deux considérées comme aliénantes pour l'homme car héritées de la civilisation judéochrétienne.

qui doit conserver cependant un équilibre (entre pulsion de vie et mort) à jamais précaire quand on sait les événements violents qu'elle a traversés (« la grande guerre » et la seconde guerre mondiale qui ne tardera pas) à l'époque où le surréalisme et la psychanalyse se constituent et élaborent leurs idées et pratiques. Nous l'avions déjà noté mais il est utile de réaffirmer ici où l'approche freudienne et l'approche bretonienne se séparent. Là où Freud propose une anthropologie audacieuse et choquante pour une société puritaine, bourgeoise, et adepte des principes religieux dominants, il propose en revanche une morale en définitive assez stricte qui repositionne l'humain dans un champ acceptable, conforme aux exigences de la bonne morale athéiste. En revanche, Breton qui certes accepte l'anthropologie freudienne elle-même empreinte des apports scientifiques de Darwin, Frazer, Haeckel, Comte, n'ajoute rien de plus (de révolutionnaire) à ces théories, sinon aux yeux des scientifiques les plus positivistes, un sentiment de nostalgie à l'égard d'une ère primitive perdue, oubliée.

Cependant Breton revendique une morale beaucoup plus libre, émancipée du carcan de la culpabilité (qu'elle soit d'origine religieuse, bourgeoise ou autre), disons-le libertaire. Libertaire¹, oui, mais le temps de retrouver un seuil acceptable à partir duquel la liberté précisément ne sera plus menacée par l'attitude répressive de la pensée à l'égard tout ce qui n'est pas de l'ordre de la réalité établie, et pré-établie. Qu'est-ce que la réalité ? Sinon le peu de réalité que nous acceptons d'elle et de nous. Breton l'a défini par son aspect lacunaire, fragmenté, qu'il appelle le « peu de réalité » et qui doit être enrichi par le merveilleux, le magique, tout ce qui pointe vers une expérience qui nous éloigne de la monotonie des jours mornes et sans intensité. « Je cherche l'or du temps » dit le poète, en réaffirmant cette volonté de sortir du cadre rigide fixé par l'existence, et qui deviendra l'inscription figurant sur son épitaphe !

Cet « or du temps » est aussi le « hors du temps » que l'inconscient présent dans notre conscient nous fait pointer du doigt, ce goût d'Eternité qu'il est possible de pressentir et de goûter dans un monde objectif, phénoménal, qui tend pourtant à repousser sa possibilité. La réalité nous convainc du fait que notre condition humaine est condamnée à la finitude y compris dans la manière de la vivre et de l'expérimenter. L'Art magique est alors un acte de contestation qui fait rupture avec la conception de Freud qui incite l'homme à se rendre compte et accepter sa « petitesse ». Le surréalisme est un NOM, mais aussi un NON, qui porte le refus de ce constat

¹ D'où le recours à la pensée de Sade, ou du comte de Lautréamont, pour ne citer que ces deux auteurs.

sous prétexte, ou sous couvert de principe de réalité. La poésie est le fil conducteur qui lie les étapes de l'évolution de pensée, c'est pourquoi elle répond de concert avec le rêve aux questions existentielles, celles qui sont de la plus haute importance et qui replacent l'homme au cœur de la Vie et du destin qui lui revient. L'art magique n'est donc pas un retour régressif aux extrémités de notre passé, qui n'aurait plus rien à nous apprendre sur nous et notre existence. Il est la manifestation de l'objet surréaliste qui a traversé le temps pour nous conter son histoire, une histoire qui prend sens parce qu'elle est mêlée à notre présent et qui de ce fait devient contemporain, partageant un monde qui ne réduit plus à des temporalités isolées dans une histoire commune, mais à une unité temporelle, qui décroïsonne les périodes d'évolution de l'humanité.

Ce décroïsonnement temporel, permet de condenser les étapes historiques de l'évolution humaine dans un espace donné. L'art magique est cet espace ; il nous livre les clés de nos songes quand nous savons les interpréter à bon escient. Il crée l'étincelle poétique qui correspond à l'objectivation de l'union des antipodes, de l'animisme et de l'esprit scientifique, du passé le plus lointain et du présent le plus proche. Il devient « l'harmonie des tensions opposées », comme celles de l'arc et de la lyre selon Héraclite. L'art magique se transmute en poésie qui « jette un pont entre les extrêmes par l'analogie »¹. Il devient donc urgent et nécessaire, que l'animisme et l'esprit scientifique malheureusement sclérosés par le rationalisme positiviste, soient réunis dans une synthèse parfaite grâce à l'acte poétique qui remettrait l'humain en marche vers son destin. L'Homme est pour l'instant perdu, coupé entre deux histoires qui creusent un écart absolu en lui-même ², une béance que la poésie doit combler.

Nous y reviendrons plus tard, mais la poésie ne serait-elle pas pour Breton, le *grund*, le fondement, ou la base sur laquelle l'homme pourrait faire reposer sa pensée, son existence ? Toujours est-il et c'est une promesse que Breton nous fait :

« Un jour viendra, s'arrachant à ce registre qui pour la première reste muet sur les jours à venir, où l'homme sortira du labyrinthe, ayant à tâtons retrouvé dans la nuit le fil perdu. Ce fil est celui de la poésie tels que nous sommes encre quelques uns à l'entendre, celle qu'après Lautréamont

¹ A. Breton, « *Quel ouvrage ?* », in *L'Écart absolu*, Paris, Catalogue de l'exposition, 1965, p. 444.

² Est-ce l'interprétation que l'on peut prêter à l'image qui hanta Breton à la suite de son expérience hypnagogique de « l'homme coupé en deux par la fenêtre » ?

ou Rimbaud nous avons voulue telle qu'elle dût changer la vie. Ce fil ne fait qu'un avec celui qui s'enroule sans fin sur la bobine de la tradition occulte, au fur et à mesure des mythes qui passent et qui restent. L'erreur est de penser que cette tradition a pu être donnée telle quelle et transmise avec plus ou moins d'aléas. Envers et contre tout, elle me paraît répondre de la continuité de la vie humaine en ce sens qu'elle ne peut se concevoir indéfiniment que comme générée-génératrice »¹.

Breton est clair(voyant) à ce sujet, la poésie ne fait qu'un avec l'occultisme et le Mythe, et ici, nous sommes très loin du simple effet que peut produire le principe de sublimation, qui expliquerait à lui seul le processus poétique selon l'interprétation psychanalytique !

La poésie est une donnée autonome, indépendante, qui en même temps se fonde dans le mythe et ce qui nous est occulté, pour resurgir du tréfonds de l'inconscient et se révéler dans la splendeur de l'éternité : car elle est la « continuité de la vie humaine » qui ne laisse pas encadrer, emprisonnée par une pensée limitante, inhibitrice. La poésie est donc la mémoire de notre passé en devenir, une mémoire vivante se régénérant pour qui sait écouter et regarder avec tous ses sens redevenus à l'état sauvage. L'art, la poésie, la Vie, forment une unité, et c'est ainsi qu'il faut voir dans l'Art la magie que veut insuffler le surréalisme. Le projet du surréalisme se tient là, redonner sa grandeur à l'homme, celle qu'il a oubliée parce qu'il s'est conformé à des idées qui l'ont transformé en objet alors qu'il est l'auteur, le créateur, et le penseur de tout objet. L'objet en retour (perçu) doit révéler l'homme dans ses pouvoirs et non l'en éloigner, l'objet devenant le miroir dans lequel « l'œil » rendu à son état sauvage peut apercevoir l'inconscient dans une vision fulgurante : l'étincelle poétique ou l'éclair de la pensée pure !

La psychanalyse, comme beaucoup de sciences, ont fait de leur objet d'étude un objet précisément, oubliant que l'objet sans le sujet perdait toute sa valeur, substance, et que le monde objectif a beau rendre l'homme en apparence insignifiant, petit, il n'en demeure pas moins que l'homme reste la mesure de toute chose, et qui plus est, le sens de toute chose. Breton poursuit en ces termes :

« Enseveli ou non, le talisman demeure, impossible qu'on ne le retrouve pas, tôt ou tard entre les feuillets du cœur, en s'appliquant à rendre l'homme au sentiment primordial qu'il eût de lui-

¹ *La revue surréaliste*, numéro 12, cinquième année, 15 décembre 1929, Paris, Librairie José Corti, 1929.

même et que le rationalisme positiviste a corrompu, l'amenant au paroxysme de sa misère après lui avoir enlevé qu'au sens de sa grandeur qui en fût longtemps inséparable »¹.

La psychanalyse en tournant le dos au monde objectif pour replacer l'homme dans son intériorité avait fait le premier pas dans cette reconversion du regard vers l'intériorité qu'elle a conceptualisé en un seul et même terme : l'inconscient. Mais ce pas s'est suivi aussitôt d'un retour vers un positivisme qui nie tout crédit porté à l'occultisme, à la poésie comme source de savoir objectif, si bien la réalité objective (re)présente le seul indice de vérité. Le fossé est grand, devient presque abyssal entre Breton et Freud, quand le poète veut changer la Vie tandis le psychanalyste veut adapter coûte que coûte le sujet au monde, y compris quand le monde est défaillant.

La science a donc séparé l'homme de sa grandeur, et la poésie à travers son expression, l'art magique, a pour prétention de les reconcilier. Comment ? Si la science positiviste (y compris la psychanalyse) a cessé de se poser la question du Pourquoi pour ne s'intéresser qu'au comment (le seul pourquoi interrogé par la psychanalyse étant la cause de la névrose, du désir contrarié), le surréalisme relance le mode interrogatif de la pensée qui se décline en questions essentielles parcequ'existentielles : « d'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous ? »² La réponse est à trouver du côté d'un lieu, qui porte un nom, que la science a peut-être à tort refouler, exclu de son langage : le cœur. Breton a-t-il quitté le lieu de l'inconscient, de la source du désir non objectivé, pour se tenir là où le désir fait irruption dans sa virginité, puisqu'il n'est pas encore lié à un objet ? L'art d'Océanie n'a-t-il pas reçu de la part du poète surréaliste le statut honorifique « d'un des grands éclusiers de notre cœur »³ ! Le cœur serait-alors une disposition (et disponibilité) de l'esprit à regarder le Monde et les objets qui le peuplent sans jugement analytique, avec une ouverture qui l'accueillerait dans sa globalité, son entiereté, c'est-à-dire dans une temporalité continue, qui sans fin ni coupures, nous renverrait à ce que nous avons toujours été, sommes et serons toujours : l'Or du temps ? Il est donc question de la temporalité avec laquelle l'inconscient véhicule nos désirs, se déploie dans notre existence. Le rêve représente l'expérience limite d'une temporalité qui s'expérimente en un lieu

¹ J. Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, Suisse, l'Age d'Homme, 1987, p. 28.

² Questions posées par Breton lors de la « Troisième conférence » (donnée le 22 janvier 1946) parmi les huit conférences qu'il a prononcées en Haïti de décembre 1945 à 1946.

³ A. Breton, « Océanie », dans *La Clef des champs*, in O.C., tome III, Paris, Gallimard, 1988, p. 837.

intermédiaire, entre inconscient et conscient, et qui peut se prolonger dans l'état de veille si le rêveur le décide. La poésie est une manière au même titre que le rêve sur le mode de l'analogique et non du logique, de jeter « un pont entre les extrêmes l'analogie », et c'est sur ce mode-là, qu'une certaine temporalité est instaurée, reliant les objets entre eux, les images entre elles dans un principe d'association particulier. C'est précisément à cet endroit, que le rêve en psychanalyse et le rêve pour les surréalistes, prennent un sens différent voire opposés.

2.2. Le rêve et sa fonction synthétisante dans le « paradigme » surréaliste

Le rêve : « Il est de fait que le rêve joue un rôle essentiel dans la procréation artistique des peuples où règne la magie »¹, écrit Breton ; le poète pense à l'art océanien tout particulièrement (l'art africain restant selon lui trop attaché aux formes extérieures), précisant qu'il incarne :

« le plus grand effort immémorial pour rendre compte de l'interpénétration du physique et du mental, pour triompher du dualisme de la perception et de la représentation, pour ne pas s'en tenir à l'écorce et remonter à la sève »².

Sans forcer le texte et la teneur de ses deux déclarations, le rêve selon Breton remonterait aux sources de la magie et serait à l'instar du concept freudien d'inconscient (l'inconscient étant un concept limite entre soma et psyché), le concept limite entre physique et mental. En tous cas, nous soutenons la thèse qui affirme que le rêve pour Breton a beaucoup plus d'importance que le rôle qu'il occupe en psychanalyse et que l'inconscient si difficilement accessible selon Freud, l'est beaucoup plus facilement en définitive et ce, grâce au Rêve parce qu'il est l'interface entre la réalité et le désir, donc là où le Moi se constitue. Nous reviendrons bien évidemment sur ce point qui est loin d'être un détail. Aussi, si le surréalisme a la prétention d'éclairer la science tout en cherchant parfois une caution épistémique auprès d'elle, il fait du rêve le centre d'un paradigme nouveau qui tend à résoudre l'écart entre la réalité et l'illusion, que les philosophes

¹ A. Breton, *L'Art magique* (1957), Paris, Formes et reflets/Club français de l'art, 1957, p. 136.

² A. Breton, *Océanie*, Paris, A. Olive, 1948. (Écrit en guise d'avant-propos à l'exposition « Océanie » organisée par la galerie Andrée Olive).

(dénigrant notamment la fonction imaginative¹) puis les scientifiques à leur suite, avait établi formellement en fixant entre ces deux mondes de l'esprit, une frontière « claire et distincte » pour reprendre le vocabulaire cartésien.

Le rêve serait alors, et Breton prend au sens littéral du terme les propos de Freud, « la voie royale qui mène à l'inconscient » alors que pour ce dernier, cette voie reste encombrée par l'élaboration psychique qui barre le chemin du rêve vers les contenus les plus élémentaires ou bruts de l'inconscient. Cela explique pourquoi Breton ne souhaite pas procéder à une interprétation du rêve à l'aide d'un déchiffrement psychanalytique en utilisant des symboles du « rêve typique » freudien ; le poète présente le rêve tel un récit comme si le rêveur avait eu le temps de prendre des notes à chaque images et situations oniriques. Le contenu manifeste suffit, se suffit à lui-même, car le rêve dispose d'une logique interne, qui n'est pas celle du monde éveillé : il suit un mouvement analogique d'où l'aspect énigmatique et déroutant que le rêve draine dans ses scènes. La posture bretonienne est différente de celle adoptée par Freud, parce qu'elle pense une science qui ne cherche pas à résoudre absolument un problème, à trouver sa solution définitive, car elle accepte l'inconnu, l'inconnaissable et l'ineffable qu'une problématique peut engendrer. Le mystère cohabite parfaitement avec la connaissance, bien plus, la connaissance ne peut jamais épuiser le mystère. Et la pensée scientifique peut elle aussi constituer la matière de l'enchantement, si le regard qui la prolonge garde l'éveil et l'émerveillement face aux découvertes qu'elle peut faire².

Breton nous livre un message crucial au gré d'une de ses nombreuses réflexions³ qui nous permet de comprendre de quelle manière il perçoit les limites de la connaissance. C'est que la connaissance a non seulement des limites, mais que ses limites sont une chance pour que le sentiment du Beau puisse prendre possession du spectateur d'une œuvre d'art, d'un temple maya, ou du rêveur témoin de sa propre scène onirique. Là où s'arrête la connaissance commence le rêve ou l'enchantement et le sentiment du Beau qui l'accompagne.

« Ce qui compte selon moi, et rien d'autre, c'est cet instant décisif de l'*approche* où la vie, telle qu'elle était conçue jusque-là, change de sens, s'éclaire brusquement d'un nouveau jour. La connaissance proprement dite, tout au moins la connaissance approfondie, a peu de place dans

¹ Allant jusqu'à faire de l'imagination, comme Pascal, la « maîtresse d'erreur et de fausseté ».

² Breton reconnaît cette qualité notamment à Gaston Bachelard.

³ Déclaration faite par André Breton suite à une conférence sur les temples mayas découverts par M. Healey, à laquelle il assista.

les plaisirs inédits qui entraînent en retour ce don de soi-même. Au départ il ne s'agit pas de comprendre mais bien d'*aimer* » (...) Je ne prêche pas ici l'inintelligibilité. Je dis que le besoin de comprendre est limité en nous comme le reste, ne serait-ce que par l'effort auquel il nous astreint. Il se peut aussi qu'il existe dans l'inconscient humain une tendance à honorer les êtres et les choses en raison inverse de la proximité où, par quelque côté que ce soit, nous nous sentons par rapport à eux : ainsi l'Indien Hopi de l'Arizona, qui n'a que rudolements et coups pour le chien et pour l'âne, bêtes familières, place le crotale au cœur du sacré ; ainsi le bestiaire surréaliste, sur toutes les autres espèces, accorde la prééminence à des types hors série, d'aspect aberrant ou fin de règne comme l'ornithorynque, la mante religieuse ou le tamanoir. Enfin il y a toujours un coin du voile qui demande expressément à ne pas être levé ; quoi qu'en pensent les imbéciles, c'est là la condition même de l'enchantement »¹.

Il y aurait par conséquent tout un champ du sensible qui échapperait à la connaissance et qui resterait dans un en-deçà du savoir, constituant une énigme permanente dont le caractère insoluble constituerait sa richesse autant que l'effet positif qu'il produirait sur le psychisme. Le rêve n'est à ce titre que le signe et le signal par lesquels l'inconscient se révèle en se dévoilant progressivement ; dans son dévoilement progressif, qui pourrait s'apparenter à la manière dont la vérité se donne en se dévoilant à l'homme ou au *dasein* (pour Heidegger) l'*alètheia*, le rêve devient le pendant du poème qui se donne sous la figue du muthos tandis que dans l'état de veille, il serait le logos entendu comme verbe se manifestant par la pensée dans son discours logique. Nous ne pouvons pas manquer et rappeler ici les mots du philosophe allemand, Heidegger, auquel Breton reconnaissait « le sens du mythe »² : « l'homme est un poème que l'être a commencé »³. Pour Breton, bien évidemment, la question ontologique n'est pas une question dénuée de sens bien au contraire, même si toute dimension de transcendance est rejetée au profit d'une immanence qui donne à l'homme l'espoir de voir tous ses désirs être connus, reconnus, pour être réalisés. Le sacré et le spirituel suivent un questionnement permanent dans le surréalisme alors que le rationalisme positiviste l'a laissé tomber en désuétude. La poésie relance cette question du sacré, à l'instar de Heidegger qui réinterroge la question de l'être, en reprenant la tradition présocratique. Mais en quoi la poésie peut-elle nous (r)enseigner sur sur des questions aussi difficiles, comme celle qui interroge l'Être, ou l'identité de l'homme, dont

¹ A. Breton, « Flagrant délit », in *La Clé des champs* (1953), O.C., t. III, p. 794.

² En effet, Breton reconnaît dans la revue *Combat* du 31 mai 1947, le fait que le philosophe Heidegger avait le « sens du mythe », sachant par ailleurs qu'il faisait partie des références et auteurs interrogés par le poète dans son ouvrage majeur *l'Art Magique* (1957).

³ M. Heidegger, *Question III*, Paris, Gallimard, 1984, p. 21.

le questionnement « qui suis-je » deviendra la trame souterraine de la réflexion et du « doute bretonien »¹. Le dévoilement de l'être chez Breton se ressent comme une énigme qui se déclare en quête identitaire : trouver une réponse ou un indice de réponse au « Qui suis-je ».

Mais la réalité amputée de son double, ne peut que lui opposer une moitié de réponse, l'homme partageant sa vie psychique entre le rêve et la réalité, l'imaginaire et la raison, le possible et l'objectif. Seul le hasard objectif, concrétisation du désir dans le monde objectif, pourrait renseigner l'homme sur son identité singulière. Le désir qui n'a pu trouver satisfaction est certes visible sous la forme d'associations d'images visuelles et auditives dans le rêve, répondant au schème du déplacement, de la figuration, et de la condensation, mais il ne se limite pas à sa « gestation » dans le monde onirique pour attendre patiemment et presque passivement de s'objectiver. Le monde extérieur répond à l'appel du désir inconscient de l'homme, puisqu'il est la scène où se déroule le spectacle de ses désirs un peu comme si la réalité était le miroir sans tain de l'inconscient.

Si Breton rencontre Nadja dans les rues de Paris, c'est qu'il a rêvée d'elle, certes sous des formes déguisées, mais c'est aussi parce qu'un ensemble de signes et de faits réels ont jallonné l'itinéraire de leur rencontre. Le hasard n'est pas la contingence même s'il en prend l'apparence et nous lui si prêtons cet attribut : "Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui serait un chemin dans l'inconscient humain."². Le hasard dit objectif, est le fait que la coïncidence par laquelle la réalité va au devant du désir a pour effet de surprendre le sujet qui ignorait presque tout de son propre désir avant que la réalité ne le rattrape pour ainsi dire. Le miracle de la rencontre, n'est autre que le fait de l'aimantation entre deux pôles magnétiques opposés : le désir et la réalité ; l'un est attiré par l'autre de manière intensément équivalente, le premier cherchant par tous les moyens à se frayer un chemin vers le second et inversement. Breton va au-delà de la psychanalyse quand il suppose que la réalité et son principe peuvent se soumettre aussi au principe de désir, opérant un véritable renversement épistémique.

¹ Comme le doute cartésien et hyperbolique qui doit faire *tabula rasa* de nos fausses croyances pour aboutir à une vérité certaine aboutissant au cogito, le doute bretonien repart de la certitude du cogito pour la mettre à rude épreuve, opérant un redoublement du doute cartésien, une *tabula rasa* hyperbolique, qui aboutit à une autre conclusion : le moi est un moi onirique.

² A. Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), in O.C., t. II, p. 814.

Il y a là certainement une résurgence de l'esprit animiste qui voudrait que la toute puissance non plus de l'idée mais du désir s'annexe la réalité pour prétendre s'y objectiver. Dans ce cas, le cogito bretonien ne serait que le lieu, ou l'instance psychique et topique, de l'attente de l'objectivation du désir encore inconsciente du sujet. Le moi baignerait dans une temporalité qui serait l'attente même de la Rencontre, son avènement différé en un point spatio-temporel qui correspondrait à un fragment de surréalité, c'est-à-dire le point de convergence ou de télescopage entre finalités externes et internes. Si l'on compare la pensée de Breton à la temporalité du dasein dont l'horizon du monde s'ouvre le mode d'une tonalité affective qui est l'angoisse (tandis que la tonalité affective de l'homme serait chez Freud soit de l'ordre de la culpabilité soit de l'angoisse¹) pour le poète, l'homme et son désir ouvriraient le champ phénoménal de son monde sur le mode de l'attente (positive, chargée d'espérance). Ainsi, du point de vue surréaliste, l'interprétation du rêve et sa fonctionnalité ne peuvent que prendre le contrepied de l'approche freudienne. Le rêve ne parle pas du passé du sujet, ou si peu, mais du désir qui est en passe de se réaliser, et qui donne lieu à un état affectif qui lui ouvre un monde disposé à son objectivation. L'homme par nature attend. Le rêve est porteur d'une message annonciateur, en un sens prophétique en tous cas sur le plan individuel. L'attente est le rapport temporel avec lequel l'homme se branche sur le monde objectif, et le rêve (nocture et éveillé) est le passage où la temporalité interne se mue en temporalité externe.

Pour Freud, l'inconscient soumis au processus primaire, n'a pas de temporalité propre, tandis que pour Breton, il a une temporalité propre qui n'est pas celle de temps objectif, du chronos, du temps logique à partir duquel nous avons élaboré une catégorisation chronologique des durées respectant 3 stades : le passé, le présent et le futur. Dans la réalité, il est impossible de revenir dans le passé, seule la mémoire ou l'imagination y parvient de manière virtuelle car elle peut proposer des images à notre esprit en se dispensant de la présence de l'objet réel, selon la définition sartrienne² de l'imagination qui œuvre abondamment dans le processus onirique. Les pulsions présentes dans l'inconscient sont un concept limite entre soma et psyché, et ne sont pas objectivables, seuls les objets (quand ils existent réellement) qu'elles visent le sont. Le temps est donc du côté de l'extériorité du sujet, mais pour Breton (même s'il ne le

¹ La culpabilité est toujours liée à une peur. (angoisse et peur jouent sur le même registre chez Freud, alors que pour Heidegger l'angoisse (*das angst*) se différencie de la peur car elle est sans objet).

² L'imagination s'éloignant des contraintes de la perception face à l'objet réel, vise un « tout » synthétisant « une multiplication de points de vue » de l'objet qu'elle se rémémore ou qu'elle rassemble autour d'un objet fictif qu'elle crée ; Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 1986, p. 240.

formule pas explicitement), l'inconscient qui est *a priori* coupé, ou plus exactement mis à distance du monde objectif, dispose d'une tendance naturelle à rendre réelles les images qui ne sont au départ que virtuelles. Pour que le possible prenne le pas sur l'impossible puisque que l'imaginaire « est ce qui tend à devenir réel », inéluctablement réel, c'est qu'il faut bien qu'il y ait un pont entre le désir qui s'exprime dans le rêve, et le monde objectif qui y répond. Ce pont est ce quelque chose qui relie deux temps, un temps intermédiaire entre l'inconscient et le conscient qui n'est autre que l'attente qui prend par ailleurs souvent la figure de l'espérance chez Breton. L'inconscient qui apparemment est hors-temporalité dispose du rêve qui disposerait d'une forme de temporalité propre et qui ouvrirait un monde au sujet désirant, à l'artiste ou à l'homme qui serait à l'écoute de son désir et de ses rêves, prêt à les concrétiser. Ce temps qui n'est pas un temps objectif ou logique est un temps analogique qui n'est pas soumis au principe de réalité et de causalité, pas plus qu'à un écoulement translatif et unidirectionnel, glissant du passé vers le futur. Il s'agit d'un temps agissant qui prépare son advenue dans un autre temps (objectif), et qui est ressenti par le sujet au niveau de son préconscient comme une intuition, l'idée d'une prémonition heureuse, d'une attente qui serait comblée ou pas, l'important étant de se tenir dans cette ouverture au possible.

« L'Or du temps » est un indice que nous donne Breton, la temporalité idéale dans laquelle voudrait se fondre le poète, une temporalité où le point sublime ne serait plus un point mais une droite infinie sans commencement ni fin. "Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique"¹ ; l'attente est plus que le suspens ou la suspension du temps, mais l'ouverture, la faille, ou la fenêtre de l'inconscient qui s'ouvre sur une réalité à perte de vue où tout est possible à chaque instant. La Rencontre (souvent de type amoureuse), pressentie par le poète, peut se produire ou pas, car l'attente et l'actualisation du désir ne sont pas en rivalité ou en opposition. L'homme n'a qu'à s'émanciper de sa condition et de ses limites pour se tenir à disposition de la Rencontre. Si la limite qui définit le mieux sa condition est sa finitude, alors l'homme voit dans le temps un rapport restrictif qui le lie à lui. Mais il doit repenser son rapport au temps. La poésie est le moyen, de créer une autre temporalité dans laquelle le vécu subjectif peut déborder sur le vécu objectif et bouleverser les rapports fixés par une nature parfois insensible à nos doutes, aux questionnements sans réponse.

¹ A. Breton, *L'Amour fou*, in O.C., t. II, p. 697.

La poésie qui retranscrit au mieux, et au plus près le langage de l'imaginaire et du rêve, en recourant s'il le faut à l'automatisme, est une manière de plonger dans un autre espace-temps que sont le rêve et l'imaginaire, pour sortir virtuellement (dans un premier temps) du labyrinthe de notre condition. La poésie est un acte de bravoure, qui n'hésite pas à repousser et transgresser les limites qui semblent à l'homme infranchissables par son manque d'audace. Dans « André Breton, Quelques aspects de l'écrivain » (1948), Julien Gracq nous renseigne sur un des aspects essentiel du surréalisme porté avec splendeur et panache par son chef de file, André Breton :

« Nous pouvons deviner pour quelle raison les surréalistes étendent le domaine de la poésie au-delà de toutes les limites qu'on lui assigne d'ordinaire. Le culte de la poésie s'est renforcé pour eux dans la proportion exacte où elle leur est apparue, de plus en plus clairement, comme un moyen de sortie, un outil propre à briser idéalement certaines limites. Dans la mesure même où elle s'identifie pour lui à "un esprit d'aventure au-delà de toutes les aventures", Breton est perpétuellement tenté d'en déceler le surgissement partout où s'ouvrent pour lui les failles par lesquelles on peut espérer échapper à l'humaine condition. Elle triomphe dans la folie (« l'Immaculée conception » d'André Breton et Paul Eluard (1930), étincelle dans le "hasard objectif", dans la "trouvaille", brille de tous ses feux dans "l'amour fou", comme dans toute entreprise de libération de l'homme... Ce que Breton en vient à baptiser "poésie", c'est tout fil d'Ariane dont un bout traîne à portée de sa main et promet de l'aider à sortir du labyrinthe. Est poésie tout ce qui "bouleverse", tout ce qui "ravit", du poème exaltant au "fait-glissade" et au "fait-précipice" ».

La sortie du labyrinthe se confond avec la formule énigmatique déjà citée, que Breton fait sienne au point d'en faire presque sa signature de pensée, son identité, : « Je cherche l'Or du temps ». Le « Je », est bien cette entité abstraite qui nous accompagne dans nos actes, pensées, émotions, tout au long d'un voyage qui nous invite, tel le chercheur d'or ou le mineur de fond, à sonder nos terres intérieures, pour séparer l'ivraie de la bonne graine, libérer notre langage (poétique, pictural...) de la gangue de la logique et d'une pensée au service d'un système quel que soit puisque seule compte la liberté. La liberté se définit par la capacité à passer de l'imaginaire à la réalité et vice-versa, sans contrainte externe (les règles) ou interne (l'auto-censure). Le poète doit se sentir libre pour convertir le réel en surréel, son existence en Poésie et inversement. Le processus surréaliste qui aboutirait à cet acte magique et révolutionnaire suit une trame qui ressemble au « travail du rêve ». Nous avons énoncé les trois mécanismes par lequel le rêve fait son travail pour éviter qu'une angoisse vienne perturber le sommeil du rêveur, en bon « gardien du sommeil » qu'il est.

Par ailleurs, ajoutons que toujours selon Freud, le travail du rêve aborde les restes diurnes du dormeur en les insérant dans son scénario grâce au mécanisme de figuration. En effet, Freud soutient le fait que les images expérimentées dans l'état de veille s'acheminent dans le rêve sous la forme de restes diurnes. Ceux-ci constituent le support représentationnel pour le rêveur car c'est à partir de ce matériel, que le rêve pourra mettre en forme ce qui est inacceptable pour la censure et par ce biais, mettre le rêveur à l'abri de l'angoisse et du réveil. Les restes diurnes incluent des idées ou des représentations anodines qui appartiennent à l'instance psychique du préconscient. D'autre part, le travail du rêve utilise d'autres modes opératoires afin que les désirs interdits (infantiles) soient altérés par les opérations mentales de déguisement et afin aussi de produire des dérivés inconscients préparés au libre accès de la conscience. Les rêves sont donc le produit déguisé de désirs sexuels infantiles inconscients qui nécessitent de la part de l'analyste une traduction du contenu manifeste du rêve dans un autre langage, celui du contenu latent. L'analyste fait un travail qui opère dans le sens inverse de celui du travail du rêve :

« Le travail du rêve est « le travail qui transforme le rêve latent en rêve manifeste » ; le travail qui chemine dans la direction inverse, qui tente de parvenir au rêve latent à partir du rêve manifeste est notre (celui de l'analyste et non du patient) travail d'interprétation (...) qui vise à défaire le travail du rêve »¹.

Le but est de réduire la souffrance qui se manifeste chez le patient, par et dans la manifestation de son symptôme, au moyen de l'interprétation du rêve qui permet à celui-ci par la prise de conscience de ses désirs refoulés, de se libérer en partie du conflit interne qui opposait le principe de plaisir au principe de réalité. Le rêve puis la prise de conscience et la compréhension de ses contenus psychiques par le rêveur avec l'aide de l'analyste, sont autant de réducteurs de tension entre le désir, qui appelle à lui le plaisir, et la réalité qui le censure pour l'en éloigner. Le psychanalyste en défaisant le travail du rêve, en allant du contenu manifeste vers le contenu latent, déconstruit en un sens le langage du patient par un procédé de déchiffrage qui met au jour les 3 mécanismes du travail du rêve pour mieux démêler les fils qu'ils ont su tisser en produisant les dérivés de l'inconscient dont nous avons parlés. Le premier est celui de la condensation :

¹. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, chap. 6, Le travail de rêve, pp. 170-183.

« [...] le premier accomplissement du travail du rêve »¹, qui amalgame plusieurs concepts en un seul à des fins de déguisement, le second qui est le déplacement : « [...] remplaçant quelque chose par une allusion [...] qui est plus distante », et le troisième, la figuration : « (...) qui transforment des pensées en images visuelles »².

Le processus du rêve par les trois mécanismes indiqués, a donc pour fonction de garantir le sommeil du dormeur en vue de son réveil dans une réalité à laquelle il est voué et dans laquelle il doit pouvoir disposer de toutes ses aptitudes (psychiques et physiques) afin d'y évoluer le plus correctement possible c'est-à-dire avec le moins de souffrance et le plus de capacités d'adaptation possibles.

Le rêve a une autre fonction chez les surréalistes : il a un rôle moteur, dynamique et constructif puisqu'il enrichit la réalité de ses images et de ses représentations les plus originales et insolites, et parce qu'il est porteur d'un message auprès d'un sujet sensible à son désir et sa réalisation. Le rêve a pour vocation d'apporter les possibilités d'un changement radical dans la réalité. Au contraire, le rêve selon Freud, doit faire taire les désirs refoulés, maintenir le sommeil du dormeur en état de fonctionnement afin qu'il retrouve ses forces indispensables pour son adaptation au monde. Le rêve pour Freud sert la fonction sociale et utilitaire de l'homme, qui doit travailler, avoir une famille et le cas échéant aimer ou être aimé. Les deux sentences freudiennes qui vont suivre sont assez éloquentes pour affirmer sans ambiguïté : « Il n'existe qu'une seule tâche utile, qu'une fonction qui puisse être assignée au rêve, celle de protéger le sommeil d'une interruption »³ ou bien encore : « [Le] sommeil sans rêves est le meilleur qui soit, le seul, à proprement parler... »⁴.

Nous l'avons déjà dit, mais il convient de le rappeler, Breton considère le contenu du rêve sous son aspect manifeste, et se tient au récit du rêve sans intervention de l'analyste et de son dictionnaire des symboles pour l'interpréter. Le poète ne veut pas travailler dans le sens inverse du travail du rêve mais au contraire suivre et amplifier son mouvement pour son travail et surtout ses productions dans le champ du conscient et de la réalité. Le poète ou l'artiste

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ S. Freud, *Quelques additifs à l'ensemble de l'interprétation des rêves* (1925), trad. Balseinte, Delarbre et Hartmann, in Résultats, idées, problèmes II, Paris, PUF, 1985, pp. 141-152.

⁴ S. Freud, *Introduction à la Psychanalyse* (1920), Paris, Petite Bibliothèque Payot., traduit de l'allemand avec l'autorisation de l'auteur par le Dr S. Jankélévitch, chapitre 5, Difficultés et premières approches.

surréaliste suit le mouvement du rêve, une fois qu'il a été déclenché par l'automatisme. Le mécanisme de la condensation se manifeste sans aucun doute dans le principe ou le procédé de collage auquel les surréalistes se sont abondamment adonnés. Plusieurs images sont réunies, concentrées, parfois superposées pour donner en définitive une seule image globale qui est l'objet surréaliste ou l'œuvre artistique.

Le mécanisme de déplacement est lui aussi très utilisé puisque la pulsion ou le désir libre de tout objet, va changer précisément d'objet au point d'en choisir un qui nous apparaît le plus éloigné possible de lui, parfois si éloigné que le rapprochement des représentations et des images qui le constitue, semble relever du subversif. Dans ce cas, l'artiste utilise différemment les chaînes d'association pour lier entre elles les images selon le principe de contraste, en minimisant les principes de contiguïté ou de ressemblance. Il s'agit pour lui d'user par exemple du contraste là où d'ordinaire, l'habitude et l'utilitarisme nous encouragent à les relier sur le mode de la ressemblance. Pourtant, Breton dans sa théorie de l'image, empruntée au poète Reverdy, réaffirme que ce qui est susceptible de provoquer l'étincelle poétique, l'éclosion du désir dans son intensité paroxysmique, c'est l'opposition de deux images qui dans leur éloignement provoque par le fait de leur rapprochement inopiné cet éclair, cette lumière, au cœur du langage qui l'exprime. Le résultat du « déplacement » (la liaison entre les images voyage en se déliant à elles et en se reliant à d'autres images) pourrait produire cet éloignement entre deux images liées à un même désir, et ce grâce au travail du rêve. Mais pour Freud, l'éloignement en question ne viserait pas l'opposition mais plutôt un éloignement minimaliste qui suffirait à masquer le contenu sans pour autant chercher une image diamétralement opposée à celle qui doit être refoulée. L'opposition ou la relation de contraste entre les images pourrait attirer l'attention du sujet, la vigilance de la censure sur l'image qui est censée masquer l'autre, de la même manière que le Blanc finit toujours par évoquer le Noir auquel il est opposé dans le spectre chromatique des couleurs. L'inconscient serait à en croire Freud et le linguiste Jakobson adoptant la théorie de la psychanalyse, structuré comme un langage où le principe de déplacement serait à rapprocher de la métonymie quand la liaison de contiguïté en serait la cause. Par ailleurs, le symbole ou la condensation (selon Lacan) correspondrait à la dimension métaphorique où règne l'association par relation de ressemblance. A bien y regarder de plus près, la censure qui est une production de notre évolution humaine, le résultat de l'abandon de notre état sauvage pour celui de l'homme civilisé, s'est instauré comme barrage à toute image ou représentation chargée de contenus inconscients intolérables et inconcialiables avec une morale acquise au gré du temps et de l'Histoire de l'humanité.

Le rêve serait un agent de la censure selon Freud, chose complètement réfutée par Breton, qui voit dans ce dernier, le « messager » de l'inconscient dont il convient de recueillir le message. S'il n'y a pas de différence entre la vitesse de la pensée pure et la vitesse à laquelle nous sommes capables de l'entendre, de le répéter¹ ou de l'écrire sous le procédé par exemple de l'écriture automatique, pour Breton cela signifie que le contenu latent du rêve produit par la pensée pure au moyen de l'automatisme n'est pas si altéré par le conscient que veut le laisser entendre Freud. Dans ce cas pour aider ce processus, le poète doit recueillir ce que l'inconscient parvient à lui livrer quitte à l'amplifier pour mieux court-circuiter la censure et la pensée logique. A adopter le réflexe de l'interprétation, nous nous éloignons du donné et falsifions le factuel en révoquant sa valeur intrinsèque qui s'offre dans sa monstration. Le collage surréaliste ressemble au mécanisme du rêve qui condense ou rassemble un ensemble d'images en une seule, des images en un même lieu ou situation qui n'auraient pas pu se rencontrer du fait de l'intensité de leur charge émotionnelle négative selon la psychanalyse. Techniquement parlant, Freud explique dans l'analyse des rêves² que la condensation se distingue notamment du déplacement, autre processus du travail du rêve car là où le déplacement permet d'affecter à un élément X le contenu manifeste du rêve lié au départ à l'élément Y, la condensation fonctionne par « rassemblement d'intensités » de deux éléments du rêve.³ La condensation assure le regroupement de plusieurs représentations en une seule, qui est appelée « représentation condensée ». Plusieurs représentations sont donc réunies en une seule par ce procédé psychique car la condensation rend compact des éléments qui sont *a priori* séparés mais liés par une chaîne associative, qui là encore, se réfère aux différentes modes d'association entre les images, que sont les relations de ressemblance, de contiguïté, ou de contraste.

Ainsi le personnage de notre rêve peut présenter plusieurs caractéristiques, qui sont en fait celles de plusieurs personnages, tous différents, ce qui fait que le contenu latent est beaucoup plus dense que le contenu manifeste, ceci expliquant la brièveté du rêve selon Freud. Le résultat que produit la condensation onirique est le fait d'une superposition de pensées, de représentations, d'images aussi diverses que contraires. Le collage surréaliste est lui aussi une

¹ A propos d'une voix intérieure qu'il entendit dans un état de demi-sommeil, André Breton fit ce commentaire dans le Manifeste de 1924 : « Il m'avait paru, et il me paraît encore - la manière dont m'était parvenue la phrase de l'homme coupé en deux en témoignait - que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et qu'elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court ».

² Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, 1900.

³ L. Danon-Boileau, « Condensation », in Alain de Mijolla (dir.), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, Paris, Editions Calmann-Lévy, 2002, pp. 343-344.

superposition d'images qui, si elles cherchent à produire l'étincelle poétique, doivent être liées entre elles sur le mode du contraste, de l'opposition, afin que leurs charges opposées s'annulent dans un éclair de lumière. Le principe du collage est une manière de rassembler plusieurs images en une seule Image à même la surface du tableau, du feuillet ou de la toile, qui fixera les limites c'est-à-dire le contour ou le cadre à celle-ci. Dans cette perspective, le surréalisme prolonge le travail du rêve sans le déconstruire, sans travailler en sens inverse pour le comprendre (comme le ferait l'analyste) mais en prolongeant son mouvement, voire en l'amplifiant.

Dans un genre similaire, le célèbre « Mur de l'Atelier » de Breton atteste ce mouvement de l'inconscient condensé et objectivé, étant constitué d'une immense collections d'objets d'art réunis en un seul et même lieu, le domicile du poète au 42 rue Fontaine à Paris¹. Ce mur d'objets d'arts hétéroclites, est bien une manière de créer une représentation condensée du rêve qui se manifeste sous la forme d'une représentation condensée de l'art surréaliste, parce que chaque objet renvoie vers l'autre ; laissons le site en ligne André Breton nous en faire le descriptif à partir d'une citation du poète : « Et d'ailleurs la signification propre d'une œuvre n'est-elle pas, non celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle est susceptible de prendre par rapport à ce qui l'entoure ? »².

Ou encore,

« Un os de baleine gravé, une boîte de cigales momifiées, une amulette égyptienne, un masque Tatanua, un oursin fossilisé, une peinture de Joan Miró, une poupée maya, les pierres du lit d'une rivière, un tableau de Francis Picabia, un masque iroquois, une boîte de papillons... L'ensemble, composé en fonction d'un étrange caprice, d'un ordre paradoxal, qui tresse les souvenirs personnels et le respect qui est dû aux puissances occultes, aux lois du magnétisme, aux surprises du hasard. Le « mur » d'André Breton, comme un défi lancé au musée d'art moderne, comme le cœur, encore chaud, d'un réacteur à très haute énergie »³.

¹ Le mur de l'atelier est maintenant exposé au Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, à Paris.

² A. Breton, « La confession dédaigneuse », dans *Les Pas perdus*, Œuvres complètes (OC), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1988, p. 198.

³ Mur Breton, auteur André Breton, texte de Didier Ottinger, sur le site Andre Breton .fr, <http://www.andrebreton.fr/work/56600100228260>

La surréalité que prétend trouver le surréalisme est le prolongement du rêve dans la réalité, qui en apparence et seulement en apparence, semble irréel parce que notre regard a été dressé par la pensée logique et qu'il est obnubilé par l'utilisation que l'on peut faire de tel ou tel objet. Comment entrevoir un monde où nous serions dépaysés et dans lequel les images, les objets, seraient déconnectés de leur signification et de leurs utilisations habituelles ? L'objet plus défini par la question « à quoi sert-il », mais par la question « quelle relation entretient-il avec les autres ? », ou quel monde sont-ils en train de créer dans leurs rapprochements respectifs et inédits ? André Breton le dit en ces termes :

« La surréalité sera fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout. Il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayer une main en l'isolant d'un bras que cette main y gagne en tant que main, et aussi qu'en parlant de dépaysement, nous ne pensons pas seulement à la possibilité d'agir dans l'espace. Un accouplement de deux réalités en apparence incompatibles sur un plan qui en apparence ne leur convient pas »¹.

Ce que recherche le surréalisme, c'est la possibilité de voir s'exprimer la pensée pure au travers de l'Image puisqu'elle est avant tout « créatrice d'image ». L'expérience de l'Image dont s'empare le surréalisme est une méthode qui tire de l'imagination, du rêve, de tout ce qui défie les lois de la logique et de la soi-disante réalité. Les forces inconscientes qui animent notre psychisme, souhaitent voir triompher le désir y compris celui qui concerne les contenus inconscients refoulés. La pensée pure ne se soucie pas des limites que la logique, ou la morale bourgeoise, lui oppose, c'est elle qui nous portera dans notre évolution, c'est elle qui produira les images les plus belles, capable de stopper notre raisonnement souvent calculateur², pour nous placer en position de contemplateur. L'étincelle poétique produite par l'Image, suspend le temps, nous donne à savourer le goût de l'éternité. Breton, ne quittera jamais ce point de vue sur le statut de l'Image, seule à pouvoir transformer le monde et changer la vie, seule à émouvoir l'homme et faire que le rapport de force avec la raison puisse être renversé en sa faveur. Le rêve, nous l'avons compris, est un espace dans lequel l'imagination, créatrice d'images, peut produire des émotions à haute intensité, de telle manière que l'analogie et la logique entrent en collision frontale. Le choc obtenu est l'étincelle poétique qui se produit et qui congédie la

¹ A. Breton, *Point du jour* (1934), *Avis au lecteur pour « La Femme 100 têtes »*, in O.C., t. II, p. 305.

² Pensons à la manière dont le philosophe Heidegger qualifie la pensée du *daisen* dans sa déchéance (*Verfallen*), quand il la qualifie de *ratio*, c'est-à-dire de raison calculante.

logique pour nous offrir l'accès à un monde d'objets qui entretiennent entre eux de nouveaux rapports.

Ce nouveau mode de rapports, place non seulement l'homme et l'objet dans une relation régénérée, requalifiée, mais de surcroît, confère à l'objet une autonomie nouvelle. L'objet n'est plus réduit à son utilisation, il ouvre un monde qui se constitue autant de fois que son observateur lui attribue des rapports nouveaux et évolutifs avec les autres objets auxquels il peut prétendre entrer en relation. L'objet devient en quelque sorte vivant, il a des prétentions, que bien sûr l'artiste lui prête. L'artiste donne la possibilité à l'objet de se révéler autre, et procède de la même manière que le rêve quand les images qu'il produit et que nous percevons sur le mode de l'analogie, leur donne une réalité, une force, parfois inouïes, que la réalité leur refusait. Dans ce cas, le rêve pose le problème du statut de l'objet, qu'il soit matériel ou immatériel, artistique ou pas, à partir du moment où il est détourné de sa fonction utilitaire et qu'il acquiert un pouvoir autre, y compris et surtout notre sensibilité. Le rêve serait alors le cheminement par lequel la pensée pure, non encore aliénée ou asservie au monde objectif régissant le système des objets, se préparerait grâce aux images malléables dont elle dispose, à s'objectiver librement et sans entrave. Le rêve répondrait au principe bretonien selon lequel : l'imaginaire tend inexorablement vers le réel. Or, qu'est-ce qui empêche à l'artiste de donner forme à ses images oniriques, pour ensuite conférer à l'objet qu'il les a condensées, une autonomie c'est-à-dire la fonction d'exprimer son contenu. Le rêve est alors l'espace de jeu de l'imaginaire, producteur d'images *ex-materia*, extraites à partir d'une matière particulière à savoir la mémoire, qui elle-même tire sa matière du réel, grâce aux sensations externes dont elle s'est nourries. Le rêve suit dans cette perspective, un double mouvement : in reçoit de l'extériorité du sujet des éléments sensoriels qu'il intériorise, puis qu'il projettera dans le monde objectif en ayant transformés leurs agencements par l'originalité des nouvelles combinaisons qui constituent leur forme. Le rêve ne se contente pas de modifier les relations entre les objets mais elle insère d'autres objets dans le système qu'ils constituent. L'artiste devient ainsi l'agent du rêve, il doit trouver la forme la plus malléable pour accueillir le matériau déjà transformé par le rêve en veillant surtout à ne pas le modifier. Le rêve, s'il assume aussi une fonction de synthèse comme nous l'avons dit, en rapprochant deux réalités différentes, l'une subjective et l'autre objective, est aussi un opérateur de transformation du monde, parce que les images qu'il est capable de produire, trouveront toujours les moyens de se concrétiser en dépit des règles qui les assigneraient à rester en dehors du réel. Le dernier recours que le rêve peut trouver si l'accès à la réalité devrait lui être refusé, c'est l'Art ; l'artiste est celui qui sauve le monde de sa rigidité,

de sa pauvreté, de son manque d'imaginaire, entendu comme le manque d'images. L'art est le refuge du rêve dans son exil, le temps que l'artiste transforme un monde qui sera sa digne habitation. L'art, c'est aussi le rêve libéré de sa virtualité.

Aussi, l'Image et son statut doivent être interrogés, puisqu'elle semble être le dénominateur commun entre le virtuel et le réel. L'image et les liens qu'elle tisse avec les mots, et la signification que ceux-ci sont capables d'engendrer dans la représentation mentale qui les unit, nous amène à nous intéresser d'un plus près à l'image poétique, ce produit ou « précipité » de la poésie ou de la pensée pure, comme le dirait certainement Breton.

2.3. La poésie et son langage analogique : un troisième terme entre le rêve et la réalité

Nous avons dit précédemment en quoi l'artiste par l'acte de sublimation, pouvait trouver un compromis favorable par rapport à une réalité qui s'oppose à ses désirs inconscients, souvent infantiles et inavouables. Face à la névrose qui en résulte, la projection de complexes affectifs que l'artiste projette dans son œuvre pourrait être vue comme une auto-thérapie, une décharge pulsionnelle qui trouverait dans l'objet (l'œuvre) sa possibilité d'objectivation alors qu'elle était destinée à être refoulée et à occasionner des tensions à répétition au vu du retour du refoulé. Cela dit, l'artiste du point de vue du surréalisme et plus précisément de Breton, ne cherche pas seulement une issue favorable à ses contenus inconscients inavouables, il souhaite les voir produire un objet qui constituera à lui seul, une Image autonome, capable au moyen de l'impression sensible qu'elle saura causer sur lui, et sur ses semblables, un changement de perception et de regard sur le monde. Cela signifie en d'autres termes, que ce qui est refoulé par notre censure, doit pouvoir émerger dans le champ du pré-conscient par sa levée ; tel est le rôle de l'automatisme, ou plus tardivement dans les derniers écrits de Breton, de la vision (faculté du poète voyant) par lequel l'œil retourne à « son état sauvage ».

Ainsi, l'aspect névrotique hérité de l'évolution et du passage de l'homme primitif à l'homme moderne, est court-circuité par ce retour à l'état primitif dont le regard tire son aspect sauvage, c'est-à-dire une vision qui n'est plus souillée par les *us et coutumes* dictés par le monde de la Logique, et de sa logique utilitaire. La poésie devient le langage par lequel la vision peut s'exprimer, de la même manière que le langage poétique fait signe vers ce regard propre au voyant que nous sommes tous en dépit de notre ignorance qui nous laisse penser que seuls certains élus tels que Baudelaire, Rimbaud ou Apollinaire auraient été désignés par l'oracle

pour être poètes. Il faut donc se laisser emporter vers ce langage qui suit le principe de l'analogie, se fier à ses pouvoirs possibles qui dépassent tout entendement dès lors que la sensibilité qu'elle suscite en nous, nous arrache au seuil qui nous sépare de la poésie, le seuil de la pensée logique.

Quand on suit pas à pas le poète surréaliste et son vocabulaire, il est flagrant de voir qu'il oppose à la pensée « impure », contaminée par l'excès de raison logique, l'imaginaire, le rêve, l'inconscient, les rencontres insolites et hasardeuses mais objectives, sans développer une théorie des émotions ou tout au moins enrichir son lexique de mots à connotation émotionnelle. Là encore, Breton opère une condensation, en rangeant sous le même vocable toute une myriade de sensations et d'émotions qu'il laisse volontairement sans mots, sans noms, parce que chacun doit s'approprié personnellement et subjectivement l'effet produit par l'œuvre. Le « merveilleux » n'est pas seulement un concept surréaliste au sens kantien, mais bel et bien une « représentation condensée » au sens freudien, qui permet de rassembler sous un même terme, un ensemble d'images chargées de désirs inconscients dont certaines entretiennent entre elles une relation de contraste portée à son comble. L'étincelle est un peu la mèche qui met le feu aux poudres, qui dynamiterait les murs de la réalité. Le Mur de l'Atelier demeure dans ce projet, le contrepoint de ce mur factice que les conventions ont érigé. Plus encore, il est un contrepoint actif, puisqu'il est un « Mur magnétique »¹ qui produit une influence, un champ gravitationnel autour duquel la pensée est attirée vers sa source insondable mais bien réelle. Le mur de l'atelier est donc magnétique et magique, non au sens où il aurait un pouvoir d'ensorcellement, mais parce qu'il dispose du pouvoir de relier les choses entre elles, pour sauver le monde de sa discontinuité. Le Mur est un microcosme qui présente des œuvres d'art et des babioles pour touristes, il est l'anti-conformisme esthétique si la valeur d'une œuvre doit répondre au canon du Beau prébiscité par les musées (à l'époque de Breton).

Le Mur devient mémoire collective, un espace qui condense le passé (notre passé) oublié avec le présent qui n'est jamais figé même si sa dynamique est contrariée par un mythe devenu dominant dans notre pensée moderne : celui de devenir « maître et possesseur de la nature ». Grâce aux mathématiques et à ses nombreuses applications, nous avons défini avec, et depuis Descartes, la vérité vraie (la véricité), claire et distincte. Breton voit dans cette opération et manipulation intellectuelles, la volonté de tout contrôler, tout savoir, quitte à

¹ Le terme magnétique fait référence aux *Champs magnétiques* écrits à quatre mains par Breton et Soupault en 1919.

transformer les hommes eux-aussi en objets d'études, qu'il faut éduquer sur le mode d'une connaissance unique à savoir scientifique. Or, selon le poète surréaliste, la magie est la part de non-savoir et la volonté de ne pas savoir. La magie représente de la sorte une faille dans nos certitudes, une brèche dans un monde expliqué et régenté par un langage unique : celui des sciences exactes, mais exactes exclusivement et seulement dans le périmètre paradigmatique de la logique. L'art qui doit en premier lieu s'opposer à la science, devient la formalisation de la pensée magique, sa concrétude, sortant du carcan hérité de la triade platonicienne du bien, du vrai et du beau. Car l'œuvre d'art n'est ni vraie, ni belle, ni bonne au sens éthique, pas même esthétique. Sa valeur intrinsèque est sa valeur d'usage car elle permet à l'Homme d'opposer une valeur à une autre, le magique au logique.

La poésie en usant de l'analogie, repousse la logique dans les retranchements de sa rigueur, voire de sa rigidité. Le but est de faire entrevoir à la pensée soumise au joug de la Logique, qu'il existe une version d'elle plus pure. Les mots du poète évoquent le fait que notre évolution, nous a éloigné d'autres formes de la pensée qui contenaient des forces autrement plus grandes, et qui nous auraient aidé à « résoudre l'énigme du monde » :

« Le développement de la civilisation et le progrès incessant des techniques n'ont pu totalement extirper de l'âme humaine l'espoir de résoudre l'énigme du monde et de détourner à son profit les forces qui le gouvernent »¹.

Alors qu'en est-il du paradoxe dans lequel Breton semble s'abandonner quand l'énigme du monde dans son aspect indéchiffrable provoque l'enchantement tant attendu tandis qu'il nourrit dans notre esprit, l'espoir secret de la résoudre sans le concours de la science ?

Le religieux qui est un terme auquel Breton semble être allergique, peut nous renseigner sur l'aspect ambigu de sa pensée quand elle cultive les bienfaits du mystère et de l'énigme. Cela dit, si le poète vénère l'inconnu insondable autant que la découverte (le possible devenant réel), il faut établir une nuance entre le mystère et l'énigme. Le mystère doit rester insondable, l'énigme résolvable. La première est ce qui alimente le Merveilleux, est beau ce qui déborde de toutes parts nos facultés qu'elles soient perceptives, cognitives ou imaginatives, la seconde est l'attente de sa résolution, l'écart entre le questionnement et la réponse qui se manifeste toujours sur le mode de la rencontre.

¹ A. Breton, *L'Art magique*, Paris, Éditions Phébus, 1991, p. 61.

Mais revenons au mot « religieux » auquel la pensée surréaliste se rattache de manière il est vrai assez dissimulée. Le mot « religieux » est amalgamé au terme « religion » lui-même dérivé et dévié de son étymologie première¹ qui fait référence au sacré, à ce qui relie l'homme à ce qui le dépasse dans un premier temps et ce qui le pousse dans un second moment à « se surmonter » comme le dirait Spinoza, pour s'actualiser et devenir Homme. Le religieux est un moment dialectique de la pensée qui permet à l'Homme de récupérer les pouvoirs qu'il avait projetés sur un dieu quelconque, transcendant, pour réincorporer ou réintrojecter ses pouvoirs et ne plus s'identifier à Lui comme extérieur à lui, mais comme immanent. L'Homme a créé Dieu à son Image et il doit s'en souvenir ! Bien sûr Breton ne parle pas dans ces termes, encore moins de Dieu, mais fidèle à la lecture de Feuerbach et de Marx, le salut de l'Homme se situe sur un plan d'immanence qui est atteint à la suite d'un parcours où d'abord il se nie, s'oppose à une extériorité qu'il doit surmonter pour découvrir en lui les forces qui le meuvent vers lui-même, dans un retour qui débouche sur la connaissance de soi.

Le « Qui suis-je » bretonien n'est pas le cri camusien qui se réclame d'une philosophie de l'absurde même si celle-ci insiste sur la responsabilité qui nous incombe en dépit de notre solitude, abandonnés à notre triste sort, mais il est l'occasion d'aller interroger tous les instants de la pensée dans son mouvement constant et évolutif. Il existe quelque part et à chaque moment de l'histoire, une réponse adaptée à la problématique que l'homme rencontre. Breton a fréquenté parfois de manière superficielle il est vrai, la pensée de nombreux philosophes, scientifiques, poètes, écrivains, spiritualistes, ésotéristes, hermétistes... au risque de passer pour un penseur qui se cherche, sans convictions propres. Cependant, il est possible de voir dans son attitude, le fait d'une constante liberté de pensée qui refuse tout dogme qui l'emprisonnerait. C'est peut être là que le bretonisme n'a pas pu s'en tenir aux limites du positivisme dans lesquelles le freudisme si prometteur au départ, s'est enlisé. L'Image, condensation de toutes les autres images que nous tenons à l'écart de la réalité, doit être la Révélation, l'épiphanie, l'instant où l'espoir de résoudre l'énigme du monde devient possible pour « l'âme humaine », car elle en est le messager. Résoudre l'énigme du monde est un bien grand mot, mais pour le comprendre du point de vue du poète, c'est en partie vivre la non dualité du monde, se tenir

¹ Deux étymologies se rapportent au concept du religieux : *religare*, qui signifie tout ce qui relie l'homme à Dieu, et *religere*, que Cicéron employait (et que le psychanalyste suisse Jung a repris à son compte) et qui signifie observer avec vigilance, scrupuleusement, tout phénomène reliant l'humain au sacré, au numineux si l'on se réfère à son acception définie par son auteur, Rudolf Otto dans son livre *Le Sacré* publié en 1917.

dans ce point sublime où les antagonismes cessent de s'opposer parce qu'ils n'ont plus de base ou de source pour tirer leur force d'opposition. Plus exactement, la même source ne peut plus alimenter deux courants opposés, il y aurait comme un reflux de ces derniers vers elle-même en un point unique.

La métaphore du jet d'eau qu'utilise Breton dans *Nadja* est assez parlante et proche de ce que nous avançons ici, du mouvement dialectique quand la source engendre deux réalités distinctes qui sont appelées à se fondre dans une unité retrouvée :

« Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe. Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet élan brisé, cette chute. .. et comme cela indéfiniment »¹.

Le jet d'eau est la force souterraine, provenant de l'inconscient, qui s'objective et pousse vers le ciel les pensées de Breton et Nadja (faisons l'expérience de pensée qui veut que le masculin incarne la pensée logique et le féminin la pensée magique ou poétique), comme si leur destin tendait vers leur abolition ou leur fusion dans une chute qui les rassemblerait dans une unité pour mieux renaître. L'élan brisé est le point d'orgue de ce mouvement, qui marque l'acmé du procès de la Vie ; la poussée constante (pulsion) se limite dans l'espace et le temps (notre condition humaine) et amorce le renversement de son mouvement pour regagner sa source. Il y a chez Breton, une sorte de sentiment nostalgique, car chaque élan est condamné à sa propre chute, et son moment fugace marque notre mémoire de son fer rouge comme si nous avions vécu un moment d'éternité dans le temps, mais qui ne dure pas.

Le hasard objectif prend tout son sens car il parle à chaque protagoniste concerné par sa manifestation, car celui-ci devient le témoin de l'irruption de son propre désir dans la réalité. Breton devait rencontrer Nadja pour qu'elle lui parle de ce livre² qui l'avait marqué par le sens caché qu'il renfermait, dans lequel la métaphore du jet d'eau apparaissait comme une Image qui allait tôt ou tard surgir de l'esprit du poète pour s'objectiver. L'Image du jet d'eau, est donc

¹ A. Breton, *Nadja*, Œuvres Complètes (O.C.), Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de la Pléiade, tome I, 1988, p. 698.

² Cf. *supra*, p. 68.

une création de la pensée pure et comme le souligne à juste titre Conte-Sponville¹, il y a dans le mouvement du jet d'eau deux actes, deux moments, le premier qui est celui de la procession, le second de la conversion, ajoutant que le surréalisme est fidèle en quelque sorte à la devise plotinienne « tout principe créateur est toujours supérieur à la chose créée » ; d'où ce sentiment nostalgique, de perte, qui fait que la chose qui se montre à nous oblitère par sa monstration ou sa phénoménalité son origine, son créateur. D'où la prééminence de l'inconscient sur le conscient (en attendant leur fusion) pour Breton, qui à la différence de Freud, ne renonce pas à l'espoir de pouvoir accoster un jour à la *terra incognita* d'autant qu'elle pourrait être ici, au cœur même de notre réalité, si seulement elle se décidait à se dévoiler pour se donner dans sa transparence, dans sa surréalité. Alors, en quoi le hasard objectif est-il capable de produire l'étincelle poétique tant recherchée par Breton, conformément à la théorie de l'image qu'il partage avec un autre poète, Pierre Reverdy ?

Rappelons les faits historiques quand au mois d'avril 1913, Reverdy rend compte de l'un de ses échanges avec le jeune Breton, à l'occasion de la rédaction de la revue Nord-Sud : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique »². Breton reprendra à son compte la théorie reverdyenne de l'Image pour notamment l'exposer dans le *Manifeste* du surréalisme. Dans le cas qui nous intéresse, l'Image du jet d'eau inclut deux réalités opposées qui n'auraient jamais dû se rencontrer si la raison logique avait guidé les pas de Breton dans les rues de Paris. Cette image condense celle du poète, qui est en proie aux doutes et à des questions existentielles sachant que la pensée discursive et analytique ne serait d'aucun secours ; par contre, la pensée de Nadja peut le secourir puisqu'elle incarne à la fois l'espérance et la folie. Deux réalités opposées que le Désir individuel (celui de Breton et celui de Nadja) mais aussi collectif (celui des deux protagonistes dans « leur relation ») réunit dans les rues de Paris parce que ces deux réalités opposées (le doute de Breton et l'espérance de Nadja) sont certes « opposées » mais « justes » dans leur opposition, dans la mesure où leur rencontre doit se produire et créer ce quelque chose

¹ A. Comte-Sponville, *Traité du désespoir et de la béatitude*, Paris, P.U.F., collection Quadrige « Essais Débats », 2015.

² Propos rapportés par Breton dans : A. Breton, *Le manifeste du surréalisme* (1924), Œuvres complètes (OC), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1988, pp. 337-338.

de surréel : l'Image du jet d'eau. Il y a donc trois éléments qui participent à l'émergence et à l'objectivation de l'Image : la force souterraine invisible qui propulse l'eau, Nadja et Breton, et la rencontre des trois éléments que nous pouvons appeler le « hasard objectif » qui scelle dans le temps, l'instant, l'avènement de l'Image, à savoir le jet d'eau qui apparaît en déclenchant la pure étincelle poétique. Au sens linguistique, l'image devient métaphore, condensation de signes qui sont en définitive toujours subsumés, par un nom, un titre, une légende. Si l'Image qui fait irruption dans la réalité avec son cortège d'images hétéroclites, insolites, bizarres, entretenant entre elles une relation ambiguë, d'opposition pour déclencher la dite étincelle, il n'en demeure pas moins qu'elle s'insère toujours dans un texte, un roman qui porte un nom, qui n'est pas cependant choisi en vain, ou de manière hasardeuse.

La métaphore du jet d'eau aux allures de métaphore phallique au sens psychanalytique, dépasse le cadre de la simple rencontre entre deux êtres en quête identitaire ; elle s'inscrit dans un contexte dont le cadre, c'est-à-dire le prérimètre sémantique, est fermé, circonscrit par un prénom : Nadja. Nadja devient une représentation condensée, qui contiendra toutes les images les plus intenses et les plus énigmatiques contenues dans le roman éponyme *Nadja*. Breton nous éclaire sur ce prénom russe qui devient l'arrière-plan sur lequel se déroule l'histoire du roman : « Elle me dit son nom , celui qu'elle s'est choisie : « Nadja, parce qu'en russe , c'est le commencement du mot espérance , et parce que ce n'en n'est que le commencement. » ». Nadja, le « Génie libre », la « créature toujours inspirée et inspirante », c'est elle qui s'est choisie son nom, ce qui signifie qu'elle a choisi son identité, « Qui » elle est, et donc en quoi elle se distingue des autres créatures. La liberté n'est-elle pas l'acte de décider de son identité et non pas de la subir en la recevant d'un autre, avec tout le poids et la chaîne de conditionnements que cela peut représenter quand le nom dont nous a baptisé incarne les désirs, les peurs, les doutes, les espoirs de celui qui l'a choisi pour nous, à notre place. D'ailleurs bon nombre de rites ou d'initiations spirituelles, religieuses ou de l'ordre du sacré, débouchent sur un changement de nom, preuve que le travail que l'adepte a fait l'a transformé profondément, non au niveau de sa personnalité mais radicalement, au niveau de son identité. Nadja s'est donc choisie un nom dont la signification (en russe) est le « commencement du mot espérance, et seulement son commencement ». Nous avons parlé de la tonalité affective qui caractérisait l'ouverture du sujet au monde extérieur, et bien dans ce cas, Breton par l'intermédiaire du prénom Nadja, redéfinit l'esprit du surréalisme alors qu'ordinairement, nous lui prêtons seulement celui qui évoque le sentiment de révolte et de subversion. Derrière son esprit de révolte et de subversion, qui est incontestable et qu'on ne peut nier, le surréalisme déploie une

stratégie qui se veut opérante en exhibant des armes conséquentes à la hauteur de la force et de l'attaque de ses ennemis : il s'agit donc de « légitime défense »¹, quand le surréalisme utilise pour protéger la liberté de l'homme, les défenses qui s'imposent et qui sont proportionnelles à la violence dont elle est victime. Cela dit, au-delà de ce comportement défensif et purement réactif, le surréalisme ne se résume pas à une lutte idéologique contre tout ce qui vient entraver la liberté de penser, et plus précisément l'imagination qui reste en ligne de mire de la pensée logique. L'attitude surréaliste est à la différence du nihilisme dadaïste et de la résignation psychanalytique (accepter sa condition en réduisant au maximum la souffrance qu'elle occasionne), un espoir viscéral de voir le monde et la condition humaine changer, notamment avec le concours de la jeunesse² qui représente à chaque époque, génération, un virage possible dans la manière de penser l'Homme et le monde, en d'autres termes, sa possibilité de salut. Seule l'Imagination peut nous extraire du monde dans lequel notre existence s'est enchaînée, dans lequel le fonctionnement de notre psychisme tourne en circuit-fermé dans un réseau d'images associées par des lois qui en fixent les limites et le condamnent à l'enfermement. Mais de quoi Nadja est-elle l'espérance ou le commencement de l'espérance ? A cette réponse, chaque image présente dans le récit de Breton est pareille au procédé du collage : elle vient s'agencer aux côtés des autres pour constituer à la fin, tel un puzzle, l'Image finale de cet être qui s'est choisi son nom.

Le roman *Nadja* dans lequel le texte et les photos s'entremêlent, nous prépare à la rencontre tant attendue : découvrir Nadja sous sa vraie et unique identité. Derrière la question de l'identité, se cache une idée qui reste celle qui a le plus hanté Breton jusqu'à son dernier souffle. L'idée dont nous parlons, et l'idée de l'Unité. Parlant de Charles Fourier en qui il vit un esprit proche, frère du sien, n'a-t-il pas déclaré à son sujet « Tu as embrassé l'unité, tu l'as montrée non comme perdue mais comme intégralement réalisable »³, parce le retour à un passé édénique est toujours possible et réalisable en vertu des « attractions passionnées » qui tendent toutes vers l'harmonie répondant au principe universel de l'unité. Nadja, est le nom de l'être qui est annonciateur d'une prophétie, celle que Breton voit rejaillir dans les textes de Fourier, elle qui se voit justement comme « une flamme du gaz en forme de papillon, une prophétesse

¹ Nous utilisons ce terme car il fait aussi écho à un pamphlet écrit en 1949 par André Breton, *Flagrant délit*.

² Déclaration faite par Breton en 1942 lors d'une conférence donnée aux étudiants de l'université de Yale. André Breton, « Entretiens radiophoniques XVI », in *Entretiens 1913-1952*, O.C., t. III, p. 575.

³ A. Breton, *Ode à Charles Fourier* (1947), in O.C., t. III, p. 359.

élevant la main inex pointé vers le ciel ». Alors l'Unité, l'Harmonie, « les attractions passionnées » qui sont toutes « proportionnelles aux destinées », sont des concepts qui à rebours sont certainement déjà présents dans l'Image de Nadja qui annonce la possibilité de retrouver l'unité perdue, édénique, qui se réalise par la fusion du féminin et du masculin incarnés dans la rencontre amoureuse. Mais Nadja n'est que la promesse de cette rencontre, l'annonce et l'espérance de ce moment à venir et c'est pourquoi elle ne peut pas devenir la moitié perdue et retrouvée (l'âme sœur selon le mythe d'Aristophane) qui aurait permis au poète de recouvrer son unité, sa complétude, et de combler le manque occasionné par la perte d'unité originelle. Le désir inconscient qui ne connaît aucune limite de temps, d'espace, ni de contrainte morale, ne peut concevoir l'idée de conflit qui est au cœur de la problématique bretonienne et qui réapparaît dans le concept de névrose développé par Freud. La névrose¹ est un conflit psychique dont la structure peut être à la lisière de la psychose, dont le symptôme somatique ou/et psychique relève d'un conflit entre un désir refoulé et les défenses qui cherchent à les repousser hors de la réalité ou de leur objectivation. Qui dit conflit dit manque d'unité, présence de dualité, et suppose un déséquilibre entre les parties qui constituent un ensemble, une désharmonie qui requiert une action visant la réconciliation de réalités en opposition. Le résolution du conflit appelle à elle le principe de réunification, de synthèse, d'homogénéisation, ou de subsumption dans le cas où la surréalité subsumerait les concepts d'imaginaire et de réel qui en s'opposant ont créé le conflit psychique dont souffre l'homme.

La surréalité, dans ce dernier cas, ne pourrait se déduire de deux réalités en conflit qui dans un équilibre de forces (opposées), retrouvé mais toujours précaire, donnerait lieu à une réalité supérieure. Pour contrebalancer les forces de la pensée logique qui ont pris l'ascendant sur les forces de la pensée imaginative et créative, il faut donc faire appel aux ressources de l'inconscient et de l'automatisme afin que l'imaginaire soit en capacité de produire des images qui gagneront de la force en se condensant. Ce « combat » entre forces opposées doit aboutir à un point (le point sublime) où leur dualité cesse, d'où ces forces enfin réunies deviennent des forces convergentes vers un autre point, comme s'il y avait un décentrement des forces vers un autre centre d'où se déploierait la surréalité. Le principe de condensation qu'utilise Breton dans

¹ Affection psychogène où les symptômes sont l'expression symbolique d'un conflit psychique trouvant ses racines dans l'histoire infantile du sujet et constituant des compromis entre le désir et la défense. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (en ligne) : https://psycha.ru/fr/dictionnaires/laplanche_et_pontalis/voc184.html

ses procédés (collage, poème-objet, mur de l'atelier, procédé stylistique et poétique comme la métaphore) a pour but de surcharger un espace qui rassemble les images dans leur relation de contraste et de ressemblance, afin de leur conférer une charge émotionnelle capable de rivaliser avec la réalité dotée de charge rationnelle et logique. L'image-sensation doit contrebalancer le poids de l'image-raison pour atteindre le point d'équilibre autour duquel les tensions se résorbent dans un immobilisme actif. L'équilibre est tout sauf l'immobilité, il est à l'instar de la marche à pied pour l'homme, un constant déséquilibre maîtrisé et converti en équilibre actif et productif : la motricité du corps.

La métaphore est en ce sens un moyen, un procédé linguistique et stylistique qui permet à Breton de rechercher puis trouver ce point harmonique, d'équilibre parfait, dans lequel l'Image poétique réunit idéalement ses objets ou représentations liées entre elles sous le mode de la relation logique et analogique, sans que l'une prévale sur l'autre. Nous savons que le rêve et l'imaginaire fonctionnent sur le mode analogique, que l'inconscient aussi, ce qui amena Breton à excérer le mot « donc » et à sublimer au contraire son opposé, le mot « comme » qui représente le mieux selon lui la pensée analogique. Or, si l'analogie¹ (qui met en relations des termes selon des rapports de ressemblance quel que soit le type ou la catégorie auxquels ils appartiennent) s'oppose à la logique (qui met en relation des termes de même nature ou catégories selon le principe du *modus ponens*) c'est qu'un lien les relie néanmoins, de telle manière que nous pouvons les comparer même si la manière dont nous nous y prenons procède de l'opposition, du contraste, de la différence. L'analogie (en grec ἀναλογία qui signifie « encore une fois le même rapport ») est une similarité de rapport qui n'apparaît pas automatiquement à l'esprit, puisque l'écart entre les deux termes mis en relation, les rend parfois (volontairement) éloignés pour produire l'effet rhétorique recherché. L'éloignement apparent des termes, en première lecture, crée un dépaysement pour la pensée qui retrouve une certaine virginité perceptive, déconditionnée de ses repères et mécanismes logiques (sa soumission au mot « donc ») le temps d'une suspension cognitive qu'on pourrait rapprocher de l'époché (husserlienne). Dans un second temps, la pensée retrouve sa capacité à créer du lien dans ce qu'elle perçoit pour lui conférer signification et sens.

¹ Une analogie est une comparaison, une relation de correspondance, de rapport de ressemblance entre plusieurs termes, et le processus de pensée qui lui correspond consiste à identifier une similitude entre deux choses, de nature ou de catégorie différente : dans le premier cas on parlera d'une ressemblance, dans le second cas, d'analogie à proprement parler. En rhétorique, une analogie explicite est une comparaison et une analogie implicite est une métaphore.

Il y a donc dans le raisonnement analogique, un retour au raisonnement logique qui conclut la ressemblance de deux termes éloignés en les réunissant dans une même catégorie logique. *Ana* en grec signifie le mouvement de bas en haut et non pas inverse (qui s'applique à la hiérarchie (*kata* en grec) de catégorie et qui va dans le sens du raisonnement logique et du raisonnement déductif). L'analogie est une extension de la logique en ce sens qu'elle étend l'application de la logique spécifique à un fait précis vers un autre fait précis. Ne procédant pas par analyse, elle ne procède donc pas par déduction, elle augmente au contraire le domaine d'application d'un principe logique réduit à un champ ou un fait particulier. Ce fait particulier, pour le surréalisme, est le psychisme humain qui ne doit pas être réduit à une compréhension dite logique, mais être appréhendé à partir d'un champ plus grand, plus large : l'analogie et son langage. La comparaison et plus encore la métaphore, est ce type de langage mis à l'œuvre dans la poésie. Breton nous éclaire un peu plus sur les chemins qu'ont foulés les pas de sa pensée :

« Au terme actuel des recherches poétiques, il ne saurait être fait grand état de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la métaphore et la comparaison. Il reste que l'une et l'autre constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique et que si la première offre des ressources de fulgurance, la seconde (qu'on en juge par les « beaux-comme » de Lautréamont) présente de considérables avantages de suspension. Il est bien entendu qu'après de celles-ci les autres « figures » que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le dé clic analogique nous passionne : c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot « le plus exaltant dont nous disposons est le mot COMME, que ce mot soit prononcé ou tu »¹.

Une autre citation renforce l'idée que Breton prête de moins au moins d'intérêt au mot, à l'idée, à sa signification, mais en revanche donne du crédit à l'esprit² dans lequel il est dit, à savoir l'émotion qu'il transporte pour nous amener à un point de l'entendement qui nous hisse au-dessus de la platitude des conventions, celles qui ont érigé « le bon sens » en « raison »,

¹ A. Breton, « Signe ascendant » (1949), in *La Clé des Champs*, O.C., t. III, p. 768.

² Voir la Préface d'André Breton dans l'édition de 1947 du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

tyrannisant ainsi l'esprit de l'homme. Le surréalisme s'est fait fort de limiter l'impact du bon sens sur notre raison :

« « Et ici s'inscrit en caractères dominants ce dont le surréalisme a toujours fait le premier article de son programme : la volonté bien arrêtée de porter le coup de grâce au prétendu « bon sens », dont l'impudence a été jusqu'à s'arroger le titre de « raison », le besoin impérieux d'en finir avec cette dissociation mortelle de l'esprit humain dont une des parties composantes est parvenue à s'accorder toute licence aux dépens de l'autre et d'ailleurs ne pourra manquer d'exalter celle-ci à force d'avoir voulu la frustrer »¹.

L'exaltation de l'émotion qu s'accorde au « déclic analogique » et l'étincelle poétique que celui-ci inaugure, doit donc faire ce dont est incapable de réaliser le mécanisme logique de la pensée : « Le mécanisme logique de la phrase se montre à lui seul de plus en plus impuissant, chez l'homme, à déclencher la secousse émotive qui donne réellement quelque prix à sa vie »². « La secousse émotive » est ce qui donne le prix, la valeur, à notre vie personnelle et subjective et non pas à la Vie qui dans son caractère impersonnel, éternel, rend inaccessible parce qu'elle nous dépasse et nous déborde de toute part, sur tous les fronts pourrions-nous dire, qu'ils soient de l'ordre de la connaissance, du vécu ou de ressenti.

Mais la Vie a un prix, pour nous hommes pris dans les filets de notre condition, parce que nous l'éprouvons et que la rencontre entre elle et nous produit chez nous une émotion, la plus-value de l'existence ; il n'y a qu'à se remémorer les pensées de Pascal sur l'anonymat qui est le tribut de l'homme face à la force parfois aveugle de la Nature :

"L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser: une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée. C'est de là qu'il faut nous relever et non de l'espace et de la durée, que nous ne saurions remplir. Travaillons donc à bien penser: voilà le principe de la morale."³

¹ *Ibid.*.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924).

³ B. Pascal, *Pensées* (1670), Paris, Edition de Brunshvicg, 1904, fragment 397.

Pascal pointe du doigt la tension que veut résorber le surréalisme et qui concerne la finitude de l'homme tandis que la Vie ou la Nature n'a aucune conscience de celle-ci et du désarroi dans lequel il est plongé : or, la science est du côté de la Nature, elle met hors-jeu le subjectivité de l'homme dans sa singularité et son caractère éphémère, elle ne soucie pas des émotions qu'il est en droit de ressentir et qui contribuent à donner de la valeur à son existence parce que ce qui la définit le mieux, c'est sa fragilité et sa brièveté. La science parle au nom de l'universel, du concept abstrait d'Homme, qui se mesure à la Nature par sa pensée scientifique faisant fi de la condition physique et mortelle de l'homme singulier qui ne peut pas rivaliser avec son omnipotence. Le « bien penser » pascalien n'est pas l'égoïsme de l'homme à vouloir par la science et la technique gagner du terrain ou du temps sur les limites que lui ont fixé la Nature, mais la sagesse qui consiste à accepter sa condition physique, mentale et émotionnelle qui fait de lui sa particularité et sa supériorité sur la Nature. Plus faible qu'elle, nous savons que nous le sommes mais elle l'ignore. Le savoir n'est pas seulement le produit d'un raisonnement logique, mais le fait de sentir, ressentir dans un corps, sa petitesse et ne pas la nier, ou la dénier pour le dire dans la langue de la psychanalyse, en misant tout sur un savoir scientifique qui reste en définitive anonyme. Le surréalisme souhaite aller au-delà de ce rapport scientifique avec la Nature, et au-delà de la simple acceptation qui veut faire primer le général sur le particulier, sans quoi il se rangerait du côté de la psychanalyse. Le surréalisme a pour ambition d'amplifier le ressenti, le domaine de l'affectif qui par définition est subjectif, non par une quelconque tendance masochiste (la prise de conscience de notre précarité pourrait provoquer un ressenti négatif), mais pour extraire de la vie son intensité : face à la mort, il ne nous reste plus qu'à vivre vraiment, et ne pas se préparer à mourir.

Mise à part l'idée de Dieu que Pascal défend et que Breton ne tient pas du tout à promouvoir, il y a une convergence dans la manière de garder intacte l'émotion que peut avoir l'impact de la condition humaine sur tout individu qui ne se réfugie pas dans la pensée scientifique. Non, la science n'a pas le droit de réduire une entité vivante et souffrante en symbole, chiffre, connecteur logique, ou fonction... bref en une entité fantôme inanimée, désincarnée. Dans *Arcane 17*, Breton n'hésite pas à associer Pascal à Rimbaud, c'est dire à quel degré il le tient en estime :

« La condition humaine est telle indépendamment de la condition sociale ultra-amendable que s'est faite l'homme, que cette dernière attitude même, à laquelle, dans l'histoire intellectuelle, ne manquent pas d'illustres répondants, qu'ils se nomment Pascal, Nietzsche, Strindberg ou

Rimbaud, m'a toujours paru des plus justifiables sur le plan émotif, abstraction faite que la société peut avoir de les réprimer. [...] La poésie et l'art garderont toujours un faible pour tout ce qui transfigure l'homme dans cette sommation désespérée, irréductible, que de loin en loin il prend la chance dérisoire de faire à la vie... »¹

Breton parle donc d'argument émotif développé dans l'écriture pascalienne qui a plus de poids que toute démonstration logique faite ou s'appuyant sur le principe du *modus ponens*. Peut-être est-ce vers l'harmonie pascalienne entre le corps, l'esprit et le cœur que le surréalisme souhaite tendre sans le dire, quand aucun des trois termes ne « tyrannise » les deux autres ? Puisque nous parlons de raisonnement analogique, livrons-nous à une comparaison entre la dichotomie pascalienne et la triade (axiologique) surréaliste : la poésie serait le (chant du) Cœur, la liberté (le principe de) la Raison (l'éthique surréaliste) et l'Amour serait à rapprocher du Corps car nous savons qu'avec Breton, il est charnel, convulsif, incandescent, bref tout sauf abstrait ou imperceptible à nos sens.

Il y a donc un substrat qui nous porte dans le temps et l'espace que nous habitons et à partir duquel nous décidons collectivement de forger un cadre que nous appelons « réalité ». Ce quelque chose, ce X, qui nous habite au tréfonds de nous-mêmes, est le « Je » que traque Breton et qui se montre autant qu'il se dérobe mais qui se fixe pourtant en un lieu qui est sans espace ni durée puisque que c'est à chacun de le « remplir » de l'expression de ses sentiments. L'argument émotif est tout prédestiné à un langage et ce langage est la poésie. Le langage poétique est sans conteste celui de la comparaison et dans sa version augmentée en intensité émotionnelle, de la métaphore qui doit rester autonome, c'est-à-dire se suffir à elle-même. Elle doit en aucun cas servir un discours politique, artistique, religieux, sans quoi la métaphore tomberait dans l'écueil de la parabole. Le poète garde intact ce lieu sacré où la métaphore poétique tel un creuset, transformera le charbon en Or, le temps en éternité, l'espace en champ magnétique. Les objets, termes, mots... que la métaphore met en réseau, constituent un moment disruptif qui court-circuite l'écoulement du temps linéaire pour l'orienter vers un plan qualitatif supérieur, immanent, que nous pourrions rapprocher d'un concept apparu chez les grecs, *kairos*, qui nous met en état de grâce, de chance, de saisie d'opportunités, tout autant d'occasions de changer le cours du temps. Si nous poussons un plus loin le processus analogique auquel Breton nous invite à goûter (sans modération en vertu « du dérèglement de tous les sens » rimbaldien),

¹ A. Breton, *Arcane 17* (1944), in O.C., t. III, pp. 42-43.

il est intéressant de rapprocher la métaphore du phénomène de condensation auquel elle est liée dans son fonctionnement, pour mettre au jour la temporalité qu'elle installe dans l'intériorité du sujet et qu'il déploiera à son tour dans le monde objectif et phénoménal.

A ce sujet, nous rappelons les travaux du philosophe Paul Ricoeur sur les trois modes opératoires de l'imagination¹ quand elle produit la métaphore, et plus particulièrement le troisième *modus operandi* puisqu'il correspond à cet instant que nous n'hésitons pas à qualifier d' « instant bretonien », quand le monde objectif est mis en parenthèse au profit de l'image métaphorique qui suspend la signification, le sens logique :

« Le rôle de l'imagination est ici de placer le processus entier dans la dimension de l'irréel. L'image n'épuise pas son rôle à dépendre des idées, à diffuser le sens logique dans les divers champs sensoriels. Elle suspend en outre la signification dans une atmosphère neutralisée, dans l'élément de la fiction »².

Le processus de condensation parvient à neutraliser la signification ou le sens logique des choses perçues en maintenant le sujet dans un champ « magnétique » qui occupe *tout* l'espace perçu et *toute* la durée du temps vécue par celui-ci. La condensation ne se borne pas à concentrer un ensemble de termes éloignés en une seule image, elle crée un véritable champ gravitationnel qui aspire la pensée logique pour la livrer dans ce fond où l'échelle des performances cognitives telles que la science l'a construite, « commence bas », comme le dit Daniel Bounou.

Le surréalisme qui souhaite stimuler l'imagination et la créativité, propose un véhicule pour transporter ses perceptions qui n'ont pas encore été recouvertes par le jugement analytique et qui sont capables de reconfigurer notre perception du monde, une fois celles-ci dépouillée de notre raisonnement logique. Daniel Bounou n'hésite à émettre le postulat selon lequel : la créativité commence très « bas » dans l'échelle des performances cognitives ;

¹ Se référer pour plus de détails à « Imagination et métaphore », le texte d'une communication faite par Paul Ricoeur à la Journée de Printemps de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression, à Lille les 23-24 mai 1981. Le texte a été publié en 1982 dans la revue *Psychologie Médicale*, 14, mise en ligne sur le lien internet http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf

² *Ibid.*

« que la métaphore naît avec la moindre de nos perceptions (inséparables de la mémoire et de l'imagination); et que la modélisation des performances de haut niveau est vaine tant qu'on ne s'attaque pas au tissu subcognitif, donc largement inconscient, de nos liaisons mentales (...) La métaphore irréductible au coeur de la connaissance ne fait jamais qu'exprimer la pluralité et l'incommensurabilité de ces mondes habités par chacun.(...) La métaphore n'est pas faiblesse ni approximation floue, mais ruse et curiosité relancée autour de cette chose énorme, le réel, que nous cadrons, conjurons, contenons, nommons, symbolisons, rêvons ou évitons de mille façons, et qui demeure fièrement inconnu »¹.

Dans ce cas, nous n'opposons pas la métaphore au langage scientifique et descriptif, quand l'un oriente le langage vers le dehors et l'autre vers le dedans, mais nous les associons dans la mesure où le réel est trop grand pour être enfermé, circonscrit, contenu ou nommé par une forme de langage unique. Oui la métaphore, est non seulement une manière de parler de la « la pluralité et l'incommensurabilité de ces mondes habités par chacun », et pourrions-nous ajouter « de ces mondes « abrités » en chacun », mais aussi la manière de palier le manque du langage quand il prétend décrire le réel dans sa totalité. L'imagination créatrice du langage métaphorique est l'envers du langage descriptif, logique, et elle contribue comme le dit Ricoeur à « l'époché de la référence ordinaire, et à *la projection* de nouvelles manières de redécrire le monde » et « l'époché est inséparable de la capacité de projeter de nouvelles possibilités »².

Il n'y a qu'un pas à franchir pour dire et ajouter que le possible, c'est ce qui peut devenir réel, et que la cause du possible est l'imagination qui s'exprime par la métaphore. Si nous nous autorisons à penser et à affirmer que l'imagination est du côté de l'inconscient dans la mesure où ses processus échappent à la portée de notre pensée consciente ou de notre préconscient³, l'inconscient dans sa fonction imaginative serait structuré comme un langage dont les deux

¹ D. Bounou, « Métaphore, Politesse de l'esprit », pour consulter son article en ligne :

<http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/281/261>

² « Imagination et métaphore », est le texte d'une communication faite par le philosophe Paul Ricoeur les 23 et 24 mai à Lille, à l'occasion de la Journée de Printemps de la Société Française de Psychopathologie de l'Expression. Pour consulter cet article :

http://www.fondsriceur.fr/uploads/medias/articles_pr/imagination-et-metaphore-1.pdf

³ Ce qui ne va pas sans rappeler la conclusion de Kant à ce sujet quand il parle du « pouvoir obscur » de l'imagination dans sa *Critique de la raison pure* (1787) et plus encore dans sa première version éditée en 1781 avant qu'il n'ait requalifié le statut de l'imagination.

« pôles fondamentaux » seraient « la métonymie et la métaphore » à l'instar du linguiste Jacobson¹ traduisant dans sa discipline les apports de la psychanalyse freudienne.

D'après ce que nous venons d'évoquer et expliciter, le surréalisme apporterait une contribution majeure à la connaissance de l'inconscient qui à la différence des conclusions faites par la psychanalyse moderne (notamment lacanienne) et les sciences du langage, « le désir humain » qui « est structuré fondamentalement par les lois de l'inconscient » ne serait pas « éminemment constitué comme métonymie » mais au contraire comme « métaphore ». Si Freud parle du « déplacement » propre au travail du rêve, et ne privilégie aucun type de liaison associative par lequel il s'effectue (contiguïté propre à la métonymie, ressemblance propre à la métaphore), c'est peut-être parce qu'il n'a pas pris au sérieux les travaux expérimentaux des poètes surréalistes dont l'inspiration et l'imagination fonctionnent comme le rêve. Autre hypothèse que nous pouvons formuler, Freud ne reconnaît par la contiguïté ou la ressemblance comme des critères assez importants, discriminants, pour affiner le concept de « déplacement » qui méritait d'être approfondi ne serait-ce que parce qu'il demeure un concept pivot dans la psychanalyse et qu'il induit d'autres notions majeures telles que la « projection » ou le « transfert ». Le surréalisme n'aurait-il pas ouvert une voie que Freud aurait pu à défaut de suivre, explorer du moins ? Contiguïté n'est pas ressemblance, ressemblance explicite n'est pas ressemblance implicite, et le déplacement que le rêve opère pour contenir et maquiller le contenu latent des désirs inconscients, n'utilise-t-il pas des ruses que nous devons mettre en évidence ?

Dans ce cas, les ruses que le rêve utiliserait pour présenter au conscient les restes des contenus inconscients (les contenus manifestes) seraient des filtres plus ou moins élaborés, au tamis plus ou moins fin, qui brouillerait plus ou moins le sens de ces contenus. Plus le travail du rêve est élaboré, plus le processus d'association d'idée est complexe, et plus la relation entre les termes mérite un effort de décodage, de compréhension : dans ce cas, la métaphore par sa complexité et l'éloignement des termes qu'elle relie, semble la plus désignée pour mettre au jour le processus du rêve et par conséquent les contenus inconscients. Si nous poursuivons l'avancée de notre thèse, qui présente l'inconscient comme un langage structuré selon le

¹ R. Jakobson, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, trad. fr., in *Essais de linguistique générale*. Paris, Éditions de Minuit, 1963, pp.65-66.

mécanisme de la condensation, pourquoi le rêve ne fonctionnerait pas de la même manière alors qu'il se doit de transformer les contenus inconscients afin de les rendre les plus inoffensifs, les moins intolérables pour notre conscient, à savoir notre moi et notre morale incarnée par notre surmoi ?

C'est que le rêve ne contient pas forcément les éléments oniriques subversifs mais les amplifie au contraire pour celui qui sait les comprendre, les déchiffrer, les expliciter de manière à ce qu'ils continuent leur cheminement dans la réalité objective. Est-ce en cela que consiste le renversement épistémique de la théorie psychanalytique opéré par le surréalisme ? En quelque sorte oui, si l'on considère que le surréalisme voit dans le contenu manifeste le minerai brut de l'inconscient, le charbon, que nous devons transformer en diamant y compris au moyen de la pensée rationnelle à partir du moment où elle reconnaît (la valeur) et utilise ce matériau. Les liens analogiques que l'inconscient au moyen de l'imagination a créés doivent être accompagnés par le raisonnement pour préserver leur essence et les conduire jusqu'à leur naissance dans le monde objectif. Le discours rationnel est un peu la maïeutique bretonienne qui permet à l'esprit encore inconscient de naître au conscient sans quoi aucun discours ne pourrait suivre l'émergence spontanée, automatique, de l'oeuvre surréaliste. Breton oppose précisément le discours surréaliste au discours logique et rationnel en utilisant la même langue qui réunit ces deux mondes qui peuplent notre pensée, aussi lointains puissent-ils nous paraître.

La condensation n'est pas réductible au fonctionnement onirique de l'inconscient mais permet au langage d'élargir son champ lexical, rhétorique, rapiécant ce que le discours analytique a coupé afin de le remettre en forme, en lui redonnant un sens quitte à le placer hors d'atteinte de la mutilation, c'est-à-dire au niveau du symbolisme. Le symbole qui résiste à l'analyse, encourage la psychanalyse à l'interpréter pour déceler un sens à sa monstration, cause du symptôme, mais ne peut en aucun cas le définir. Le symbole à l'image de l'inconscient excède le langage, celui du corps (le symptôme) et celui de l'analyste. La métaphore trouve dans le surréalisme et l'opération de condensation à laquelle elle s'adonne, son espace dédié dans l'oeuvre, c'est-à-dire la forme qui la contient. Cette forme est l'objectivation de la pensée pure, et le principe métaphorique en donnera le sens, celui est destiné ou adressé au sujet qui est en rapport avec elle. La métaphore a un sens général, mais elle parle à chacun dans sa langue propre. Il y a cependant une dissymétrie entre le signifiant et le signifié, l'excès du premier sur le second se transformant en sens, un sens que la métaphore absorbe pour le retenir, et le distiller en fonction des nécessités du signifié qui pour accroître l'arborescence de ses significations, puisera à sa source. La science n'épuise pas le sens métaphorique du réel, mais contribue d'une

certaine manière à lui donner une signification, c'est-à-dire une dénotation référentielle, une signification contextualisée à l'aide d'un langage conventionnel, utilisant ses propres symboles et fonctionnant sur le mode de la logique. La science donne la possibilité à la pensée abstraite de se concrétiser en lui donnant un statut épistémique qui la rend réelle et vraie, c'est-à-dire universelle, perceptible, compréhensible et utilisable par chacun selon une méthode quasi unique et identique, donc uniformisée. La science pourrait néanmoins s'ouvrir à l'imaginaire pour enrichir la matière qu'elle analyse, pour construire une réalité qui n'est pas figée mais en devenir constant et si elle devait manquer de cette matière brute, pure (non contaminée par les vieux mécanismes de pensée que Breton ne cesse de critiquer avec véhémence), elle risquerait d'offrir à l'homme ce « peu de réalité » dont parle le poète.

Ce qui est en jeu dont le « peu de réalité » dont l'homme doit se contenter, c'est le risque de se voir scléroser ou inhiber sa capacité et sa tendance à créer, à s'émerveiller, à élargir le champ et les bornes du réel, bref à « vivre la vraie vie ». Par conséquent, la science ne doit pas hésiter à enrichir son langage et à puiser dans le langage poétique qui procède par analogie et donc par métaphore, car les principes auxquels il recourt peuvent l'ouvrir à d'autres perspectives, ce que Gaston Bachelard appelle « le rationalisme ouvert ». Un exemple de « rationalisme ouvert » est le « principe de non contradiction » qui permit à deux systèmes scientifiques « la géométrie euclidienne » et la « géométrie non euclidienne » de la fin du 19^{ème} siècle, de se rencontrer et de faire émerger un nouveau système géométrique les intégrant toutes deux, à défaut d'en proposer une synthèse formelle et globale. La pensée a donc deux pôles, abstraite et concrète, et la problématique du surréalisme est le passage du sujet à l'objet qui doit permettre aux images présentes entre l'inconscient et le conscient de s'objectiver. Le langage qui peut donner une signification à ces images, nourrit et enrichit notre construction et en retour notre perception de la réalité. La poésie et ses arts surréalistes déclinés, ont pour but d'amener l'homme vers une plus haute connaissance de soi, une plus haute exigence de soi, qui tendent vers la préservation de valeurs (poésie, amour et liberté) qui jalonnent comme des gardes-fous, l'itinéraire exploratoire des monde extérieur et intérieur de l'homme. Le langage a donc un endroit et un envers, et si l'on se place du point de vue du monde objectif, le langage poétique qui est par excellence métaphorique, y compris celui que Breton défend au nom du surréalisme, est son « double » au sens où les deux parties réunies forment une unité.

Ce processus, ce mouvement, comporte trois phases : les images inconscientes doivent être captées puis libérées dans le champ du conscient par l'automatisme, leur objectivation est

actée dans la mesure où elles se condensent dans une matière objective pour se constituer en « objet surréaliste », enfin, le regard que l'on doit porter sur l'objet en question, doit éveiller nos sens perceptifs et cognitifs pour reconfigurer une vision du monde incluant le savoir scientifique. Ce processus atteint son point culminant quand Breton essaie de concilier l'humour avec le hasard objectif, résoudre la contradiction entre automatisme et objectivation, de manière à ce que le premier trouve sa continuité dans le second, et il tente ce tour de force au moyen de l'Image, plus encore, de la métaphore : « l'image, et entre toutes les images, la métaphore »¹. L'art et la poésie de surcroît, à la différence de la science, se situe donc sur un autre plan de la pensée, qui au regard de la science, relève de la magie, de la pensée confusionnelle. La pensée poétique exempte de traitement analytique, nécessite d'être convertie en langage logique destiné à rendre compte de la réalité d'une manière exacte et précise. C'est là où la métaphore se différencie de la métonymie, tandis que ces deux figures rhétoriques se tiennent pourtant sur le plan de la pensée analogique. Comme le souligne fort justement Michel Le Guern :

« la relation métonymique est une relation entre objets, c'est-à-dire entre réalités extralinguistiques : elle est fondée sur un rapport qui existe dans la référence, dans le monde extérieur, indépendamment des structures linguistiques qui peuvent servir à l'exprimer »².

La dépendance de la métonymie à l'égard de « fonction référentielle du langage » autrement dit « dénotative ou cognitive » selon les mots de Jakobson, font d'elle un procédé linguistique qui reste nous semble-t-il asservi au mode logique de la pensée, et ne peut prétendre à contrebalancer l'excès de pouvoir que la pensée logique exerce sur la pensée analogique. La pensée sur le point de retrouver son intégralité se doit, pour garder son authenticité, aller puiser à des sources un peu plus profondes. La métonymie reste un langage de surface, tandis que le : « mécanisme de métaphore s'oppose nettement à celui de la métonymie par le fait qu'il opère sur la substance même du langage au lieu de porter seulement sur la relation entre le langage et la réalité exprimée »³.

¹ A. Breton, "Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste", in *Position politique du surréalisme*, O.C., t. II, p. 485.

² M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Editions Larousse, coll. Langue et Langage, 1973, p. 25 ; Cité dans José Pierre, *André Breton et la peinture*, Lausanne, Suisse, Editions l'Age d'Homme, 1987, p.281.

³ *Ibid.*, p. 282.

Le langage métaphorique, poétique, dispose d'une « autre » connexion avec les objets de la réalité en les désignant d'une manière détournée, car la pensée pour les exprimer emprunte des chemins intérieurs dans un monde où le langage est en rapport avec lui-même et non avec les mots, si bien que l'objet qu'elle projette a sa propre autonomie. L'objet échappe un instant, au langage cognitif et dénotatif qui l'insérera bientôt dans le réseau des objets appartenant au monde de l'utilitarisme. Le signifiant est donc le matériau qui permet à la métaphore de construire sa structure qui fort heureusement peut entrer en relation analogico-logique avec le monde de la pensée scientifique puisque Breton ne nie pas, bien au contraire, la parenté entre les deux langages.

Plus encore, le poète affirme entre l'analogique et le logique, « une identité de structure » ; il s'appuie sur l'exemple que nous avons évoqué il y a un instant à propos de la géométrie euclidienne et non euclidienne (découverte dans les années 1830 parallèlement au romantisme, relançant la métaphore des vases-communicants entre pensée scientifique et artistique, conscient et inconscient) en concluant que les objets mathématiques sont sujets à un «dédoubllement de la personnalité géométrique», parce qu'il sont «construits les uns sur des données euclidiennes, les autres sur des données non euclidiennes»¹, ce qui présente un «aspect également troublant pour le profane».

L'aspect « troublant » en science qui rejoint l'aspect « merveilleux » dans la pensée surréaliste, est l'écho que le monde objectif et le langage rationnel chargé de lui donner un sens, renvoie à la pensée analogique et métaphorique dont se réclame Breton. Cet écho ou cette résonance, prouve que pensée poétique et scientifique sont en vases-communicants et non plus duelles, atteste le fait d'une « contradiction surmontée » par laquelle la pensée s'est « surmontée » elle-même pour s'objectiver par la voie de l'Image métaphorique. Une pensée « éprise de son mouvement », chargée de volonté d'objectivation, car la pensée scientifique se laisser penser. A cette conclusion à laquelle aboutit le philosophe et mathématicien Poincaré par ailleurs apprécié de Breton, il n'y aurait donc aucun objet scientifique qui préexisterait à la pensée auquel il viendrait s'adapter, entrer avec elle en adéquation pour en saisir la forme ou l'essence. Le ciel platonicien est une illusion de la pensée, les mathématiques ne nous attendent pas pour que nous les découvrons.

¹ A. Breton, *Crise de l'objet* (1936), *Le Surréalisme et la Peinture*, IV, in O.C., t. IV, p. 687.

Nous sommes bien dans une approche constructiviste qui s'oppose à un ciel platonicien qui renfermerait ces fameux objets mathématiques que la pensée du philosophe n'aurait qu'à découvrir en quittant le sensible pour s'acheminer par l'intermédiaire du beau vers l'horizon du Bien. « Tout ce que crée le savant dans un fait, c'est le langage dans lequel il énonce »¹, affirme Poincaré², pour démontrer que le langage scientifique convertit dans un langage particulier des faits bruts qu'il faut ordonner pour les rendre plus compréhensibles selon des règles relativement liées aux limites ou contraintes que fixent cette matière composée de faits bruts que travaille le savant. Il y a donc un savoir-faire scientifique, mais il ne crée pas *ex-nihilo* mais *ex-materia*. C'est à partir de cette matière brute que Breton compte influencer la création scientifique qui du point de vue de Poincaré peut mettre à mal les principes fondamentaux de la logique. Les difficultés auxquelles se heurte la logique peuvent orienter le scientifique sensible à un « rationalisme ouvert » (si l'on retient l'idée de Bachelard) vers l'intuition (scientifique) qui peut présenter une autre voie de création scientifique³. Par conséquent, les mathématiques et la logique ont besoin de données premières, primitives, sensibles quitte à les faire disparaître dans un langage abstrait.

Ce fait encourage le savant ou l'homme ordinaire, profane, à faire reposer son raisonnement sur des données qui représentent *son* fondement. Poincaré prend pour exemple la représentation d'une fonction continue qui commence somme toute par une image sensible, le tracé d'une craie sur un tableau noir :

« Voyons ce qui est arrivé, par exemple pour l'idée de fonction continue : au début, ce n'était qu'une image sensible, par exemple, celle d'un trait continu tracé à la craie sur un tableau noir.

¹ H. Poincaré, *La valeur de la science*, chapitre X, La science est-elle artificielle, Paris, Editions Flammarion, 1905, p. 233

² Breton recommandant à Jacques Doucet les ouvrages de Poincaré au même titre que ceux de Freud ou Bergson. L'on peut consulter à ce sujet : Louis Aragon et A. Breton, *Projet pour la bibliothèque de Jacques Doucet*, dans Œuvres complètes, Paris, Editions Gallimard, Pléiade, tome 1, pp. 631-636.

³ D'une part Poincaré s'est attaqué au principe de la Logique notamment dans son théorème de la récurrence (1888), d'autre part, dans *La Valeur de la science* au chapitre premier, « L'intuition et la Logique », où il compare les deux attitudes du savant selon qu'il se limite à son esprit logique ou se fie à son intuition : « Il est impossible d'étudier les Œuvres des grands mathématiciens, et même celles des petits, sans remarquer et sans distinguer deux tendances opposées, ou plutôt deux sortes d'esprits entièrement différents. Les uns sont avant tout préoccupés de la logique ; à lire leurs ouvrages, on est tenté de croire qu'ils n'ont avancé que pas à pas, avec la méthode d'un Vauban qui pousse ses travaux d'approche contre une place forte, sans rien abandonner au hasard. Les autres se laissent guider par l'intuition et font du premier coup des conquêtes rapides, mais quelquefois précaires, ainsi que de hardis cavaliers d'avant-garde. »

Puis elle s'est épurée peu à peu, bientôt on s'en est servi pour construire un système compliqué d'inégalités, qui reproduisait pour ainsi dire toutes les lignes de l'image primitive ; quand cette construction a été terminée, on a décintré, pour ainsi dire, on a rejeté cette représentation grossière qui lui avait momentanément servi d'appui et qui était désormais inutile ; il n'est plus resté que la construction elle-même, irréprochable aux yeux du logicien. Et cependant si l'image primitive avait totalement disparu de notre souvenir, comment devinerions-nous par quel caprice toutes ces inégalités se sont échafaudées de cette façon les unes sur les autres ? »¹.

L'image sensible est de fait produite dans le champ du conscient et du réel, mais pourquoi ne s'imposerait-elle pas par le procédé automatique, donnant la matière brute (puisque pré-conceptualisée) que le savant aurait à transcrire dans sa langue, celle des mathématiques ou de la physique ? Le langage scientifique constitue un langage conventionnel qui est un intermédiaire, un espace de médiation, un pont entre la connaissance empirique inexacte et les mathématiques précises.

Cela dit, le langage scientifique obéit à des conventions qui le définissent et qui ne sont choisies de manière arbitraire, mais selon le principe de « commodité » ; car ne l'oublions pas, l'homme est toujours capable de créer selon Poincaré, toute une variété de géométries, ce qui signifie qu'il existe toute une variété de langages géométriques alternatifs. La géométrie euclidienne et la géométrie non euclidienne montrent que la science choisit en définitive la meilleure ou la plus commode représentation de notre espace, ainsi que le meilleur ou le plus commode des langages mathématiques qu'utiliseront nos théories physiques pour décrire le fonctionnement de notre monde². Le langage scientifique n'est donc pas aussi rigide ou si hermétique à la variation, car il doit trouver en lui les compétences nécessaires pour s'adapter au mieux à un réel qui n'est représentable que par un discours capable de trouver un compromis entre la chose et l'intelligence pour parfaire leur adéquation, suivant le mot d'ordre « *adequatio res ad intellectus* » d'Husserl.

Le langage est donc composé de strates, comme la terre peut nous les révéler, métaphore qui peut d'ailleurs nous permettre de glisser d'un registre à l'autre, de Poincaré à Lévi Strauss, quand le langage ne rend pas seulement compte d'un ensemble de faits bruts qu'on ordonne pour lui donner un sens, mais quand il bute sur le mur presque infranchissable de la

¹ H. Poincaré, *La Valeur de la science*, chapitre premier L'intuition et la logique en mathématique, paragraphe 5, Paris, Editions Flammarion, 1911, p. 28.

² G. Bachelard, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1934, p.49.

condition humaine. Le langage permet à l'homme de se questionner sur son existence et sa finitude, et parfois il recourt à la magie pour élargir ses limites. Dans cet écart que la pensée a creusé entre le rationalisme et la magie, le surréalisme propose une alternative, un langage capable de ramener la froideur du langage scientifique vers la naïveté et l'innocence du langage primitif, dont le compromis ou le point intermédiaire serait la poésie et l'imagerie qu'elle déploie. Poincaré ouvre par ses mots le champ du possible du poète :

« Tout ce qui n'est pas pensée est le pur néant; puisque nous ne pouvons penser que la pensée et que tous les mots dont nous disposons pour parler des choses ne peuvent exprimer que des pensées; dire qu'il y a autre chose que la pensée, c'est donc une affirmation qui ne peut avoir de sens. Et cependant - étrange contradiction pour ceux qui croient au temps - l'histoire géologique nous montre que la vie n'est qu'un court épisode entre deux extrémités de mort, et que, dans cet épisode même, la pensée consciente n'a duré et ne durera qu'un moment. La pensée n'est qu'un éclair au milieu d'une longue nuit. Mais c'est cet éclair qui est tout »¹.

La pensée est-elle ce moment fugace, la métaphore de l'éclair dans la nuit suffisant presque à épuiser le sens de l'existence, cet état où l'homme fait l'expérience de la conscience ? D'où vient la mort, où va la Vie, que devenons-nous quand la pensée disparaît, nulle réponse qui satisfasse notre esprit.

Devant la sécheresse et la pauvreté du signifié, le signifiant qui appelle à son secours le discours métaphorique en guise de réponse apporte sa solution, celle d'une existence qui se veut intense à défaut d'être éternelle :

« L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance. Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour et le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images qui le ravissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler sur le feu de ses doigts. C'est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs : le jour, auprès d'elle, est la nuit »².

« Le jour est beau, la nuit est sublime » nous dirait Kant, car ce que nous sommes incapables de comprendre, de saisir ou de retenir au moyen du discours rationnel, n'est pas comparable à

¹ H. Poincaré, *La Valeur de la science*, Paris, Editions Flammarion, 1913, p. 276.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in O.C., t. I, p. 338.

l'effet que le sentiment de l'énigme et du mystère produit sur notre sensibilité. L'émotion produite par le sublime, quand elle échappe aux catégories de l'entendement ou à ses formes *a priori*, débordant de toute part notre appréhension et compréhension de l'espace et du temps, atteint le Merveilleux dont parle Breton. C'est pourquoi toute pensée qui cherche dans un langage autre que le langage scientifique à exprimer en un sens l'insensé, mérite d'être exprimée même si cela constitue son unique sens, celui de dire l'indicible, n'en déplaise à certains logiciens pour qui « ce qui ne peut être dit clairement, et sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence »¹.

La pensée scientifique qui se définit par une relation plus proche, étroite entre signifiant et signifié, laisse un jeu entre ces deux termes linguistiques dans lequel la pensée sauvage ou magique, selon Claude Lévi-Strauss, s'engouffre, pour permettre à l'homme de fonctionner avec le réel même si du point de vue de l'homme moderne, les antinomies qu'elle transgresse relèvent d'une violation du bon sens, ou en tous cas de la logique. L'ethnologue et philosophe de formation, attire notre attention sur l'idée d'un « signifiant flottant » qui peut être rapprocher du mana chez les polynésiens, du wakan des Sioux constituant le symbole à l'état pur, « la valeur symbolique zéro » qui permet à la pensée symbolique largement utilisée par les peuples dits sauvages (sauvage ne signifiant pas inférieurs, ou archaïques) pour comprendre le monde ; « dans son effort pour comprendre le monde, l'homme dispose toujours...d'un surplus de signification qu'il répartit selon les lois de la pensée symbolique qu'il appartient aux ethnologues et aux linguistes d'étudier ». C'est pourquoi il ne faut pas juger hâtivement la pensée magique avec nos codes et grilles de lectures propres à notre pensée moderne « scientifisante ». Lévy-Strauss nous donne en illustration un exemple qui est un cas ethnologique typique :

« Le jugement magique, impliqué dans l'acte de produire la fumée pour susciter les nuages et la pluie, ne se fonde pas sur une distinction primitive entre fumée et nuage, avec appel au mana pour les souder l'un à l'autre, mais sur le fait qu'un plan plus profond de la pensée identifie fumée et nuage, que l'un est la même chose que l'autre, au moins sous un certain rapport, et cette association justifie l'association subséquente, non le contraire. Toutes les opérations

¹ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 1921.

magiques reposent sur la restauration d'une unité, non pas perdue (car rien n'est jamais perdu) mais inconsciente, ou moins complètement consciente que ces opérations elles-mêmes »¹.

Est-ce là que réside le lien analogique entre les images, les associations d'idées, qui est produit par des opérations semi conscientes que l'ethnologue nomme « le bricolage ». La pensée magique ou sauvage, experte en bricolage parvient à construire des métaphores c'est-à-dire à relier des termes qui n'appartiennent pas aux mêmes genres, ou catégories, de telle manière qu'elle réussit à créer entre eux un lien de ressemblance produisant du sens.

Là où il n'y a pas de sens, l'homme doit en créer. La définition de ce concept ethnographique mérite qu'on s'y attarde car il sous-tend notre savoir-faire primitif, donc encore présent et sous-jacent dans notre psychisme, de produire nos mécanismes de pensée et linguistiques :

« Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâche diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. L'ensemble des moyens du bricoleur n'est donc pas définissable par un projet (ce qui supposerait d'ailleurs, comme chez l'ingénieur, l'existence d'autant d'ensembles instrumentaux que de genres de projets, au moins en théorie); il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que « ça peut toujours servir ».

De tels éléments sont donc à demi particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé. Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type »².

¹ C. Lévi-Strauss, Préface à la *Sociologie et Anthropologie* de Marcel Mauss, Paris, Editions PUF, 1949.

² Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Editions Plon, 1960, p 27.

Le bricoleur utilise donc des moyens « détournés » (l'étymologie du mot bricoler le sous-entendant), obliques pour atteindre ses fins, à la différence de l'ingénieur (métaphore de l'expert scientifique) qui en fonction de son projet, décidera de tel ou tel outil, ou méthode en vertu de ses qualités qui sont les plus adaptées au programme de planification choisi. L'un travaille à partir du concret et de ce dont il dispose à portée de main, en fonction des contingences antérieures, l'autre à partir de l'abstrait, du concept qui se concrétisera au moyen de celui qui met en application ses plans, à savoir le technicien (qui suit un plan de montage) et non le bricoleur qui improvise avec les « moyens de bord ». La science, pour l'ethnologue ou l'anthropologue, crée ses structures et également « ses événements, ses moyens et ses résultats ».

C'est la structure, au nom du structuralisme, que Lévi-Strauss, veut mettre au jour, qu'elle soit la structure de la pensée sauvage, ou celle de la pensée scientifique qui se définissent par « ses hypothèses et ses théories ». Le travail fait appel à un certain degré d'abstraction, de généralisation donc d'universalisation utile et nécessaire à l'activité du scientifique. Le bricoleur, lui, dialogue avec la matière constituée de matériaux hétéroclites, capables de participer à son activité qui se déroule dans un présent continu, alors que l'ingénieur prenant du recul et de la hauteur, planifie, anticipe, contrôle les étapes d'un processus qui suppose une perspective temporelle incluant une ligne du temps dans laquelle s'insère le futur et son corrélat, l'objectif.

Lévi-Strauss nous dit encore :

« L'ingénieur cherche toujours à s'ouvrir un passage et à se situer au-delà, tandis que le bricoleur, de gré ou de force, demeure en deçà, ce qui est une autre façon de dire que le premier opère au moyen de concepts, le second au moyen de signes. [...] En effet, une des façons au moins dont le signe s'oppose au concept tient à ce que le second se veut intégralement transparent à la réalité tandis que le premier accepte, et même exige, qu'une certaine épaisseur d'humanité soit incorporée à cette réalité »¹.

Le bricoleur pour ainsi dire, se fait « poète » selon l'anthropologue car il parle aux matériaux qu'il manipule, qu'il agence dans une variabilité des possibilités de construction, créant d'une certaine manière *ex-materia* des objets et solutions, ce qui fait que l'identité singulière du bricoleur est projetée et incarnée dans l'objet qu'il a produit. On retrouve un processus qui s'accomplit cette fois-ci dans son actualisation et que nous avons évoqué à propos de la

¹ *Ibid.*, p. 30.

dissolution du moi dans les couches profondes de la psyché à propos de Breton et de Rimbaud : ici, le bricoleur met entre parenthèse son moi, pour se livrer à la matière, ne faire qu'un avec elle afin de la transformer, de sorte qu'au terme de ce processus, le moi dissout dans cette opération, rejaillit dans l'objet produit qui incarne en dernière instance la partie singulière du bricoleur. La relation sujet-objet a suivi un mouvement dialectique qui s'achève par l'incorporation dans l'objet d'une partie du sujet, d'où l'effet de captation qu'il peut avoir par la suite sur son environnement, disposant d'une autonomie quasi vivante. Le mot artiste, et art dont il dérive n'a jamais été aussi proche de son étymologie latine « *ars* » qui signifie savoir-faire, un savoir-faire qui selon Lévi-Strauss n'est pas étranger au bricolage dont use la pensée sauvage, et pas si éloigné de la pensée abstraite et scientifique puisqu'il désigne la pensée la plus à même de faire le lien entre elles deux. « L'art s'insère à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique ou magique ; car tout le monde sait que l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur. ».

Un peu plus et l'ethnologue apporterait une caution scientifique toute trouvée pour Breton, et à son rêve de voir l'art comme dénominateur commun entre les extrêmes, entre les pôles opposés de la pensée.

Si la pensée ne connaît aucuns niveaux supérieurs et inférieurs, nivellant son aspect sauvage et scientifique sur un même plan bien qu'opérants de manière différente, l'art est une manière de reconnaître dans les événements les plus insignifiants ou les plus étranges, une coïncidence heureuse et non hasardeuse, la pensée étant à l'œuvre en créant du sens partout où il y a de la perception et des besoins à satisfaire. On comprend ici que la pensée mythique, bien qu'engluée dans les images, puisse être déjà généralisatrice, donc scientifique. Le hasard objectif en est l'illustration quand il s'adresse au sujet qui est le destinataire du message, selon la célèbre formule de Pierce « It addresses somebody »¹. L'événement fait sens, a du sens, dans une série d'événements le précédant et qui contrairement à lui, n'en avaient pas. Les faits insignifiants ne le sont pas vraiment, ils convergent tous vers un sens, l'avènement de l'événement dont ils sont les constituants prématurés. Breton adopte par conséquent une posture intellectuelle qui cherche à évacuer de la réalité toute forme de non-sens, ce qui revient à dire que la condition d'un homme dans son objectivité, son existence, a le sens que son désir inconscient et conscient veulent bien lui donner. Si l'opposition entre inconscient et conscient venait à tomber, l'homme et le sens entreraient en collision positive.

¹ *Ibid.*, p. 34.

C'est ici que la notion de hasard objectif qui traverse les trois œuvres du poète, *Nadja*, *les Vases communicants*, et *L'Amour fou*, a pour prétention d'aller au-delà des prétentions de la science qui avait accepté de renoncer à voir du sens partout où son analyse se porterait :

« De son côté, la pensée mythique n'est pas seulement la prisonnière d'événements et d'expériences qu'elle dispose et redispose inlassablement pour leur découvrir un sens ; elle est aussi libératrice, par la protestation qu'elle élève contre le non-sens, avec lequel la science s'était d'abord résignée à transiger »¹.

La pensée sauvage et magique a bien des égards présente des aspects animistes comme la toute puissance de la pensée faisant de la réalité sa continuité, et fait de son désir une actualisation naturelle ou une objectivation sans effort ; au contraire, la science a fait de la réalité un ensemble de concepts, d'idées générales et abstraites, qui échappent au contrôle de la sensibilité et du désir qui les sous-tend. Le hasard objectif, serait alors la preuve que la réalité est au service du désir souvent inconscient, et que l'unique sens qu'elle a et qu'on peut lui attribuer, sera l'adéquation non pas entre la chose et l'intelligence, mais entre la chose et le désir qui convergeraient vers leur rencontre selon la loi de la « nécessité extérieure ».

La définition du hasard (objectif) nous éclaire un peu plus, car il est : « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud) »². Bien évidemment, la notion de hasard objectif est en opposition avec la notion psychanalytique que nous avons abordée, « l'inquiétante étrangeté », qui relèverait selon Freud davantage d'un délire d'interprétation, ou de percepts liés à une régression infantile vers la « toute-puissance des idées » ou « l'antique conception du monde de l'animisme »³. Breton en plus d'inverser le rapport freudien entre réalité et désir, faisant du second la causalité de la première, attribue aux événements factuels une causalité inconsciente et de surcroît individuelle. Le guetteur de signes, traquant le hasard, se tient sur la frontière fine et perméable entre la pensée sauvage et la pensée scientifique pour opérer une synthèse entre elles qui tient dans l'acte de reconnaître l'événement qui échappe à la fois aux lois de la logique classique et du désir.

¹ *Ibid.*, p. 26.

² A. Breton, *L'Amour fou*, O.C., t. II, 691-691.

³ S. Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1985, p. 245.

Le hasard objectif est le résultat de ce rapprochement et aucunement la cause privilégiée de l'un ou de l'autre. Le désir coupé de la réalité n'a plus besoin de produire des hallucinations ou des rêves qui resteraient désincarnés du monde réel. Dans une approche synchronique au sens de la linguistique saussurienne, nous pouvons affirmer que le bricoleur et le savant incarnent deux sciences¹ à leur manière, le premier une science du concret, de la matière, du sensible, l'autre une science de l'abstrait et du concept. L'artiste peut-il représenter lui aussi, une science qui repose sur l'imagination et la sensibilité, sur une forme de bricolage encore plus créatif que le bricolage Lévi-Straussien, ou bien n'est-il que le médiateur entre deux formes de pensées ? Pour le dire autrement, le poète qui use et abuse parfois de la métaphore, du principe de condensation dont nous avons très abondamment parlé, est-il le point de passage pour naviguer entre deux mers, entre la mer de la science moderne et la mer de la science primitive, une sorte de passe qui relierait et maintiendrait en même temps celles-ci dans une unité plus grande qui les encerclerait : l'Océan.

Il est vrai que la métaphore de l'océan ne va pas sans rappeler la distinction que Socrate avait instaurée entre les mers et l'Océan (*Ôkeanos*) relatée dans *Le Phédon* de Platon, quand parmi les différents courants marins qui parcourent la Terre, : «le plus grand et le plus éloigné du centre est l'Océan dont le cours encercle la Terre»². La poésie, alors, usant après tout de la métaphore, peut se révéler être le Verbe, l'Océan, qui rassemble non seulement toutes les images, les mots, les représentations, les signifiés et signifiants qui donnent au signe toutes ses dimensions linguistiques et sémantiques. La poésie peut aussi réunir tous les éléments linguistiques autour d'une forme, d'un contour, qui représente certainement l'au-delà du langage qui pointe vers le Verbe ultime, premier et dernier, si l'on considère que tous les éléments du langage refluent vers leur source commune. Un détour s'impose alors, celui de nous mener vers la proximité parfois sous estimée entre Breton et la poésie du poète appelé le « magnifique », St Pol Roux, et de sa théorie poétique portant sur l'idéoréalisme et la repoétique. Le Magnifique, c'est ainsi que Breton nomme le poète breton, promet à l'Homme un destin glorieux quand la poésie et la science auront fusionné ensemble pour transformer le monde et la condition humaine. Cette transformation est d'ailleurs l'œuvre et la mission du poète et de tous, puisque chacun peut accéder à la poésie à l'instar du surréalisme qui refuse

¹ Lévi-Strauss ne nous contredirait pas sur ce point, puisqu'il affirme lui-même dans la *Pensée sauvage* : « On comprend ainsi que la pensée mythique bien qu'engluée dans les images, puisse être déjà généralisatrice, donc scientifique ».

² Platon, *Phédon*, (113a).

tout élitisme en la matière. Le Verbe, tel l'Océan qui encercle et rassemble langage pour lui donner son unité, résout le problème de son aspect fragmentaire, résiduel, qui nous éloigne de la vérité, en rétablissant une communion entre l'homme et la réalité dans laquelle disparaissent les doutes, les conflits et le sentiment de dualité qu'il aurait éprouvés :

« Le Verbe n'est pas quelque chose, le Verbe est quelqu'un. Le Verbe n'est pas un chiffre, le Verbe est une somme. Le Verbe n'est pas un fragment d'analyse, le Verbe est une synthèse. Le Verbe n'est pas un chant de flûte, le Verbe est une symphonie. Le Verbe n'est pas une statue, le Verbe est une cathédrale »¹.

Le non-sens dont nous parlions et dont la science a évacué la dimension², refait surface dans un champ que la poésie absorbe dans son langage pour lui redonner vie sous une autre forme, que ce soit par le fait de l'énigme, de l'ineffable, de l'inexplicable. Au-delà de la signification, un sens se détermine par l'écart qui se creuse entre le connu et l'inconnu, le connaissable n'étant qu'un élément parmi tant d'autres pour caractériser la nature et l'homme. « Le monde des choses, hormis telles concessions générales de primitivité, me semble l'enseigne inadéquate du monde des idées ; l'homme me paraît n'habiter qu'une féerie d'indices vagues, de légers prétextes, de provocations timides, d'affinités lointaines, d'énigmes »³ nous dit le poète de Camaret.

Ce constat rejoint la poésie symboliste mallarméenne que Breton avait adoptée très jeune, et qu'il n'a jamais renier pour autant, ne serait-ce quand il compare la Vie à une « forêt d'indices », dans *l'Amour fou*. La poésie est loin d'être réduite à un désir infantile voire à sa version positive, la sublimation, si l'on s'en tient à la psychanalyse. La poésie n'est pas seulement apte à redéfinir ce qu'est la réalité, mais elle est un langage immanent qui surgit à toutes les époques pour combler l'abîme qui sépare l'imagination de la raison puisque toutes deux contribuent à la compréhension du monde. Le langage intérieur n'est pas loin de la

¹ Texte issu des deux conférences que St Pol Roux donna à la Maison des étudiants à Paris le 19 juin 1925 et dans les jours qui suivirent, intitulées « Le trésor de l'Homme » et publiées par René Rougerie.

² La science en cherchant à créer ses propres hypothèses en vient à créer ses propres découvertes (l'on trouve que ce que l'on cherche) et reste close sur elle-même en ignorant ou réfutant volontairement tout ce qui la dépasse, outrepassant son champ d'investigation.

³ Saint-Pol-Roux, « Liminaire » dans la première édition des *Reposoirs de la procession* (Paris, Mercure de France, 1893), repris dans *Tablettes*, Mortemart, Rougerie, 1986, p. 146.

définition de l'automatisme pur qui puise sa source dans l'inconscient, dans une intériorité qui met hors jeu le sujet qui s'y soumet :

« L'inspiration m'apparaît comme une sorte de dictée intérieure — dictée soumise en vérité aux amendements et aux apports personnels du poète à la merci de l'heure — et si absolue est quelquefois ma surprise de collaborateur effacé devant le mandataire responsable que tel poème mien me semble un emprunt »¹.

La poésie procède donc d'un acte inconscient qui a pour effet de lier la pensée imaginative à la pensée analytique et généralisatrice, pour enrichir la réalité que nous percevons et dont sa signification nous échappe en partie. Le (sur)réel excède la réalité qui elle-même excède notre capacité à la saisir au moyen de notre intelligence. La poésie permet de saisir la partie de la réalité insaisissable par la raison, elle est la contrepartie de ce manque, apparent, car en fait le surréel dans sa générosité, excède toujours le sujet qui perçoit ses effets. Cet « excès » est recueilli dans le langage poétique qui relance notre intelligence vers ce qu'elle a à découvrir, et c'est dans cette attente que l'énigme enfante le merveilleux pour Breton, ou que la poésie loin de sublimer un désir infantile invaouable, réconcilie notre condition humaine avec son désir d'éternité et la finitude qui la caractérise pourtant. Car l'individualité et non le moi, est « un centre d'éternité », comme nous l'enseigne Saint-Pol-Roux, et seule la poésie nous y conduit car : « L'univers m'apparaît comme la grandiose expansion d'un être — L'être par excellence, le poète, contient l'univers en puissance »².

L'idée de microcosme est encore à l'œuvre, et le poète est celui qui rassemble dans son langage tous les fragments qui composent cette unité, le langage dans ses multiples variations et possibilités. Le Verbe est comme la source et la Puissance du langage qui n'attend plus que le poète pour être mis en Actes, actualisé, objectivé, explicité. Le Verbe contient un ensemble d'éléments condensés dans sa forme, qu'il convient de déployer à l'aide d'un langage qui n'altère pas la richesse de leur possibles significations par l'agencement et la combinaison qu'ils pourront trouver dans les mots qui les représentent. C'est ainsi que le Verbe en tant que principe créateur de la réalité, doit être recherché par la conscience dans un mouvement de retour vers sa source, mouvement de conversion si l'on se réfère à Plotin. Ce mouvement ne

¹ St Pol Roux, *De la Colombe au Corbeau par le Paon* (1901), Mortemart, Editions, Rougerie, 1980, P. 93.

² Saint Pol Roux, *La Rose et les épines du chemin* (1901), Paris, Édition Poésie/Gallimard, 1997, p. 40.

peut qu'aboutir qu'à une forme condensée, une métaphore qui peut prendre la figure d'un symbole, d'un archétype. La métaphore de la divinité qui désigne l'Océan pour St Pol Roux, trouve son équivalent dans celle de la femme, pour Breton. Le poème de ce dernier, *L'Union libre*¹ (1931) est l'accomplissement du langage poétique, qui pose la femme en métaphore, puisqu'elle est un microcosme qui par l'anaphore, inscrit la puissance du Verbe dans son commencement et dans son redoublement, pour montrer que la femme est le principe originaire de la Vie.

« Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
A la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur
Aux dents d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
A la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée
A la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
A la langue de pierre incroyable
Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle
Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre
Et de buée aux vitres
Ma femme aux épaules de champagne
Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace
...
Ma femme aux yeux pleins de larmes
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu ».

¹ A. Breton, *L'Union libre* (1931), *Révoluer à cheveux blancs* (1932), Œuvres complètes, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t. II, pp. 85-86.

La femme, devient pour le poète surréaliste l'unique possibilité de réconciliation des contraires, des opposés ou des antinomies. La femme est le vocable et la locution de coordination « et », s'opposant au « ou » et évidemment au « donc », puisqu'elle relie, unit et synthétise tout ce qui attrait à la beauté et au merveilleux pour l'exprimer. La logique doit s'inverser pour retrouver son premier mouvement, l'analogique, pour revenir vers elle-même sous une forme enrichie, élargie, épanouie, donnant à l'esprit la possibilité et « l'autorisation » de voir la femme, l'élue de son âme, partout où « l'œil à l'état sauvage » a vu son empreinte et traqué ses traces. Breton a toujours pensé que la vision était antérieure au langage, et à une certaine modalité de la pensée quand elle reste engluée dans le langage logique. L'œil devient un instrument qui perce le voile parfois obscur qui nous cache le monde dans son intégralité. L'œil peut prétendre à une saisie et à des perceptions immédiates du monde, et peut-être est-ce en cela que se donne la surréalité dans l'instant fugace autant qu'intense, mais qui reconfigure notre vision du monde de manière irréversible. La femme est beaucoup plus qu'une consolation, elle est l'ultime poème, qui révèle l'œil à son état sauvage, chef-d'œuvre parmi les œuvres d'art, elle est « l'objet » le plus abouti, qui pointe vers tous les autres objets (*l'Union libre* l'atteste avec brio).

Cela étant dit, rien n'empêche notre vision d'en épouser toutes les parties, de voyager sur le contour de sa forme, d'en explorer tous les plis qui sont autant de voyages que l'esprit peut entreprendre dans un souci unique : rencontrer l'Amour. L'amour transforme la vision, tout homme se doit de devenir artiste et poète, de manière à voir le monde tel qu'il est et non pas tel que nous l'avons instrumentalisé, car dans ce cas, c'est nous que nous instrumentalisons et que nous enfermons dans un processus d'aliénation qui ferait de la relation entre le monde et l'homme, une relation de commerce. Le monde doit au contraire regorger d'objets capables de nous faire retrouver ce regard innocent, de constituer un catalyseur de forces qui nous enjoint de porter un autre regard sur la vie. Un regard disruptif, qui dépasse le regard synchronique ou diachronique, pour voir l'objet dans l'éclosion de son être véritable, à savoir le merveilleux qui se déploie à partir du rapport qu'il entretient avec les autres objets, rapport qui trouve son accomplissement dans le regard de celui qui est témoin de ce moment.

Citons une nouvelle fois Breton, à ce sujet : « Et d'ailleurs la signification propre d'une œuvre n'est-elle pas, non celle qu'on croit lui donner, mais celle qu'elle est susceptible de prendre par rapport à ce qui l'entoure »¹.

Ce regard doit nous sortir de tout conditionnement, de toute connaissance, de tout savoir acquis pour revenir à son état sauvage. A l'inverse de Merleau-Ponty qui affirme « qu'on ne voit que ce que l'on regarde », le regard n'est plus intentionnel mais attentionnel, il laisse l'objet se déployer dans sa patrie, la champ de « vision » du « voyant ». Le comportement de Breton avait d'ailleurs assez surpris l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, pour qu'il en fait état lors d'un entretien :

« Breton avait de l'instinct pour les objets qu'il aimait, et il me fit parfois apprécier des choses que je n'aurais pas vues ou appréciées en d'autres circonstances. Un jour nous sommes tombés sur un objet qui avait manifestement été fabriqué pour être vendu aux Blancs ; à mes yeux il n'avait aucune fonction culturelle et donc sans intérêt. Mais Breton s'arrêta net, émerveillé, et au bout d'un bon moment moi-même je compris qu'il n'en été pas moins beau. Breton n'était ni un puriste ni un spécialiste ; mais, à cause de cela, il voyait des choses que je ne voyais pas »².

Breton avait donc de « l'instinct pour les objets qu'il aimait », de l'instinct primaire, originaire, certainement celui qui relie le regard à l'état sauvage pour produire la vision, vision qui ne peut s'accomplir qu'à partir d'un principe qui les subsume : l'Amour. Il s'agit bien d'aimer avant de comprendre. Mais l'Amour n'est pas un concept ou une valeur éthique inerte, qui n'engagerait pas son représentant à l'action : bien au contraire, son mouvement est le désir, *Eros*, qui au-delà de la pulsion scopique et de la forme utilisée (il est vrai que *l'Union libre* s'apparente à un style poétique particulier, le Blason³, qui permet à l'*Eros* de faire irruption dans le langage avec élégance et force, tant cette forme poétique lui sied à merveille), il engage le poète dans tout son être pour exprimer ce qui le porte à l'existence, le maintient en elle et le relie à son essence : bref ce qui donne sens à sa vie. La pulsion scopique sert une pulsion plus originaire, la pulsion poétique : *Eros* ne souhaite pas seulement se manifester sur le mode visuel (le corps de la

¹ A. Breton, « La confession dédaigneuse », dans *Les Pas perdus, Œuvres complètes (OC)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1988, p. 198.

² M. Polizzotti, *André Breton*, Paris, Gallimard, 1999, p. 575.

³ Le blason est un court poème dont la forme est apparue au milieu du XV^{ème} siècle et qui célèbre une partie du corps (féminin) ou le corps tout entier, en détaillant ensuite chacune de ses parties pour mieux les exalter.

femme désiré, érotisé et romantisé), il souhaite s'incarner dans un langage, une forme propre à son essence, qui lui donne toutes les possibilités de se montrer sous toutes ses virtualités, facettes et actualisations.

II. Le Surréalisme dans le sillage de l'associationnisme tainien.

1. Automatismes et associationnisme : les fondements théoriques du surréalisme.

1.1. Le surréalisme se définit comme « l'automatisme psychique pur »

Il est incontestable que le surréalisme a puisé dans de nombreuses sources (philosophiques, artistiques, spiritualistes...) pour construire son identité, et il n'y a qu'à lire le premier *Manifeste* du surréalisme pour se rendre compte que pas moins de dix-neuf personnes sont citées (philosophes, poètes, écrivains) et reconnues comme proches de la pensée surréaliste même si elles appartiennent pour la plupart au passé¹. Les nombreuses références que rassemble Breton pour les réunir autour d'un concept unique mais cependant polymorphe, le « surréalisme », tiendront *in fine* dans une seule et même formule, une définition inébranlable résistant au temps et à toutes ses vicissitudes. En effet, la définition que Breton donnera du surréalisme dans le premier *Manifeste du surréalisme* datant de 1924 ne sera jamais requalifiée par son auteur, pas plus que par ses successeurs légitimes qu'il désigna, et ce jusqu'au moment de sa dissolution officielle. Le groupe surréaliste sera dissolu officiellement par Jean Schuster le 4 octobre 1969², trois ans après la mort de son chef de file et fondateur André Breton, dans un article intitulé *Le Quatrième Chant*. Le surréalisme est et restera donc ceci :

« automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale »³.

Le *modus operandi* que se propose donc d'utiliser le surréalisme pour faire émerger « le fonctionnement réel de la pensée », ce qui sous-entend que nous ignorons tout ou presque de

¹ Le temps n'est pas considéré dans sa linéarité unidirectionnelle par Breton mais comme un temps « sans fil » dans lequel passé, présent et futur s'interpénètrent et sont en vase-communicants (voir à ce propos *Le temps sans fil* de Georges Sebbag, Paris, éditions Quando, 1984).

² Jean Schuster, article de journal « Le Quatrième chant », *Le Monde*, 4 octobre 1969.

³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in O.C., t. I, p. 328.

celui-ci, s'appuie sur deux notions principales : l'automatisme et l'associationnisme. Si l'automatisme est le moyen par lequel les images ou les idées vont pouvoir émerger dans le champ de notre conscience, c'est parce qu'en amont de ce processus dynamique, il existe un autre processus plus archaïque (son substrat) qui lui permet précisément de produire ces images ou idées. Ce processus est l'association d'idées ou d'images, qui est l'acte par lequel, dans notre esprit, une idée ou une image se lie spontanément à une autre. Ce principe a déjà été énoncé dans l'Antiquité, et s'il est déjà présent dans la philosophie aristotélicienne, (le philosophe grec distinguait trois modes de rapport d'association : la ressemblance, la contiguïté, le contraste), il n'a fait que se renforcer dans la pensée des philosophes des 18^{ème} et 19^{ème} siècles, notamment anglais, (Hume, James Mill, Stuart Mill, Bain, Spencer) mais aussi français et allemand (Condillac et Wundt), pour reflorer sur le terrain de la psychologie, pour connaître son acmé (c'est nous qui soutenons cette idée) avec Hippolyte Taine qui pensait que l'association des idées était sur le plan de l'esprit l'équivalent de l'attraction universelle en physique, ou des interactions entre cellules en biologie. Taine écrivit en 1871, dans son ouvrage majeur, *De l'Intelligence* :

« De même que le corps vivant est un polypier de cellules mutuellement dépendantes, de même l'esprit agissant est un polypier d'images mutuellement dépendantes et l'unité, dans l'un comme dans l'autre, n'est qu'une harmonie et un effet »¹.

C'est précisément après Taine, que l'associationnisme prend une bifurcation épistémologique, avec notamment deux acteurs majeurs de la psychologie et de la psychiatrie de la fin du 19^{ème} siècle et début du 20^{ème} siècle : Pierre Janet et Sigmund Freud qui tout en reconnaissant les apports de l'associationnisme lui reprocheront son réductionnisme.

¹ H. Taine, *De l'Intelligence* (1870), t. I, 6^{ème} édition, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1892, p. 124.

1.2. Automatismes psychologiques et l'Association libre : deux concepts annonciateurs du déclin de l'associationisme

L'automatisme est un terme qui apparaît pour la première fois en 1757 sous la plume du physiologiste Réaumur (dérivé du terme automate qui désigne *un accomplissement d'actes sans participation de la volonté*, qui se caractérisent par un comportement rigide et archaïque), et qui va resurgir dans la philosophie de Pierre Janet (et dans celle de Wallon aussi), sous le terme d'automatisme psychologique. Pour Janet, le fonctionnement psychique s'est complexifié, si bien que sa structure répond à une superposition de différents niveaux de conduites partant des plus élémentaires (les instincts, les comportements réflexes, les conduites animales), jusqu'à ceux qui sont les plus élevés (les conduites supérieures). Les niveaux les plus élevés conditionnent et contrôlent les niveaux inférieurs, si bien que dans cette hiérarchie des niveaux, l'automatisme psychique est vu comme un dysfonctionnement du contrôle du niveau supérieur sur les niveaux inférieurs avec en sus une réduction du champ de conscience du sujet qui le subit.

C'est parce que la tension psychique assurant la coordination et le contrôle des niveaux, est en état de défaillance que le comportement du sujet s'exprime sur le mode de l'automatisme psychique ; ainsi, celui-ci devient la manifestation anormale et archaïque des chaînes associatives primaires. Même si nous sommes loin de l'automatisme pur bretonien (que nous aborderons plus tard), cette conception hiérarchique des niveaux, et de tension, nourriront les expériences du surréalisme, puisqu'il souhaite voir se réduire la tension psychique pour laisser s'exprimer précisément les niveaux inférieurs, à savoir les instincts ; néanmoins, Breton ne considère pas les niveaux inférieurs comme des éléments psychiques négatifs mais au contraire, comme des forces capables d'enrichir et d'élargir notre champ de conscience et par conséquent notre perception de la réalité.

Cela étant dit, la notion d'automatisme psychique influencera davantage Philippe Soupault tandis que la méthode de l'association libre freudienne captera toute l'attention d'André Breton. Cela mérite d'être dit dans les mesures où des tensions et divergences d'opinions entre les deux hommes¹ commenceront à naître dès leur collaboration pourtant

¹ C'est la thèse soutenue par Henri Béhar dans son article *Pour une lecture automatique du manifeste du surréalisme de 1924*.

remarquable dans l'écriture à quatre mains du premier ouvrage surréaliste *Les champs magnétiques* (1920), écrit selon la méthode de l'écriture automatique.

La méthode de l'Association libre¹ quant à elle, est une méthode thérapeutique mise en place par Freud dans sa théorie de la psychoanalyse (c'est ainsi que l'on nommait au tout début de son apparition la psychanalyse) dès *l'Interprétation des rêves* (1900). Freud en théorisant son concept de refoulement et de libre association, marque un tournant voire une coupure épistémique avec le courant associationniste ainsi que nous l'avons fait remarquer précédemment à propos de la philosophie tainienne. Les chaînes associatives de notre psyché sont composées certes d'éléments (images, représentations, idées) qui circulent librement et qui se sont liés spontanément pour affleurer notre seuil de conscience (ici, nous restons fidèles à la théorie de Taine), mais d'autres (et c'est là la différence déterminante) sont liées à des éléments qui ont été refoulés (les rejets) dans l'inconscient (c'est l'originalité de la théorie psychanalytique) si bien qu'à partir d'eux (les éléments conscientisés), il est possible grâce à la méthode de l'association libre de remonter jusqu'à eux. Cela dit, cette remontée à contre-courant ne débouche jamais sur l'élément refoulé et rejeté car ce dernier se liera inexorablement à un autre élément pour mieux se travestir, se déguiser, ou se masquer de manière à ne pas être reconnu par la censure et risquer une nouvelle fois d'être rejeté c'est-à-dire refoulé.

1.3. Breton à la croisée de deux périodes associationnistes

Breton se trou(ve)rait donc entre deux idées qui se télescopent : d'une part, celle selon laquelle il y a une loi naturelle qui voudrait que le flux de nos images enfouies dans l'inconscient puisse couler librement et naturellement selon des lois naturelles préinscrites de notre inconscient vers notre conscient (et ce processus pourrait être facilité par la méthode surréaliste s'inspirant de l'association libre), et de l'autre la conception du refoulement qui vient contrecarrer, ou du moins contrarier l'espoir de voir ses associations primitives d'images éclore et voir le jour dans notre champ de conscience. C'est ici que la perspective tainienne qui croit au fait que les sensations, images ou idées s'associent selon des lois naturelles et déchiffrables vient s'opposer à celle de Freud qui pense au contraire que ses sensations, images, idées étant

¹ Elle se définit comme : la « Méthode qui consiste à exprimer sans discrimination toutes les pensées qui viennent à l'esprit, soit à partir d'un élément donné (mot, nombre, image d'un rêve, représentation quelconque), soit de façon spontanée ». (J.B. Pontalis, J. Laplanche, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 2007, p. 228).

pour certaines le fruit de nos instincts les moins compatibles avec notre degré de sociabilisation (instinct *versus* culture) ont pour destin de se heurter à la censure qui les filtre. Le barrage occasionné par la censure ne peut jamais être totalement levé en dépit des quelques dispositifs (comme la libre association) qui à rebours (de l'extériorité vers l'intériorité) tente de le déjouer pour remonter les chaînes associatives vers et jusqu'à notre inconscient. Il est impossible de remonter à la source de ces chaînes associatives, parce qu'un travail d'élaboration psychique a déjà été fait sous l'influence du contrôle de la censure (le surmoi) si bien qu'accéder à des éléments non soumis à ce travail psychique est tout simplement impossible, en tous cas pour Freud ; pour le psychanalyste viennois, il y a une coupure radicale entre l'inconscient et le conscient d'où ce dualisme irréductible et indépassable dans la théorie psychanalytique qui veut que nous n'accédons jamais qu'à un matériel (psychanalytique) transformé par l'élaboration psychique soumise au principe de réalité qui est lui-même soumis au principe de censure. Un dualisme que Breton ne souhaite pas voir perdurer tant son idée de surréalité est précisément la voie à suivre pour y remédier.

De ce divorce irréductible entre ces deux grandes instances psychiques (l'inconscient et le conscient), nulle possibilité de dépasser ce dualisme que Breton, pourtant, souhaite par tous les moyens de résoudre. C'est dire la distance qui s'est creusée (ou l'écart qui a toujours existé) entre les deux hommes, distance dont le symptôme est la somme de malentendus, de déceptions (du côté de Breton) qui animèrent leur rencontre ou échanges épistolaires. Leur incompatibilité est plus à mettre sur le compte de leur différence de point de vue que sur leur humeur ou leur tempérament. Pour Breton, cette censure qu'il est souhaitable de franchir sous le mode de la subversion ou de la transgression n'est pas un acte souhaité pour le psychiatre viennois qui nous somme d'être vigilant sur le risque de sombrer dans la pathologie, la perversion ou la régression. Par ailleurs, si Breton encourage cette aventure de l'esprit qui semble braver tous les interdits ou presque, il a conscience du fait que des précautions d'usage sont requises quand on sait que certaines pratiques expérimentales peuvent devenir dangereuses quand elles flirtent de trop près avec les précipices de la raison¹.

Cela dit, les fous sont une source de connaissance pour les sujets supposés sains d'esprit, *a fortiori* pour les surréalistes qui ne cherchent pas à les faire sortir de leur état pour

¹ Les expériences de sommeils hypnagogiques ont failli dégénérer en suicide collectif (sous l'influence de Crevel) ou ont menacé l'équilibre mental de certains de ses participants (Desnos) : voir à ce propos l'entretien mené par André Parillaud en 1952 auprès d'André Breton (6^{ème} entretien radiophonique).

les réadapter à une réalité normée. La folie, en tant qu'autre modalité de la psyché, peut nous montrer au contraire une possibilité voire une potentialité de notre être que la raison soumise au diktat des catégorisations et de la logique, nous empêche d'actualiser. Ici, Breton est encore beaucoup plus proche de Taine quand ce dernier porte un intérêt aux phénomènes bizarres, insolites, sortant de la norme, (« plus un fait est un bizarre, plus il est instructif ») et qui n'hésite pas à affirmer que « les aliénistes n'ont qu'à écrire sous la dictée de leurs malades pour nous fournir sur le mécanisme de pensée tout ce qui manque et telle grosse question métaphysique y trouvera sa solution »¹. Quand on sait la fascination de Breton pour la folie (son premier roman *Nadja* en est la parfaite illustration, et le poète fondera en 1948 la compagnie de l'Art brut qui promeut l'art des fous)², ainsi que l'idée que se fait Breton de la métaphysique en tant que matérialiste athée, et bien ces mots de Taine prennent toute leurs dimensions et leur intensité quand ils auraient pu courir sous la plume du poète provocateur, mais cependant rivé à cette nécessité qui fonde, porte le mouvement et soutient l'édifice du surréalisme : libérer l'homme de ces croyances limitantes. Car il s'agit de rendre à l'homme sa liberté en le détachant de cette chaîne dont les maillons sont ses préjugés et ses conditionnements les plus ancrés et qui réduisent ses chances de découvrir tout un pan de la réalité.

Taine parle donc de l'écriture automatique que réalisent le mieux les malades parce qu'ils sont non seulement soumis à aucun type de censure, mais qui plus est, ils auraient accès une certaine forme de savoir qui échapperait aux aliénistes, plus encore, qui pourrait leur apporter un savoir. Le principe de l'écriture automatique serait donc expérimenté dans des circonstances limites et extrêmes par le fou, qui ayant aboli tout principe de réalité et toutes résistances qui s'opposeraient à ses sensations internes, en profiterait dans sa pleine dimension ; cela dit, quoique le fou nous communique, il faudra veiller à ce que notre jugement d'homme soi-disant normal n'appose pas trop mécaniquement le cachet de sa raison sur ses dires. Une question mérite d'être posée : est-ce cet autre moi qui peut parfois s'exprimer sur le mode de la pathologie dont parle Taine dans la troisième préface de *De l'Intelligence* paru en 1878 :

« Il y a une personne qui, en causant, en chantant, écrit sans regarder son papier des phrases suivies et même des pages entières, sans avoir conscience de ce qu'elle écrit. À mes yeux, sa

¹ P. Quercy, VII. *La sensation, l'image et l'hallucination chez Taine*, L'année psychologique. 1925 vol. 26. pp. 117-150., citant Taine et son œuvre *De l'Intelligence* (1870).

² Il créera avec le peintre Jean Dubuffet en 1948, la compagnie de l'art Brut (l'art des fous) : cf. *infra*, p. 307.

sincérité est parfaite ; or, elle déclare qu'au bout de sa page, elle n'a aucune idée de ce qu'elle a tracé sur le papier. Quand elle le lit, elle en est étonnée, parfois alarmée... Certainement on constate ici un dédoublement du moi, la présence simultanée de deux séries d'idées parallèles et indépendantes, de deux centres d'actions, ou, si l'on veut, de deux personnes morales juxtaposées dans le même cerveau ; chacune a une œuvre, et une œuvre différente, l'une sur la scène et l'autre dans la coulisse ».

Il est pertinent et crucial de noter ici que l'écriture automatique est promue par Taine alors que Freud ne fit jamais état de son penchant pour cette pratique mis à part le fait que méthode de l'Association libre, sur le mode de la *talking cure*, ressemble à ce procédé quand l'analyste note les associations de mots exprimés verbalement par son patient qui se livre à l'épanchement de ses pensées en s'abstenant de porter un jugement sur elles. Mais dans un second temps, l'analyste procédera à une interprétation de ce qui a été dit, donnant parfois plus de crédit à ce qui a été passé sous silence, le non-dit. Dans ce cas, Breton rejoint Taine puisqu'il n'est pas question de procéder à une interprétation d'un discours qui devrait mettre au jour un autre discours manquant ou caché, puisqu'il s'agit d'accueillir le discours produit dans son aspect brut, et total comme s'il n'avait rien à lui ajouter ou lui retrancher. Il y a bien deux personnes dans une identité (un dédoublement du moi) et l'une n'a qu'à se limiter à écouter l'autre et à écrire à la vitesse de la pensée ce que le « moi de la coulisse » dicte « au moi de la scène ». L'effet de surprise dont parle Taine est un des critères que Breton retiendra pour qualifier l'activité surréaliste. Quant à la folie, quand le moi de la coulisse a éclipsé le moi de la scène, constitue une expérience limite qui met en garde l'homme qui abuse trop de son imagination.

La folie a toujours été vue par Taine comme un risque quand l'homme se livre totalement à son imaginaire parce que précisément et nous l'avons dit précédemment, l'homme (son moi) est fait de la même matière que le rêve, et son équilibre psychique est tellement précaire qu'à tout moment sa nature profonde peut reprendre ses droits sur une réalité qu'il a construite et qui reste elle aussi fragile. Le moi tel que le considère Taine est le moi onirique bretonien que nous avons décrit dans les chapitres précédents. Taine l'affirme sans aucune contradiction :

« une vision qui traîne avec soi tout un cortège de rêves et de sensations, qui grandit d'elle-même, tout d'un coup, par une sorte de végétation pullulante et absorbante, et qui finit par posséder [...] l'homme tout entier. Après celle-là une autre, parfois toute contraire, et ainsi de suite ; [...] (l'homme) n'est que la série de ces impulsions [...] secousses, heurts, emportements,

parfois de loin en loin une sorte de demi-équilibre passager, voilà sa vraie vie, vie d'insensé, qui par intervalles simule la raison mais qui véritablement est de la même substance que ses songes »¹.

Non seulement le moi se dédouble pour Taine, l'un étant conscient l'autre ignoré du premier donc inconscient, mais il est constitué par nature d'une matière onirique faite d'images, et qui mêle sensations et rêves dans leurs fluctuations. Par ailleurs, il semblerait que Taine sous-entende que le moi inconscient baigne dans l'imagination, dans l'image, et que la réalité n'est qu'une construction de la raison qui solidifierait en quelque sorte des images pour les figer et donner une stabilité au monde extérieur que le moi imaginaire a préconstruit et continue de percevoir mais à travers le prisme du moi conscient. Il s'agit dans cette perspective qui s'éloigne des principes de la psychanalyse, d'interroger plutôt ce moi inconscient, caché, éclipsé par l'autre moi conscient, que d'aller à la rencontre de l'inconscient et de ses désirs refoulés difficiles à identifier. Il y aurait donc une entité psychique qui aurait son double, un double qui serait son objectivation non totalisée. Le moi conscient, serait en quelque sorte l'avatar du moi inconscient cherchant à se réaliser dans le monde objectif. Mais ce moi puissant et émergent menace le moi conscient dans son équilibre précaire, puisqu'il est amené à le transformer par son advenue en son lieu même. La force vive est du côté de l'inconscient, siège de nos émotions et sensations, mais l'intelligence et son alliée, la volonté, du côté du moi conscient, ne doivent pas entrer en conflit avec elle, mais l'accompagner dans son déploiement pour l'accueillir dans une forme en voie d'achèvement : le moi authentique. L'éducation qui nous forge une identité sociale nous ôte toute créativité et liberté mais elle garantit une certaine forme de sagesse qui nous permet de vivre avec autrui en partageant ou respectant ses idées.

Il y a donc une dualité entre le fait de se conformer à une forme de sociabilisation et notre nature profonde et primitive qui fait de nous des hommes enclins à la liberté et la singularisation.

« L'éducation distrait et discipline l'homme ; elle le remplit d'idées diverses et raisonnables [...] elle substitue les pensées approuvées aux inventions excentriques [...] elle remplace les images

¹ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette et Cie, 17^e édition, 1893, t. 2, pp. 150-151.

impétueuses par les raisonnements calmes [...] elle met en nous la sagesse et les idées d'autrui, elle nous donne la conscience et l'empire de nous-mêmes ¹».

Et pourtant, Taine rejoint Breton dans la mesure où l'enfance ou la jeunesse n'a rien à envier à la sagesse des adultes formatés par l'éducation savante prodiguée par les divers organes de la société : « J'éprouve un contentement extrême, en sentant le logicien que j'ai nourri en moi-même s'en aller, s'effacer, disparaître, et laisser la place à l'enfant ». Là encore, nous l'avions dit dans les chapitres précédents, le passage de l'adulte à l'enfant chez Breton n'a rien de négatif comme la psychanalyse a pu le laisser entendre avec sa notion de régression infantile, et Taine semble vouloir dire la même chose que le poète, quand il oppose l'esprit rationnel et logique à notre état originel, l'enfance. Dans l'antinomie qui réside entre la logique dont se sert l'adulte et qui plus est le savant, et l'imagination dont peut faire preuve l'enfant dans sa facilité à être libre et à user de créativité dans l'activité du jeu notamment, on retrouve exactement la même opposition néfaste entre la logique et l'imagination chez Breton. Breton parle d'opposition radicale entre la pensée bourgeoise dont nous sommes les héritiers, et l'imagination qui doit reprendre ses droits : si elle a forgé en nous une pensée utilitariste qui fonctionne sur le mode d'une logique que personne ne remet en cause, l'homme révolté doit pouvoir retrouver sa liberté de penser et d'agir, grâce au pouvoir de son imagination. Taine oppose les mêmes termes en les convertissant dans une métaphore très parlante au demeurant et qui fait appel à des concepts anthropologiques que nous avons évoqués à propos du freudisme et du primitivisme surréaliste. Taine utilise les formules métaphoriques de « nature gauloise primitive » pour désigner l'aspect créatif et de liberté qui anime tout homme dans sa nature profonde, et de « greffe latine » pour parler de tout ce qui est venu s'ajouter artificiellement à celle-ci et qui comporte tout ce qui se réfère à la culture, l'éducation et à l'évolution que nous avons connues et reçues de l'influence et de la domination de l'empire romain.

Bref, dans les modèles que Taine cite et qui auraient réalisé le prodige de concilier ces deux aspects qui fragmentent ou dissocient notre psychisme, un poète en effet serait parvenu plus que quiconque à les réconcilier : Jean de La Fontaine ; chez lui, la greffe latine canalise et oriente l'énergie fougueuse de la « nature gauloise primitive », lui qui « a réuni les extrêmes »².

¹ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Editions Librairie Hachette et Cie, 6^{ème} édition, t. II, 1886, p. 391.

² H. Taine, *La Fontaine et ses fables*, Paris, Editions Hachette, 3^{ème} édition, 1861, pp. 61-62.

La Fontaine a opéré la synthèse des extrêmes si bien qu'aucun conflit vient étouffer sa force vive que constituent sa sensibilité et son imagination. Ainsi, l'homme n'a pas à se contenter seulement d'atteindre un certain équilibre psychique en tempérant sa nature primitive et en protégeant son éducation d'elle mais il peut idéalement tendre vers la « synthèse parfaite des contraires » que certains poètes ou écrivains sont parvenus à réaliser. Taine adopte la voie de la sagesse, celle qu'avaient entrepris avant lui Milton¹ et Mc Caulay² en réduisant la force primitive pour l'adapter aux exigences de la raison. L'équilibre est une voie sage mais nullement audacieuse, tandis qu'elle pourrait prétendre à la synthèse idéale. Cela dit, dans les deux cas, la tension des opposés a trouvé un mode de résolution ; car si par mégarde les penchants, les désirs et les facultés ne sont pas maîtrisés, alors ils entrent en conflit, provoquant des « séditions intérieures » qui empêchent l'unité et l'harmonie de son identité, la réalisation de soi³. L'équilibre psychique est donc un accident, une prouesse de la nature qui ne dure qu'un instant pendant lequel il est possible de mesurer toute l'étendue de la réalité qui s'offre à nous parce que notre intériorité (soumise à notre primitivité) ne s'y oppose pas de manière frontale et catégorique. La perception et la notion d'identité qui en résultent, synthétisées dans le moi, ont certainement une signification particulière qu'il convient d'interroger.

2. Breton et la conception tainienne du processus de perception et de l'identité du « moi »

2.1. Une réévaluation de l'importance accordée à la perception et à la sensation dans la théorisation du surréalisme

Nous tenterons bien évidemment autant que faire se peut, d'identifier par quelles voies Breton a pu subir l'influence de Taine⁴ sachant qu'il le cite dans le premier *Manifeste* et à deux autres reprises. Au-delà de ces références factuelles, il partage avec lui le goût immodéré pour l'aliénisme (nous dirions aujourd'hui la psychiatrie), pour les fous et les artistes qui disposent

¹ H. Taine, *Revue des deux mondes* (15 juin 1857), Paris, Editions Bureau de la revue des deux monde, t.. IX, 1857, p. 853.

² H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. V, pp. 147.

³ *Ibid.*, p. 149.

⁴ Cela dit, notre étude peut aussi mettre en évidence une « parenté d'idées » entre eux sans pour autant identifier factuellement le lien par lequel leurs idées respectives auraient communiquées entre elles.

de facultés créatives hors-normes, la fascination pour le pouvoir de l'image et de la sensation, sans oublier l'intérêt quasi permanent qu'ils portent tous les deux aux phénomènes hallucinatoires et hypnagogiques. Tous ces points de concordance, ne sont pas présents entre Breton et Freud, il faut bien l'avouer. D'ailleurs Freud orientera très vite ses recherches, ses travaux après *l'Interprétation des rêves* et ses modes opératoires de prédilection (l'Association libre, et les quatre mécanismes identifiés dans le travail du rêve (la condensation, la figuration, le déplacement et l'élaboration secondaire)) vers une étiologie et une nosologie de l'hystérie et des névroses. Cela dit, l'intérêt, l'originalité et l'enjeu de notre recherche est de mettre au jour l'influence tainienne sur le surréalisme comme si elle avait constitué une trame souterraine dans la pensée bretonienne dont l'influence se serait adjointe à l'influence de la psychanalyse.

Dans cette hypothèse, l'associationnisme tainien aurait d'une certaine manière perdurer dans le surréalisme, ce qui nous permettrait d'apporter un éclairage nouveau sur la manière dont ce mouvement artistique conçoit l'Homme, à savoir sa psychologie et son rapport au monde c'est-à-dire à son extériorité. Tandis que nous avons perçu ce mouvement révolutionnaire que sous le prisme de l'influence de la psychanalyse, nous pourrions dépasser la simple idée réductrice de voir en lui un esprit contestataire et d'opposition appuyant son essor sur une découverte de la psychologie : l'inconscient ; il est aussi un mouvement créatif de la pensée qui aimerait renouer avec le mythe voire en construire de toutes pièces. Mais le surréalisme pourrait aussi, constituer une tentative, y compris à l'insu de son fondateur Breton, d'offrir à l'associationnisme (tainien en l'occurrence) une continuité voire une évolution, mieux encore, son accomplissement dans une méthode expérimentale qui loin de nier les limites posées et mises en évidence par la psychanalyse, les dépasserait. Ne serait-ce par l'espérance de voir triompher un associationnisme capable de supprimer tout antagonisme ou toute dualité entre la réalité et notre inconscient ? Et qui parle de non-dualité, d'Unité convoque un idéal qui n'est pas si éloigné de formes archétypales de la pensée qui puisent leur source dans le mythe. De ce point de vue, les sources philosophiques dans lesquelles aurait puisé Taine, puis Breton, seront-elles aussi si possible interrogées, convoquées, comme celles du sensualisme de Condillac qui reconnaît aussi le principe de l'association des idées et par conséquent des images et des sensations.

Il est vrai que dès 1917 Breton, lors de son séjour à St Dizier alors qu'il est affecté au service psychiatrique dirigé par le Dr Raoul Babinski, s'éprend des écrits de Freud qu'il

découvre dans le *Précis de psychiatrie* du docteur Régis, paru en 1906¹. Il avouera même dans les correspondances qu'il échangea avec son ami Théodore Fränkel² toute sa dévotion naissante pour les théories du psychiatre viennois encore méconnu en France et peu traduit en langue française d'autant que Breton est loin d'être germaniste. L'intérêt que Breton portera à la psychanalyse ne faiblira pas, malgré son rendez-vous manqué (Breton rencontra Freud à Vienne en 1921) avec Freud et les malentendus qui en suivirent, peut-être parce qu'il reconnut au psychiatre viennois l'audace et l'intelligence d'avoir été le premier scientifique à avoir consenti au rêve une place de choix, une fonction essentielle dans l'équilibre psychologique de l'Homme. La volonté de la part du poète de trouver une voie de réconciliation entre deux principes en apparence si opposés (les principes de plaisir et de réalité) a cru voir dans la psychanalyse un mode de résolution des antinomies, que la notion d'inconscient (le ça) incarne à sa manière. Breton qui souhaite résoudre les antinomies, voit dans l'approche freudienne une théorie qui confère au rêve le pouvoir de résoudre le conflit interne dont souffre l'homme, tiraillé entre ses instincts, ses désirs, et la réalité qui leur résiste.

Or Breton n'a eu de cesse de chercher le moyen de réconcilier ces deux principes afin que la réalité et le rêve ne fassent plus qu'un, ou mieux encore, fusionnent pour engendrer ce qu'il nomme la surréalité. Breton le réaffirme dans son *Manifeste* et dans un autre de ses ouvrages, *Le Surréalisme et la Peinture* :

« Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité »³, ou bien encore : « Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même »⁴.

Mais comme nous l'avons déjà souligné, en ayant pris le soin de remonter un peu plus en amont dans la généalogie des idées et de leur migration d'un champ disciplinaire à l'autre, les principes de la psychanalyse eux-mêmes prennent leur source dans un courant philosophique

¹ Dr Régis, *Précis de psychiatrie*, Paris, D. Douin, 1906.

² Il est utile de consulter à ce propos le travail considérable que Marguerite Bonnet a accompli pour enquêter et enrichir nos connaissances sur la biographie de Breton et le mouvement surréaliste qu'il a accompagné tout au long de sa vie, notamment dans un article paru dans *La revue Art et psychanalyse* sous la direction de Fabienne Hulak, numéro intitulé *Folie et psychanalyse dans l'expérience surréaliste* paru aux éditions Broché en 1992 ; ou dans cet autre ouvrage de référence de Marguerite Bonnet *André Breton, Naissance de l'aventure surréaliste* paru aux éditions José Corti, en 1975.

³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in O.C., t. I, p. 319.

⁴ A. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture* (1928), Paris, Gallimard, 1965, p. 46.

plus ancien, l'associationnisme, tout en reconnaissant le principe de l'automatisme. Ces deux éléments, associationnisme et automatisme, sont très présents dans la définition que Breton donne du surréalisme avec la particularité d'accorder une place privilégiée aux images qui ont précisément la tendance naturelle à s'associer librement et à se manifester sur le mode de l'automatisme. Le pouvoir qu'ont ces images de s'imposer à notre conscience dès lors qu'on les laisse ou plutôt qu'on les aide à se manifester quitte à ce qu'elles prennent la main sur la perception de la réalité, mérite que nous lui accordions le plus grand intérêt. Cet intérêt n'est pas sans rapport avec la nécessité de donner la possibilité à l'homme d'enrichir sa perception du monde, d'élargir son champ de conscience en découvrant (donc en connaissant mieux) les capacités insoupçonnées de sa psyché y compris celles qui relèvent de ses capacités créatives (l'Art étant l'une de ses manifestations).

Bref, pour le dire autrement, il s'agit de modifier sa perception du monde en revisitant son rapport à l'extériorité à partir de son intériorité. L'expérience limite dans cette perspective est bien évidemment, et on se douterait, la folie ou dans son versant perceptif, l'hallucination qui tend vers l'illusion, et marque ainsi le triomphe de l'imaginaire sur le réel. Or dans cette perspective, et dans cette recherche expérimentale absolue qui consiste à « repousser les bornes du réel » (que ce soit par le dérèglement de tous les sens, l'analyse du rêve, le sommeil hypnagogique, l'expérience du hasard objectif), il faut aller puiser dans une source autre que celle la psychanalyse pour trouver une parenté entre le surréalisme et une philosophie qui s'en rapprocherait. Le pensée tainienne en effet, voue une admiration et un intérêt sans borne pour l'imagination, l'hallucination, l'image et ses pouvoirs d'association et d'automatisme, ou bien encore pour les fous et leurs facultés mésestimées, tout en cultivant une idée du moi particulière à contrecourant de l'idée d'un moi stable et unifié.

Pourtant, Breton fait peu référence à Taine dans ses écrits, ou interventions comme nous l'avons déjà fait remarquer, ce qui explique sans doute pourquoi les commentateurs du surréalisme et de Breton en particulier, ont manqué ce rapprochement, et minimisé la proximité de leur pensée respective, pourtant si flagrante entre les deux hommes. Cela dit, en dehors des trois références directes déjà citées précédemment, il est difficile de croire que Breton n'a pas pu subir l'influence d'un philosophe qui a occupé toute la scène du dernier tiers du 19^{ème} siècle dans le domaine de la psychologie (aliéniste) et de l'Art, deux domaines prisés par le poète fasciné par ce domaine de l'esprit qu'est la folie et par l'Art qui est l'une des expressions majeures du surréalisme. Notons le fait que Breton étudia la médecine, au tout début du 20^{ème} siècle, et l'on sait l'influence que laissa Taine dans le domaine de ce qui allait devenir la

psychologie. L'article de P. Quercy paru dans la revue *L'Année psychologique*¹ consacré entièrement à Taine en 1925, en est la preuve. Par ailleurs, Maurice Barrès qu'admira un temps le jeune Breton fut certainement un intercesseur intergénérationnel entre lui et Taine. Maurice Barrès, l'écrivain, l'homme politique, l'académicien est sans doute l'un des hommes qui a fortement influencé le jeune Breton qui lut de lui entre autres *Un homme Libre* (1889), second roman de son triptyque *Le culte du Moi* et qui d'ailleurs refit surface lors du faux procès Barrès orchestré par les dadaïste en 1921 dans lequel le jeune Breton jouait le rôle du président du tribunal. Rappelons l'invective proclamée par le jeune poète pré-surréaliste en guise de plaidoyer visant à condamner Barrès pour « crime contre la sûreté de l'esprit » :

« Le problème est de savoir dans quelle mesure peut être tenu pour coupable un homme que la volonté de puissance porte à se faire le champion des idées conformistes les plus contraires à celles de sa jeunesse. Comment l'auteur d'*Un Homme Libre* a-t-il pu devenir le propagandiste de *l'Écho de Paris* ? ».

Barrès ayant renié ses idées de jeunesse pour sa carrière politique avait de quoi faire bondir Breton qui l'avait admiré précisément pour ses idées non conformistes et qui vantait les mérites et les pouvoirs de l'exaltation ainsi que le primat de la sensibilité sur l'analyse. C'est dire l'empreinte qu'a pu avoir Barrès sur Breton tandis que le défenseur du moi « contre les barbares »² s'inspirait lui-même de Taine.

Dans ce roman poétique et de fiction, l'on décèle en filigrane l'influence de Taine sur l'idée de l'importance de la race, du milieu et du moment qui structurent nos existences et le mouvement historique de l'humanité. L'autre ouvrage que Barrès signe et qui sera lu par Breton pour faire partie d'ailleurs de la bibliothèque du bureau de recherches des surréalistes, est le roman qui s'intitule *Les déracinés* (1897) et qui reprend à son compte la célèbre métaphore de l'arbre que Taine avait utilisée dans *Les Origines de la France contemporaine* :

¹ Cf. *supra*, p. 184.

² Maurice Barrès estime que le moi est en construction permanente, et qu'il doit se défendre contre ce qu'il appelle les barbares, tous les éléments qui peuvent compromettre son épanouissement et sa survie.

« Sans se renier, sans s'abandonner, il a tiré des conditions fournies par la réalité le meilleur parti, le plus utile. Depuis les plus grandes branches jusqu'aux plus petites racines, tout entier il a opéré le même mouvement. »¹.

Taine, de son côté, explicitait ainsi la dimension symbolique de l'arbre immense dont le tronc : « épaissi par l'âge, garde dans ses couches superposées, dans ses nœuds, dans ses courbures, dans son branchage, tous les dépôts de sa sève et l'empreinte des innombrables saisons qu'il a traversées »².

C'est la thèse tainienne qui rejaillit ici avec les trois éléments phares qui conditionnent l'évolution de l'humanité et donc de son histoire : le milieu, la race et le moment. Barrès en effet est à la fois fier et nostalgique de sa Lorraine natale, parce qu'il prenait conscience de l'impact que peut avoir l'exil ou l'éloignement d'un homme par rapport à sa terre d'origine. Barrès est donc tout imprégné de Taine dans ce roman qui impacte le mouvement surréaliste, un mouvement qui vibre au diapason de la liberté et de l'exaltation barrésienne quand les images fortes, métaphoriques, elles, puisent leur source dans la mise en scène du philosophe associationniste. Les images qui s'associent et se lient entre elles pour former une métaphore, ont dû certainement marquer Breton, lui qui était si sensible au pouvoir combinatoire des images et à l'étincelle qu'il peut produire pour nous hisser au plus haut niveau de notre sensibilité, son paroxysme, ce qu'il nomme le point sublime.

Mais revenons dans un premier temps à cette référence que Breton mentionne en citant le nom de Taine clairement et sans détour, dans le premier *Manifeste du surréalisme* de 1924 :

« Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable. La sensualité la mieux ordonnée y trouve sa part et je sais que j'appriivoiserais bien des soirs cette jolie main qui, aux dernières pages de *L'Intelligence*, de Taine, se livre à de curieux méfaits »³.

On peut donc supposer que le jeune poète surréaliste a lu *l'Intelligence*, au point de situer ce passage (« aux dernières pages ») avec la précision dont il témoigne. Si Breton est pour ainsi

¹ M. Barrès, *Les déracinés*, Paris, éditions Omnia, 2010, p.153.

² H. Taine, *Les origines de la France contemporaines*, Paris, Librairie Hachette et compagnie, 1902, Tome 3, Livre 2, chap. 2.

³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in O.C., t. I, p. 313.

dire subjugué par les pouvoirs de cette main, c'est parce qu'elle apparaît à son propriétaire sous le spectre de l'hallucination et qu'elle paraît tellement vraie, qu'elle en devient réelle pour le sujet qui croit la voir, la sentir et en venir à parler avec elle. L'imagination qui dans ce cas produit des images aussi intenses que celles que notre perception externe peut lui opposer, renverse complètement le rapport habituel entre réalité et imaginaire. L'hallucination qu'expérimente le sujet, fait naître une main qui défie les lois de la raison qui veut que la sensation externe l'emporte (par l'effet qu'elle produit sur nos sens) sur la sensation interne. Deux éléments sont à noter ici : tout d'abord l'attrait que l'hallucination ou l'illusion a pour Breton (« comme source de jouissance ») et en second lieu, le pouvoir de l'imagination qui peut dans certains cas (le plus souvent pathologiques) modifier notre perception habituelle de la réalité à tel point que l'imaginaire supplante le réel pour nous offrir une autre possibilité, une potentialité dont disposait notre psychisme. Or pour Taine, il y a un intérêt incontestable pour le phénomène d'hallucination (il a élaboré une théorie originale sur le sujet), et pour la folie qui est non seulement une possibilité de notre psychisme mais sa nature première quand la raison demeure pour « un accident heureux ».

Sur ces deux points de rencontre entre Taine et Breton, ajoutons un autre point tout aussi important et qui éloigne ce dernier de Freud, c'est que Taine accorde une grande importance aux artistes et à l'art. Taine qui a été lui-même professeur aux Beaux-arts, qui a écrit des essais sur l'art, qui est un poète à ses heures, a longtemps correspondu avec Flaubert qui, à travers ses personnages fictifs et les détails fournis sur leur personnalité, a nourri la psychologie comme autant d'études de cas cliniques imaginaires. L'écart est mesurable entre Taine et Freud qui se disait si éloigné de l'art ; une question se pose aussi, celle de se demander si Breton aurait voulu transposer le rapport Taine/Flaubert en Freud/Breton ? Toujours est-il que dans la théorie de la connaissance proposée par Taine et celle désirée par Breton, l'imagination et la créativité se taillent la part belle.

Nous allons constater que ces deux éléments sont très présents dans la philosophie de Taine et dans le surréalisme tel que Breton l'a théorisé et exposé dans son premier *Manifeste* mais aussi tout au long de son évolution. Premièrement, l'hallucination est une « source de jouissance » à laquelle peuvent s'abreuver les sujets dits aliénés, qui apparemment puisent un assez « grand réconfort dans leur imagination, pour qu'ils goûtent assez leur délire pour

supporter qu'il ne soit valable que pour eux »¹ ; cela laisse penser que ce phénomène psychique limite qui, dans son aspect négatif et aliénant isole ou parfois emmure le sujet dans sa folie, a pour contrepartie un surplus de plaisir (la jouissance) que les personnes dites normales (bénéficiant de santé mentale) sont incapables de connaître.

L'imagination est donc capable de supplanter la réalité pour donner un change considérable, à celui qui s'en éloigne, voire s'en sépare. Les fous disposeraient donc d'une prédilection, ou capacité, à faire vivre leur imagination de telle manière qu'elle prendrait l'ascendant sur la réalité. Quand on sait le culte que voue Breton à l'imagination, il n'y aurait qu'un pas à franchir pour ériger la folie en une vertu surréaliste qui consisterait tout simplement à s'affranchir de la normalité. Mais n'allons pas trop loin non plus, car l'intérêt que le surréalisme porte à la folie n'est pas une incitation ou une invitation à la goûter pour y sombrer, mais une expérience limite où l'homme a repoussé les frontières de sa réalité tout en gardant le contrôle sur sa santé psychique. C'est en cela que Breton dit « j'apprivoiserais bien des soirs cette jolie main », comme si l'hallucination devait être domptée pour être mise au service de l'émancipation de l'esprit repoussant les limites que le réel et la pensée rationnelle lui opposent constamment.

2.2. Perception et Hallucination vraie

Tout d'abord Taine, n'établit pas de « différence de nature » entre sensation interne et perception externe et c'est là une innovation à son époque comme à la nôtre ; il affirme explicitement en ces termes² sa théorie : « on peut affirmer avec certitude que l'événement interne qui se produit en nous quand nos sens et notre cerveau reçoivent une impression du dehors, se reproduit en nous sans impression du dehors, quand nous avons une image ». L'image, réplique interne de la sensation externe, a de fait un statut analogue, plus encore, elle résiste à l'effacement que subit la perception externe au profit d'une imagination imageante dont la mémoire prendra le relais pour conserver ses images et réactiver le cas échéant. Second élément majeur présent dans la théorie tainienne, est le fait que toute image suit un mouvement comportant deux phases : l'une sensorielle où elle est perçue et donc connue comme telle,

¹ *Ibid.*

² H. Taine, *De l'Intelligence* (1870), Paris, Hachette, 6^{ème} édition, t. II, 1892, p. 83.

l'autre phase qui est appelée phase de réduction, où elle est reconnue et perçue comme intérieure. Or la première phase est très rapide, presque instantanée, si bien que l'on prend trop souvent l'image pour la sensation alors qu'un travail correctif est à l'œuvre pour rétablir les deux étapes afin de redonner à chaque élément son vrai statut. C'est par « le choc antagoniste » de la sensation réelle que l'image va se distinguer de la sensation, et quand ce choc manque, ou n'est pas assez fort, l'image se transforme, s'hypertrophie en sensation, et si elle persiste dans cet état, elle devient hallucination.

On trouve cet état dans les sommeils hypnagogiques, qui ont fasciné Breton, dans les moments de rêverie pendant lesquels l'intensité des sensations déclinent au profit des images qui font comme le dit Taine, « un triple gain », en devenant intenses, absorbantes et indépendantes¹. Au terme de ce processus, le rêveur n'est plus conscient d'être à l'origine de la création de ses images mais en devient le spectateur étonné. La célèbre voix intérieure de Breton qu'il entendit lors de ce type d'expérience, « Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre », en est l'illustration parfaite. L'image peut être auditive et/ou visuelle. Au réveil, le processus s'inverse, et l'image s'efface au profit de la sensation externe qui fait que le sujet s'ouvre à un monde extérieur dont les éléments matériels et perceptifs prennent l'ascendant sur son système sensoriel interne². L'image est en quelque sorte une sensation qui dans son autonomie devient extérieure et située en dehors du sujet percevant. Puis dans un second temps, à cause d'un conflit provenant de l'émergence d'une sensation externe (provenant du monde objectif) qui devient plus forte qu'elle, l'image-sensation subit un amoindrissement, une restriction, bref une correction si bien qu'elle devient progressivement une chose invisible. La sensation externe fait donc office de réducteur d'intensité par rapport à l'image qui aurait tendance à devenir sensation externe, autrement dit, à s'objectiver. Sans ce réducteur, l'image deviendrait sensation externe, perception du monde et par conséquent de la réalité. De ce fait découle la notion « d'hallucination vraie » car Taine confond volontairement l'idée de sensation et d'hallucination, en bon empiriste qu'il est, accordant à la sensation le primat sur la raison. Pour lui, il y a deux sortes d'hallucinations, l'une qui est vraie quand un objet extérieur lui correspond, l'autre fausse, quand ce n'est pas le cas. Dans le premier cas, l'hallucination vraie

¹ *Ibid.*, p. 28.

² De Quercy (in *La sensation, l'image et l'hallucination chez Taine, op. cit.*) commente Taine ainsi : « les sensations reprennent peu à peu leur empire, les images retombent dans leur faiblesse, les concessions mutuelles de leur vie sociale, leur dépendance » se référant à H. Taine, *De l'Intelligence*, t. I, *op. cit.*, p. 99.

est dite perception. Cette originalité linguistique, qui joue avec les mots hallucination et vraie (on serait presque en présence d'un procédé poétique et stylistique, l'oxymore) dans leur acception traditionnelle dispose d'une connotation clinique, teintée d'anormalité. Taine porte effectivement un vif intérêt aux cas de folie qui sont censés nous éclairer sur la normalité et l'aspect sain de notre psychisme. La folie est donc une mine d'enseignements pour le philosophe qui nous renseigne sur le fonctionnement global de notre esprit, et il ne faut pas hésiter à profiter du témoignage des sujets dits aliénés. La folie peut enseigner la raison.

L'hallucination se définit généralement par la perception d'une sensation tandis que l'objet extérieur censé la causer n'existe pas réellement. Or le fait que Taine considère que l'hallucination peut être vraie quand cet objet extérieur existe bel et bien, semble nous dire que l'objet ne vient qu'en second lieu, comme un second terme pour valider l'hallucination. Le sujet devient premier par rapport au monde extérieur qui coïncide ou pas avec son intuition sensible provenant de ses images intérieures. De là à affirmer que le sujet contiendrait les *imago mundi* pour ne les reconnaître que dans un second temps, est recevable. Le monde s'imposerait à notre sensibilité non par sa force propre, intrinsèque, matérielle, mais parce que notre sensibilité composée d'images et de sensations serait de fait liée à celles constituant le monde ; le fait de les reconnaître, accentuerait leur intensité au détriment de nos images internes. Contenant le monde dans sa multiplicité d'images, notre psychisme n'attendrait que l'occasion objective et matérielle de raviver ces images internes par la présence de leur équivalent dans le monde objectif. Pris dans cette perspective, le surréalisme qui affirme que « l'imaginaire c'est ce qui tend à devenir réel » affirme la possibilité de changer le monde parce que celui-ci contient déjà les images qui correspondent à celles qui peuplent notre inconscient. Ces dernières sont oubliées dans notre mémoire, mais il suffit de les raviver pour qu'elles trouvent leur double dans le monde objectif et fusionnent ensuite avec elles. Breton en cherchant parfois vainement ces images oubliées dans l'inconscient, provoque en quelque sorte le réel pour lui donner une chance de se transformer, s'enrichir et déployer toutes les images inactivées (donc elles-aussi en sommeil) et qui correspondent aux images virtuelles dont le psychisme regorge.

L'idée de microcosme est donc encore sous-jacente dans l'idée de correspondance entre l'intériorité et l'extériorité du sujet. Mais la réalité résiste à l'imaginaire parce qu'elle a de son côté, les sensations externes qui disposent de l'« effet réducteur » dont parle Taine, et l'hallucination vraie a donc l'ascendant sur l'hallucination (la sensation interne) en vertu de son intensité supérieure. Le fait que le rapport de force sensoriel est du côté du monde objectif est

le fait de la répétition avec laquelle nous sollicitons nos sens : les objets que nous sélectionnons dans notre champ perceptif externes sont toujours les mêmes car ils sont qui répondent à nos besoins. L'acte répétitif n'épuise notre perception externe mais elle accroît son intensité par rapport à nos sensations internes. Cela explique pourquoi Breton lutte contre l'utilitarisme car celui-ci décide des relations qui s'instaurent entre les objets (en leur donnant une signification) et de ce fait, il impose à nos sens un monde prêt à l'emploi, conditionnant notre sensibilité, pré-orientant notre perception de la réalité.

En poussant l'analyse, la sensation externe jouerait le rôle d'impression du monde sur nos formes inconscientes, comme si le monde apposait son sceau dans notre mémoire organique et psychique. Le réducteur spécial tainien qui s'oppose à la puissance onirique et aux images spontanées, automatiques, anarchiques et isolées qu'elle draine avec elle, participe au triomphe de la réalité sur l'imaginaire ; cela dit, le moi qui opère la synthèse des images n'est pas hallucinatoire, mais lui permet d'entrer en relation avec le monde objectif et d'ajuster la frontière entre l'imaginaire et le réel. Cet état de fait, donne certainement à Breton qui a lu Taine et plus particulièrement cette théorie dans *De l'Intelligence*¹, l'idée d'agir sur ce « réducteur » et ainsi laisser la puissance onirique prendre l'ascendant sur la perception externe. Cette époque bretonienne qui met entre parenthèse le monde, est anti-réductrice, et souhaite *in fine* rééquilibrer un rapport de force qui est trop en faveur de la sensation externe. Bien sûr, le rééquilibrage des forces antagonistes passe par des procédés qui visent la résurgence de l'automatisme par les sommeils provoqués, la technique de l'écriture automatique, les nombreux jeux² auxquels se sont livrés les surréalistes.

Ici, on peut tout aussi se poser la question de la visée finale du surréalisme qui reposerait peut-être sur une idée, une croyance, un espoir : la réversibilité de ce réducteur dont parlait Taine. L'habitude, l'éducation, notre perception, toutes annexées à une représentation du monde que nous avons construite sur le mode de l'utilitaire, nous invite à rééduquer cette perception. Le réducteur ne serait pas en soi une donnée naturelle, qui nous serait imposée, ou innée, mais le produit du rapport que nous avons construit avec le réel. Le surréalisme se pose sur ce plan, dans une posture constructiviste, du fait que le rapport et le réducteur perceptif qu'il induit, peut être déconstruit et reconstruit à souhait. Le rêve générerait une trame qui peut

¹ Qu'il cite, nous le reppelons encore, dans son premier *Manifeste du surréalisme* de 1924.

² Les collages, le frottage, le jeu du cadavre exquis, les jeux de mots et clambours, le dessin à la bougie, les récits de rêves...

traverser de part en part la réalité et l'imaginaire¹, ayant pour but de les entremêler de sorte qu'un entrelac s'instaurerait entre réalité et imaginaire dans lequel les rapports de force s'anéantiraient pour se fixer en un point d'équilibre non statique mais en mouvement permanent.

De cette manière, le point focal du moi, qui reste hors de portée de notre champ de conscience, se décentrerait pour émerger entre l'imaginaire et la réalité, et se donner d'une manière plus prégnante à notre perception. Le moi s'approprierait la fonction de ce réducteur pour l'utiliser comme un curseur qui déplaceraient les images internes dans le monde objectif pour leur donner la possibilité de se concrétiser. Les images désordonnées, spontanées parviendraient à se mélanger aux images et sensations externes pour recomposer la réalité. C'est d'ailleurs déjà le cas quand nous sommes imprégnés d'un affect particulier et que nous percevons le monde soit comme une menace ou au contraire comme un lieu paradisiaque. La projection d'un affect, préconstruit notre perception qui à son tour construit la réalité et lui donne un sens. L'empirisme, le subjectivisme et le constructivisme à cet endroit forment la pierre angulaire de la pensée bretonienne, et donnent aussi un fondement à la philosophie tainienne à ceci près que cette dernière suggère que l'adéquation entre notre pensée et la réalité est un « accident heureux », et qu'il ne faut peut-être pas « tenter le diable » en voulant modifier notre système perceptif et les rapports (qualitatifs et quantitatifs) qui le composent, au risque de rompre l'équilibre précaire de notre psychisme si « heureusement » acquis.

Cela dit, la retenue et la vigilance de Taine peut encourager la fougue de Breton qui veut comme il le dit lui-même, explorer les « zones interdites » ou dangereuses au prix de de s'y risquer. La finalité du surréalisme est de réunir les images et les sensations autour d'un moi synthétisant qui donnerait par le biais de la mémoire, une vision non morcelée de la réalité. Par conséquent, la réalité inclurait l'imaginaire dans une surréalité qui évacuerait toute dualité. Cela renvoie sans doute à quelque chose de surréel, d'archétypal, la pulsion de non-dualité et d'unité que Breton recherche éperdument, qui ne va pas sans rappeler le mythe d'Aristophane si l'on se réfère à la psychanalyse, ou quand Taine considère l'acte cognitif comme participant essentiellement à l'unification de catégories dont il est pourtant l'auteur. L'acte de la pensée analytique doit suivre l'acte synthétique et l'image n'est rien de moins que le pouvoir de

¹ Notre mémoire mal sollicitée par notre conscience et orientée vers l'utile, découpe le réel (le possible et l'actuel) en deux champs différents si bien que notre conscience l'évalue en deux dimensions antagonistes (l'imaginaire versus réalité).

synthèse que le moi est capable de produire en réunissant les éléments divers dans une forme unique qui les contient et les rassemble¹. L'image dont parle Taine, subit néanmoins une tension dans la mesure où le moi qui la constitue ou lui redonne vie et signification, est toujours pris entre deux tendances : la première étant de produire des images qui montrent le chemin parcouru par le progrès humain et dans ce cas l'art en est la représentation, comme le fait si bien par ailleurs Rembrandt. Mais l'image révèle également l'expression de ces peintures parce qu'elle fait appel aux forces qui reconduisent le spectateur, le témoin, à un ensemble d'affects qui précèdent notre langage moderne et aseptisé, c'est-à-dire à l'œil et notre corps sauvages². Cette contradiction que note Roger Bruyeron dans sa préface de la *Philosophie de l'art de Taine*, montre à quel point la pensée du philosophe associationniste est en équilibre sur une contradiction qui tient à considérer que le progrès doit beaucoup à son passé primitif.

La formule dédiée à l'œil, à savoir l'œil qui nous reconduirait à un état sauvage, rejaillira dans le langage d'André Breton et dans sa théorie de l'art magique. Car pour Taine « l'œil est un gourmet comme la bouche », il donne à apprécier toutes les saveurs perceptives, y compris celles qui sont fortes, épicées, ... Est-ce une raison suffisante selon Taine pour renouer avec notre passé sauvage ? Breton en tous cas n'y voit pas d'objection ou de contradiction, puisque le progrès n'est rien d'autre que le primitif dans sa phase inversée et qui annonce leur synthèse dans un mouvement dialectique abouti que le surréalisme actualisera.

2.3. L'identité stable du moi remise en question

On se souvient peut-être de la remise en question d'une philosophie qui tient pour acquise l'identité du moi, du fait de sa stabilité, de sa prétendue continuité, de son évidence, que ce soit chez Descartes, Kant ou chez un Locke quand ils parlent de cogito, de « Je » ou de conscience. Mais à ces philosophes, s'oppose un David Hume qui au contraire prête au moi un caractère instable, insaisissable car illusoire et qui ne serait que la somme discontinue et le conglomérat d'une suite de perceptions et de sensations dont la mémoire restituerait le souvenir. Citons Hume pour mieux mesurer la particularité de sa thèse, empiriste :

¹ Voir à ce sujet la préface de Roger Bruyeron dans *Philosophie de l'Art de Taine* publiée en mars 2009 aux éditions Hermann, collections Savoir sur l'art.

² *Ibid.*.

« Il y a certains philosophes qui imaginent que nous avons à tout moment la conscience intime de ce que nous appelons notre moi ; que nous sentons son existence et sa continuité d'existence ; et que nous sommes certains, plus que par l'évidence d'une démonstration, de son identité et de sa simplicité parfaites. [...] Pour ma part, quand je pénètre le plus intimement dans ce que j'appelle moi, je bute toujours sur une perception particulière ou sur une autre, de chaud ou de froid, de lumière ou d'ombre, d'amour ou de haine, de douleur ou de plaisir. Je ne peux jamais me saisir, moi, en aucun moment sans une perception et je ne peux rien observer que la perception. Quand mes perceptions sont écartées pour un temps, comme par un sommeil tranquille, aussi longtemps je n'ai plus conscience de moi et on peut dire vraiment que je n'existe pas. Si toutes mes perceptions étaient supprimées par la mort et que je ne puisse ni penser, ni sentir, ni voir, ni aimer ni haïr après la dissolution de mon corps, je serais entièrement annihilé et je ne conçois pas ce qu'il faudrait de plus pour faire de moi un parfait néant. ».¹

On sait que le grand-père de Taine avait influencé son petit-fils Hyppolite en lui transmettant les idées propres au sensualisme de Condillac et à l'empirisme de Hume², si bien que l'imprégnation de ces deux philosophes du 18^{ème} siècle se retrouve dans cette idée du moi qu'a gardé le philosophe associationniste et qui s'oppose à la pensée rationaliste. Le moi n'a pas cette qualité ou cette vertu d'être une unité stable, mais :

« une vision qui traîne avec soi tout un cortège de rêves et de sensations, qui grandit d'elle-même, tout d'un coup, par une sorte de végétation pullulante et absorbante, et qui finit par posséder [...] l'homme tout entier. Après celle-là une autre, parfois toute contraire, et ainsi de suite ; [...] (l'homme) n'est que la série de ces impulsions [...] secousses, heurts, emportements, parfois de loin en loin une sorte de demi-équilibre passager, voilà sa vraie vie, vie d'insensé, qui par intervalles simule la raison mais qui véritablement est de la même substance que ses songes. »³

Le moi n'est qu'une représentation mentale vacillante, produite par l'imagination (Lacan reprendra à son compte cette idée du moi imaginaire dans sa triade réel-imaginaire-symbolique) qui peut sombrer dans la folie à tout moment surtout parce qu'il est fait de la matière du rêve. Breton n'hésitera d'enfoncer le clou, en hissant l'imagination au premier rang des fonctions mentales, quitte à braver les dangers qui nous guetteraient dans la quête de l'inconnu : « ce n'est

¹ D. Hume, *Traité de la nature humaine*, livre I, 4^{ème} partie, section VI.

² J.P. Cointet, *Hippolyte Taine, Un regard sur la France*, Paris, éditions Perrin, 2012, p. 426.

³ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Librairie Hachette et Cie, t. II, 6^{ème} édition, 1886, p. 159.

pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination »¹. Le peu de réalité que l'on confère habituellement à l'imaginaire et au rêve est une attitude condamnable car elle conditionne notre perception du moi (acte de conscience réflexif) qui du même coup, se croit à tort réel car objectif, alors que toute la partie virtuelle qui le constitue existe aussi sur un autre plan, et participe en tous cas à sa vraie nature, à sa totalité.

Par ailleurs, ce qui donne l'impression et l'illusion d'un moi stable, d'une identité, c'est en fait notre identité sociale, construite par une éducation qui empêche notre profond moi de nous emporter vers la créativité la plus excentrique et qui nous ramène en permanence vers une sagesse rassurante pour la communauté des hommes et son bon fonctionnement, une sagesse utile pourrions-nous ajouter, mais qui n'est pas le reflet et encore moins l'expression de notre profond moi. Taine le dit avec ces mots :

« L'éducation distrait et discipline l'homme ; elle le remplit d'idées diverses et raisonnables [...] elle substitue les pensées approuvées aux inventions excentriques [...] elle remplace les images impétueuses par les raisonnements calmes [...] elle met en nous la sagesse et les idées d'autrui. »²

Cette éducation nous donne « une identité, mais sociale et factice. Elle empêche la plénitude » comme le souligne avec pertinence Colin Evans dans son étude biographique sur Taine.³ D'où le plaisir à « régresser » vers notre stade infantile (pour le dire dans le langage freudien), ce qui est une manière de progresser vers notre moi profond et échapper à notre moi social. Taine avoue lui-même se prêter à ce jeu plaisant, jouissif en quelque sorte quand il affirme : « J'éprouve un contentement extrême, (écrit-il) en sentant le logicien que j'ai nourri en moi-même s'en aller, s'effacer, disparaître, et laisser la place à l'enfant »⁴.

Breton rejoint Taine sur l'exaltation que procure le retour à l'enfance ou vers le souvenir de cet état qui marque à jamais l'existence : « c'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie »⁵. La période qui précède l'état adulte pour lequel nous allons

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in O.C., t. I, p. 313.

² H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Librairie Hachette et Compagnie, tome II, p. 365.

³ E. Colin, « Taine et le Moi : note rétrospective », In *Romantisme*, n°32, *Philosophies*, 1981, pp. 41-46.

⁴ H. Taine, *Sa Vie et sa correspondance*, t. II, Paris, Librairie Hachette, 1904, p. 120.

⁵ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in O.C., t. I, p. 340.

troquer notre créativité contre du conformisme, est chargée qualitativement de sensibilité exacerbée. L'âge de l'adolescence permet, stimule, la rencontre avec la beauté qui marque de son fer rouge son passage dans sa mémoire. C'est de ce type d'expérience, que Breton parle pour nous livrer son témoignage à cœur ouvert :

« La découverte du musée Gustave Moreau quand j'avais seize ans a conditionné pour toujours ma façon d'aimer. La beauté, l'amour, c'est là que j'en ai eu la révélation à travers quelques visages, quelques poses de femmes. Le "type" de ces femmes m'a probablement caché tous les autres : ç'a été l'envoûtement complet »¹.

Qu'en penserait Freud lui qui fonde l'évolution normale et souhaitable de l'homme au gré du développement de ses stades psycho-affectifs, quand l'enfance qui est confrontée au complexe d'Œdipe, doit le surmonter. Quand aussi, l'adolescence est une période toujours selon Freud, de latence où la résurgence des problèmes non résolus lors de la phase pré et post œdipienne vont faire à coup sûr faire leur réapparition. Car pour Freud rien n'est vraiment résolu et dépassé dans l'enfance qui débouche sur un compromis car le désir qui doit se soumettre au principe de réalité, ne renonce jamais à sa liberté. Une réalité qui s'est construite sur un édifice de normes, celles-là mêmes que Breton veut remettre en cause, parce qu'elles sont les murs d'une réalité étriquée et déformée bâtis par un esprit rationnel. Taine reconnaît de son côté que c'est notre esprit guidé par les nécessités de la vie qui décompose la réalité en catégories, en tranches arbitraires, et que c'est pour vivre à défaut de philosopher que nous avons une fausse conscience de l'univers morcelée, alors qu'elle est continuité pour le philosophe associationniste.

Cette continuité, où rien ne vient s'opposer à sa fluidité, ou à sa quiddité (pour reprendre la terminologie bachelardienne), Breton la recherche dans sa notion de surréalité où les opposés et les antinomies cessent car ce que nous avons découpé en tranches arbitraires (les catégories qui s'excluent les unes des autres), n'obstrue plus le mouvement naturel des choses qui coule d'une rive à l'autre, de l'inconscient au conscient, de la « coulisse » du moi à « sa scène ».

Taine n'hésite pas à surenchérir en affirmant qu'il n'y a rien au-dessus de la sensation et si dans leurs associations, les éléments qui les constituent se modifient, en se dépassant parfois, c'est sans doute « par une nécessité naturelle qu'il n'y pas lieu de scruter »². Mais voilà,

¹ A. Breton, *Le surréalisme et la peinture IV*, in O.C., t. IV, *op. cit.*, p. 787.

² P. Quercy, VII. *La sensation, l'image et l'hallucination chez Taine*, In: *L'année psychologique*, 1926, vol. 26. pp. 117-150.

nous avons fait de cette nécessité naturelle une nécessité indexée à des besoins qui ne sont peut-être pas si naturels que cela !

Le Moi serait si l'on en croit Taine, une collection d'images, un polypier d'images pour être plus précis, une « entité verbale » doublée « d'un fantôme métaphysique » bref insaisissable parce qu'en mouvement perpétuel mais répondant à une harmonie qui veille à leur interdépendance et leur unité : « De même que le corps vivant est un polypier de cellules mutuellement dépendantes, de même l'esprit agissant est un polypier d'images mutuellement dépendantes, et l'unité, dans l'un comme dans l'autre, n'est qu'une harmonie et un effet »¹. Ou bien encore, cette définition du moi, que l'on peut lire aussi dans son ouvrage *De l'Intelligence* : « je suis cette série (...) d'états successifs, sensations, images, idées, perceptions, souvenirs, prévisions, émotions, désirs, liés entre eux provoqués par les changements de mon corps, des autres corps »².

Ici, l'unité du Moi est en fait celle du corps et non de l'esprit, un corps qui contient, retient, assemble et synthétise (grâce à la mémoire qui nous permet de se souvenir et d'oublier) une collection mouvante d'images, de sensations... et qu'à tort nous prenons pour l'unité d'un Moi issu d'un acte cognitif synthétisant qui lui conférerait une identité concrète et stable. Breton, quant à lui, résume cette idée avec cette une formule très éloquente : « De l'unité du corps on s'est beaucoup trop pressé de conclure à l'unité de l'âme. »³

On est évidemment bien loin de la volonté freudienne de concevoir un Moi assez stable et unifié pour faire barrage à toutes les pulsions qui pourraient compromettre l'adaptation du sujet au monde. Pour le psychiatre viennois, le moi doit être stable et consistant pour défendre la normalité et l'ensemble des règles produites par une société et consenties par ses membres. Mais la conception d'un moi multiple, n'est pas exclusivement réservée à ces deux hommes que sont Taine et Breton. Il faut bien le reconnaître que Ribot, Littré ou Azam avaient dans leurs thèses abordé les phénomènes de double personnalité, de mémoire dissociée renversant le statut de des états de conscience du moi en les faisant passer du statut d'état morbide au statut d'état normal. Alors, il s'agira pour Taine d'aller à la rencontre de soi, dans une quête

¹ H.Taine, *De l'Intelligence*, 1870.

² H. Taine, *De l'Intelligence* (1870), Paris, Hachette, 6^{ème} édition, t. II, 1892, p. 207.

³ A. Breton citant Isidore Ducasse comte de Lautréamont dans *Les chants de Maldoror*, IV^{ème} chant, Paris, éditions N.R.F., 1920.

identitaire qui n'est pas si éloignée de la compréhension de la nature humaine. Chez Taine, cela va prendre la forme d'une interrogation qui porte sur la manière dont notre faculté de connaître (l'Intelligence) et d'élaborer nos idées fonctionnent à partir des éléments les plus simples qui sont les sensations et les images. L'idée centrale qui anime Taine, c'est que l'on crée systématiquement à partir d'une expérience de soi qui est sous-tendue par une idée souterraine et dominante : la quête d'identité.

Or l'identité ou la notion d'un moi stable et bien saisissable pour l'acte conscient de notre pensée, est une chimère. Il est tout au plus un ensemble de sensations et d'images entremêlées et intériorisées, qui ne tarderont pas être projetées sur un monde qui deviendra le reflet de nos modèles intérieurs, à savoir le modèle du soi. Alors, troublé dans sa quiétude et sa stabilité précaire, le Moi ne peut que s'avouer faillible, sujet aux turpitudes de notre théâtre intérieur (l'inconscient) qui modifie un monde auquel le Moi devra s'adapter. Plus le théâtre de notre vie intérieure est agité, plus l'idée de saisir son identité dans un acte cognitif qui rassemblerait les multiples parties qui le constituent, est difficile, délicat, périlleux. Taine à vingt ans déclara : « Il est des esprits qui vivent enfermés en eux-mêmes et pour qui les passions, les douleurs, les joies, les actions sont intérieures. Je suis de ce nombre »¹. On peut en déduire que l'écart entre la fiction qui s'installe et anime l'esprit de Taine et la réalité telle qu'on s'accorde à se la représenter peut éveiller chez lui un inconfort ou une tension douloureuse qui pourrait le conduire à des pulsions morbides. Ce passage de l'état morbide au statut d'état normal dont nous avons parlé est bien le sujet qui mobilise la pensée de Taine parce qu'il est concerné directement par celui-ci, au même titre que Breton l'était au même âge alors qu'il était sur le front, affecté à l'hôpital de St Dizier. Taine précisant la teneur de ses états émotionnels, confie :

« Il se fait un bouillonnement physique et moral dans mon cerveau et dans mon cœur, dont je n'avais pas idée. Et cela m'arrive sans cesse. Quelle est cette fontaine vive de passions de tous genres qui s'est ouverte en moi-même ? (...). Pourquoi à chaque instant, est-ce que je sens l'animal fougueux et aveugle tirer la bride au moindre prétexte et bondir en avant ? »².

¹ H. Taine, *Vie et correspondance*, op. cit, tome 1, p. 20.

² *Ibid.*, p. 272.

Deux questions qui appellent une réponse : si le pulsionnel ou les contenus psychiques primitifs (« l'animal fougueux et aveugle ») obsèdent Taine, c'est probablement parce qu'il ne parvient pas à les rendre compatibles avec la raison à défaut de les intégrer en elle complètement.

Breton de son côté vivait cette tension qui le déchirait de l'intérieur, quand la poésie se heurter à sa raison, quand il dû choisir entre une carrière en médecine et une vie d'artiste :

« Comme je veux à tout prix me sauver, qu'il m'est venu du danger la conscience très nette, ils se peut que je guérisses ? Et je suis prêt à faire vœu d'oublier ce qui m'a nui. Je sacrifierai tout (sans emphase). Mes derniers vers sont peut-être écrits. Pour la première fois je songe à abjurer l'art. Hé ! mes pays chauds ? - Quelques jours encore : il faut que rien ne trouve grâce. Dis-moi, surtout : que puis je ? ¹ ».

Taine se confiera lui aussi dans une déclaration lourde de sens :

« Nous ne tenons à rien. Si notre place au spectacle nous déplaît trop nous pouvons un jour ou l'autre imiter le bon Gérard de Nerval et prendre la porte ».

On connaît la fin morbide du poète qui se suicida par pendaison, et que Breton par ailleurs « vénérât » à sa manière au point d'introduire le poète désenchanté dans son premier manifeste en faisant de lui un modèle de pensée pour le surréalisme qui souhaita s'inspirer du supernaturalisme nervalien : "Nerval possède à merveille l'esprit dont nous nous réclamons".

Par conséquent, il est nécessaire et urgent d'aller à la conquête de sa vraie identité sans quoi elle risquerait pour s'affirmer seule et par elle-même, de rompre l'équilibre psychique du sujet. *Nadja* est en ce sens le premier pas décisif que Breton fera pour que la question « Qui suis-je » aboutisse finalement à la fin du récit à une autre question que le poète se posera à lui-même : « Qui vive ? Est-ce vous, Nadja ? Est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même ? »².

Nadja est la partie de l'identité occultée du poète qui se manifeste sous la forme de la folie potentielle mais aussi de la liberté sans concession ; la poésie comme l'art, ne négocient

¹ T. Fraenkel, *Carnets 1916-1918*, Paris, Éditions des Cendres, 1990, p. 61. Texte établi et présenté par Marie-Claire Dumas.

² A. Breton, *Nadja*, in O.C., op. cit., t. I, p. 743.

pas avec la réalité, ils s'imposent coûte que coûte, car la Vie dont ils sont les messagers et les représentants est plus forte que tout. L'au-delà est sûrement présent dans la surréalité, mais peut-il être alors extrait de l'inconscient pour être transféré vers le conscient, de l'invisible et de l'immatériel vers le visible et l'objectif ? Telle est la question qui reste(ra) en suspens.

Il nous reste plus pour Breton qu'à faire le pari d'un monde sur lequel il est possible de prendre appui pour que la pensée puisse accueillir dans sa forme généreuse *cet* au-delà, à savoir nos sensations, images et pensées inconscientes. La transcendance est une notion qui est donc volontairement éliminée au profit d'une immanence qui est la surréalité bretonienne qui détermine les « faits » et leurs « causes » que l'on peut observer, analyser, comprendre ou interpréter puisque tous les phénomènes sont des faits, des pensées, des événements, des sentiments. Mais il est un élément décisif qu'il faut dire : c'est que le but du surréalisme est de parvenir à ce que « l'ordre des causes se confonde avec l'ordre des faits »¹.

Breton et Taine, chercheront à briser toutes les notions qui alimentent un dualisme, qu'elles proviennent des spiritualistes qui « considèrent les causes ou forces comme des êtres distincts autres que les corps et les qualités sensibles », ou des positivistes pour qui il existe des « choses situées hors de la portée de l'intelligence humaine »². Bref, « les spiritualistes relèguent les causes hors des objets, les positivistes relèguent les causes hors de la science »³. L'identité doit se construire à partir de la conscience qui elle-même est en prise avec la réalité mais comme nous l'avons dit précédemment, le moi étant fait de la même étoffe que le songe, l'idée de voir le moi accéder à une certaine stabilité est compromise. Rappelons les propos de Taine :

« L'homme n'est que la série de ces impulsions, secousses, heurts, emportements, parfois de loin en loin une sorte de demi-équilibre passager, voilà sa vraie vie, vie d'insensé, qui par intervalles simule la raison mais qui véritablement est de la même substance que le rêve »⁴.

Le moi est donc onirique, en partie puisque sa substance est celle dont est fait le rêve, et cela a pour conséquence évidente et inéluctable, que la réalité est *de facto* en opposition radicale et frontale avec ce dernier. A moins que la réalité soit illusoire elle aussi, ainsi que l'indouisme le laisse entendre au travers de sa notion *Maya*, qui en sanskrit indique « l'illusion du monde ».

¹ H. Taine, *Les philosophes classiques en France*, Paris, Hachette, 8e éd., 1901, paragraphe VII.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. II, 17^{ème} édition, pp. 150-151.

Toujours est-il que la quête d'identité ne doit pas s'interrompre en si bon chemin et doit aboutir à quelques résultats. Une découverte faite par Taine, c'est le constat selon lequel le rêve (constitué d'images et de sensations) ne pouvant pas trouver son objectivation, crée dans le moi une scission, une coupure, entre le rêve dont il est fait, et le monde auquel il appartient mais seulement en partie. La vie mentale de l'homme qui est donc faite d'imagination va devoir accorder à la réalité des faits une primauté du rêve et de la fiction. Le véritable moi étant « ailleurs » pour Taine, est tiraillé sans cesse entre la fontaine vive qui l'anime et le pousse vers le monde extérieur, et le monde extérieur qui s'oppose à son jaillissement. Le moi est donc double, et c'est précisément dans l'écart où son dédoublement se creuse, que la pensée évolue obscurément en quête de réunir deux parties qui se sont éloignées. Le passage de l'état enfant à l'état adulte en est le premier marqueur, et il est évident que si l'éducation garantit une certaine sécurité à l'adulte, elle lui fait perdre une grande partie de sa créativité d'enfant. L'homme est bien victime d'une déchirure intérieure, schizoïde (une notion que la psychanalyse reprendra à son compte¹) qu'il peut réparer que s'il trouve en lui ce pouvoir synthétisant qui consiste à considérer ce moi double non comme deux entités entrant en conflit mais comme deux entités participant d'une troisième entité. Quelle est-elle ?

Pour le comprendre, il faut partir de la définition que Taine donne du moi dans son ouvrage majeur, *De l'Intelligence*. Après avoir affirmé que nous n'étions qu'une série d'événements sensoriels et d'images, il précise que le langage n'est que la continuité de ces événements et n'ajoute aucune concrétude à l'entité psychologique à laquelle nous nous attachons. Le discours qui s'appuie sur le verbe être, et par lequel nous croyons affirmer qui nous sommes, ne forme qu'une représentation de soi par l'intermédiaire de mots et nous savons au moins depuis Hegel auquel se réfère souvent Taine, que le mot est le « meurtre de la chose » ou pour le dire dans le langage tainien, le meurtre du « fait ».

« Dans ces verbes se trouve le verbe être, et tous ces jugements contiennent le sujet *je*, lié par le verbe *être* avec un participe qui désigne un attribut. Or, en tout jugement, le verbe *est* énonce que l'attribut est un élément, un fragment, un extrait du sujet, inclus en lui, comme une portion dans un tout ; c'est là tout le sens et tout l'office du verbe *être* ; il en est de même ici que dans les autres cas. Donc le verbe énonce ici que la sensation de saveur, la souffrance, le souvenir du

¹ Freud reprendra l'idée développée par Bleuler en 1911 sur la schizophrénie comme étant la manifestation de fragmentations de l'esprit et de défaillances des mécanismes associatifs ; E. Bleuler, *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien*, Leipzig und Wien: F. Deuticke, Erstdruck, 1911.

concert sont des éléments, des fragments, des extraits du moi. Nos événements sont donc les composants successifs de notre moi. Il est tour à tour l'un, puis l'autre »¹.

De là à dire comme Rimbaud, que le « je est un autre » du fait même que le langage met à distance du « je » un doublon, qui le temps de la narration, fige le « je » premier dans un discours qui a pour fonction de qualifier le sujet en lui attribuant des propriétés spécifiques. Or, le « je » qui est par définition un sujet mouvant, dynamique car constitué d'une série d'événements infinies se déroulant au gré de son vécu subjectif, ne peut se voir saisi et isolé de ce mouvement (qui s'appelle la vie). Non seulement, le sujet est double car tiraillé et dissocié par le jeu et l'enchevêtrement de son intériorité et de son objectivité, mais le discours le dissocie une troisième fois, en extrayant de lui un fragment pour mieux l'intégrer à sa forme linguistique. Nous comprenons de cette manière et grâce à cet éclairage nouveau, ce que Breton lui aussi très épris de Hegel, voit dans le langage : un risque que le sujet encourt dans la mesure où son identité réelle peut entrer avec lui dans un rapport d'aliénation.

La seule manière pour le poète surréaliste d'éviter ce danger, c'est de violer tous les codes linguistiques, transgresser la syntaxe ou les rapports logiques entre les éléments linguistiques, et dans ce cas, l'automatisme est la méthode à suivre pour le réaliser. Derrière le voile que pose le discours sur le sujet parlant, la poésie surréaliste fait danser quelques ombres par les mots illuminés qu'elle projette sur le mur de notre pensée réelle. Comment alors ôter ce voile, comprendre que les mots ou les idées ne sont que des formes différentes et relatives qui enferment nos sensations ? La compréhension et la mise au jour de nos mécanismes de pensée pour Taine doivent pouvoir nous l'enseigner quand Breton opèrerait pour un *autre* langage qui puiserait sa source dans la sensation et l'émotion toutes deux réunies dans le concept de *Merveilleux*. Ce concept bretonien est une idée générale qui exprime le fait que rien ne doit trahir ou n'aliéner l'identité du sujet dans sa subjectivité et sa singularité radicales. Comment Taine va pouvoir nous dire comment ce moi fragmenté, constitué d'éléments sensoriels dynamiques, peut être saisi et rassemblé par et dans la pensée ? Taine convoque Condillac qui apporterait tout simplement la clé de l'énigme, en nous suggérant l'idée que quelque chose de substantiel vient réunir tous ces éléments disparates, y compris pour les rassembler dans le langage : ce *substratum* serait la mémoire.

¹ H. Taine, *De l'Intelligence*, t. I, *op. cit.*, p. 343.

2.4. L'influence de l'associationnisme tainien et du sensualisme condillacien dans la requalification du moi et de l'imaginaire bretoniens sur fond de mythologie

Taine nous le dit sans ambages, à la suite de ce qu'il affirmait précédemment :

« Nos événements successifs sont donc les composants successifs de notre moi. Il est tour à tour l'un, puis l'autre. Au premier moment, comme l'a très-bien vu Condillac, il n'est rien que la sensation de saveur ; au second moment, rien que la souffrance ; au troisième moment, rien que le souvenir du concert »¹.

Condillac nous éclaire avec sa théorie des sensations (le sensualisme) et sa théorie du langage, quand il affirme « Être c'est sentir »² car toutes nos connaissances et nos facultés viennent des sensations. Certes, le discours dérive de nos sensations, il en la représentation verbale et sonore, mais comment ces sensations sont-elles convoquées alors qu'elles appartiennent au passé, ou à un futur hypothétique, ou bien encore à un présent immédiat ? Grâce à la mémoire qui pour Condillac n'est qu'une manière de sentir. Le philosophe nous l'explique au moyen d'un exemple, celui d'une statue qu'il met en scène dans son *Traité des sensations* :

« puisqu'elle distingue les états par où elle passe, elle a quelque idée de nombre : elle a celle de l'unité, toutes les fois qu'elle éprouve une sensation, ou qu'elle s'en souvient ; et elle a les idées de deux et trois, toutes les fois que sa mémoire lui rappelle deux ou trois manières d'être distinctes : car elle prend alors connaissance d'elle-même, comme étant une odeur, ou, comme en ayant été deux ou trois successivement. *Elle ne les doit qu'à sa mémoire.* Elle ne peut distinguer deux odeurs, qu'elle sent à la fois. L'odorat par lui-même ne saurait donc lui donner que l'idée de l'unité, et elle ne peut tenir les idées des nombres que de la mémoire »³.

La mémoire est donc une notion centrale dans la question que nous explorons, qui consiste à montrer que l'idée d'un moi est liée la mémoire qui a pour fonction de découper une notion en plusieurs éléments pour les restituer au moyen du langage qui a pour particularité de suivre les

¹ *Ibid.*.

² Condillac, *Traité des sensations*, Paris, Éditions Fayard, 1984, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 41-43.

séquences que la mémoire a instaurées. La mémoire a pour fonction le nombre, et d'autre part, celle de créer un rapport entre les différentes parties qu'elle a découpées dans une unité première.

Dans ce cas, l'odorat qui seule est une unité fonctionnelle (un sens) ne peut être appréhendé que sur son mode fractionné (des odeurs perçues) et vécue que par successions et par le fait de la mémoire. La mémoire permet non seulement cette succession, mais aussi son rappel. Condillac poursuit en ces termes :

« L'idée de la durée d'abord produite par la succession des impressions qui se font sur l'organe, se conserve, ou se reproduit par la succession des sensations que la mémoire rappelle. Ainsi, lors même que les corps odoriférants n'agissent plus sur notre statue, elle continue de se représenter le présent, le passé ou le futur. Le présent, par l'état où elle le trouve ; le passé, par le souvenir de ce qu'elle a été ; l'avenir, parce qu'elle juge qu'ayant à plusieurs reprises les mêmes sensations, elle peut les avoir encore. Il y a donc en elle deux successions ; celle des impressions faites sur l'organe, et celles des sensations qui se retracent à la mémoire ».

Nous pouvons ajouter que la mémoire, *cette* manière de sentir, est la résultante de la transformation d'opérations sensorielles et imageantes aboutissant à leur complexification. D'ailleurs si l'on veut comprendre les opérations cognitives complexes, il suffit de les décomposer en éléments plus simples (nos sensations et nos images (quand la sensation est liée et causée par un objet externe, ou interne dans le cas où la mémoire la réactive), et de recomposer ces éléments simples en suivant leurs chemins d'associations et de complexifications.

Taine suivra la même méthode, faisant du sensualisme le modèle d'un associationisme fondé sur la sensation, l'élément le plus simple de notre psychisme, encore que la réduction à l'infini devrait selon trouver l'élément irréductible, l'atome. La philosophie atomiste est cependant présente dans la philosophie de Taine et de Condillac, mais est laissée en suspens, car ni l'un, ni l'autre souhaite pousser une régression à l'infini qui portée à son comble aboutirait à un échec. Le seuil à ne pas dépasser, sera la sensation délivrée par nos cinq sens (l'odorat, le goût, le toucher, la vue et l'ouïe) qui quantitativement et qualitativement aboutit à une image en se combinant les unes aux autres. La mémoire, est une perception transformée, enrichie, qui accomplit le rappel des sensations-images pour leur redonner leur intensité nécessaire à leur

survie : une sensation qui n'est plus rappelée par la mémoire, que ce soit à cause du plaisir ou de la douleur dont elle est le messager (douleur et plaisir sont les deux catégories émotionnelles sous lesquelles nous pouvons classer selon Condillac toute sensation) finit par sombrer dans l'inconscient ou pour le dire dans les mots du sensualisme du 17^{ème} siècle, dans l'oubli. La mémoire est donc une fonction motrice qui a le pouvoir de ressusciter les sensations du passé, mais pas seulement, et c'est là où réside tout l'intérêt du rapprochement que nous sommes en train d'opérer entre Condillac et Breton via Taine.

La mémoire possède un lien privilégié avec l'imagination selon Condillac, l'imagination qui joue un rôle fondamental dans la philosophie tainienne et le surréalisme bretonien. D'autre part, la mémoire et l'imagination dans la pensée condillacienne ont une incidence forte sur le langage, lui conférant un statut tout à fait original pour l'époque et qui mérite encore d'être revu et approfondi de manière à le rapprocher du statut que le surréalisme a souhaité lui attribuer. Condillac vante les mérites d'un langage qui n'altère en rien la sensation et l'image, et qui au contraire est capable de les exalter voire de les sublimer. La poésie surréaliste, de son côté, est d'une certaine manière un contre-exemple du langage positiviste et scientifique qui ramène tout à l'utile, au lien de causalité et à la logique, sans se soucier des émotions que peut produire le langage sur notre psychisme et notre corps tout entier. Le fait que le concept, les idées générales, se soient arrogés une autonomie complète au regard des sensations qui constituent pourtant le noyau même de leur identité, a transformé notre langage en un instrument d'aliénation pour la pensée qui renie, nie et dénie, toute sensation qui prendrait le dessus sur l'idée. La froideur de la pensée scientifique, aurait-elle éteint la flamme de notre cœur, siège de l'émotion, de notre corps siège de la sensation et de l'image, que la poésie a pour devoir de rallumer ? Condillac y répond à sa manière, de manière indirecte et détournée, ce qui nous donne l'opportunité d'explicitier ses propos à la lumière de ce qui se joue au-delà de sa théorie des sensations, pour appréhender au-delà du sens littéral, l'enjeu de sa théorie sensualiste qui se lit en filigrane de son essai.

Que nous dit Condillac dans cet extrait du *Traité des sensations* :

« Lorsque la sensation ne se fait pas actuellement, mais s'offre à nous comme une sensation qui est faite, elle prend le nom de mémoire. Dès qu'il y a double- attention, il y a comparaison, car être attentif à deux idées ou les comparer, c'est le même chose. Or, on ne peut les comparer sans apercevoir entre elles quelque différence ou quelque ressemblance : apercevoir de pareils

rapports, c'est juger. Les actions de comparer et de juger ne sont donc que l'attention même ; c'est ainsi que la sensation devient insensiblement attention, comparaison, jugement »¹ .

La sensation qui crée l'image en seconde instance, devient double par le fruit de l'attention qui va comparer, puis établir des rapports entre elles deux, c'est-à-dire juger. La mémoire est la manière de sentir qui permet à deux images de rentrer dans un rapport de comparaison et d'évaluation, et le moment qui précède et accompagne l'étape suivante qui consiste à faire de deux images particulières, puis de deux idées particulières (provenant de deux jugements particuliers) une idée générale.

« La statue voit-elle deux oranges à la fois ? Aussitôt elle reconnaît dans chacune la même idée particulière et cette idée devient un modèle auquel elle les compare et avec lequel elle voit qu'elles conviennent l'une et l'autre. Elle découvrira de la même manière que cette idée est commune à trois, quatre oranges et elle la rendra aussi générale qu'elle peut l'être pour elle »².

Notre science est donc constituée par une suite de raisonnements qui aboutissent à des idées générales et des concepts, eux-mêmes issus d'une série de sensations. D'une certaine manière, si la science est une évolution positive de la combinaison et association de sensations, elle est redevable et débitrice d'un processus dont elle est le produit. Qu'est-ce que le Tout sans les parties qui le constituent ? La science est un langage est donc l'aboutissement de ce processus de transformation des sensations, et c'est ici que notre analyse souhaite un peu s'attarder. Ce que dit Condillac par ailleurs³, c'est que la statue en question peut très bien avoir des idées générales, quoi que très confuses, sans disposer d'un langage pour les exprimer verbalement, d'une manière externe et sonore. Pour le dire autrement, l'idée précéderait le langage et ici, la théorie hégélienne qui veut que « c'est dans le mot que nous pensons » est balayée. Car ce sont les sensations qui deviendront le matériau principal pour construire, créer un nouveau langage plus affectif s'il le faut, s'il n'est pas existant ou n'a pas encore été inventé.

Le langage adamique était certainement un don naturel, contemporain d'une époque donnée, mais il est possible cela dit, de créer à tout moment un langage dès lors que deux

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, 4e part., ch. VI, § 4.

³ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), 11^{ème} partie, section I, init..

personnes échangent entre elles des signes. Elles commencent pour communiquer entre elles, à émettre des cris et faire des gestes qui représentent leurs besoins, et qui évoluent vers des signes et des mots capables de résumer des idées générales, des situations, des sensations passées et futures. Le langage est le prolongement de nos expériences sensorielles qui oscillent entre plaisir et douleur selon toujours Condillac. Les mots, les idées, puis les concepts qui se forment à l'aide de la mémoire qui fait le lien entre eux et l'expérience sensorielle première, sont là pour nous la rappeler ou permettre sa réitération. D'où le désir, qui n'est pas forcément lié au manque ou à un besoin non comblé, ou bien encore à un objet perdu lié à notre première satisfaction (selon Freud), mais qui peut se référer presque exclusivement au plaisir et à sa recherche uniquement. Cela expliquerait l'effet moteur du désir sur notre corps et notre psychisme, qui conserverait une autonomie propre, exempte de tout manque à combler. Le langage est donc le moyen par lequel la statue, ou l'homme animé, exprime non plus son besoin, mais son plaisir vécu, ou à venir, et en ce sens, il doit rendre le plus fidèlement possible, l'émotion par laquelle s'est révélée ce plaisir qui a débuté par une sensation transformée en image. Chez Condillac, comme chez Taine à sa suite, et chez Breton d'une manière moins explicite et donc plus souterraine (traversant l'ensemble de son œuvre), l'idée du moi est problématique, et ne peut être saisie et appréhendée au moyen du mot, ou du concept vers lequel il fait signe. Pour Condillac, le mot et le moi qu'il désigne, ne sont rien en dehors de l'ensemble des sensations qui l'animent et la sensation de fixité que nous pourrions éprouver à l'égard d'une identité personnelle stable, est un leurre que le mot nous fait vivre.

La science deviendra le langage évidé de *cette* illusion qu'il masque, gommant les illusions de la singularité, pour aboutir à quelque chose d'universel, s'autoproclamant comme une langue bien faite attestant du développement de l'entendement humain. Pourtant, la science ne peut renier son passé sensoriel, et le surréalisme peut aisément emboîter le pas de l'abbé philosophe, dans l'ambition de créer un langage pas encore inventé parce que la science moderne n'est pas une langue bien faite, mais une langue victime de malformation. La malformation dont la science souffre, n'est autre que l'excroissance de la raison au détriment de l'émotionnel. Le merveilleux, l'imaginaire, l'insolite ou l'inconnu que Breton souhaite retrouver dans le langage, sont les matériaux pour le construire et lui donner une forme nouvelle dynamique car vivante. Le langage poétique qui devrait naître de cette forme, vise une émotion particulière, capable d'arrêter le temps, c'est-à-dire l'écoulement des sensations et des images à destination d'un plaisir porté à son comble : le sublime. Le surréalisme est le langage que les poètes et artistes inventent (et c'est là peut-être le mythe nouveau que cherchait tant Breton et

qui se construit lentement), ou retrouvent si l'on fait référence à la langue adamique que nous avons perdue ou oubliée quelque part dans les profondeurs de notre inconscient individuel ou collectif. Le plaisir qui est recherché trouve dans le désir son messenger, l'annonce de son advenue, et le langage doit comme nous l'avons évoqué à propos de Breton et sa conception du désir (s'opposant à celle de la psychanalyse) faire signe vers un futur, lieu de son actualisation¹.

Convoquons à ce sujet Condillac quand il nous livre la nuance qui existe entre la mémoire et l'imagination :

« Voilà donc deux effets de la mémoire : l'un est une sensation qui se retrace aussi vivement, que si elle se faisait sur l'organe même ; l'autre est une sensation, dont il ne reste qu'un souvenir léger. Ainsi il y a dans l'action de cette faculté deux degrés, que nous pouvons fixer : le plus faible est celui, où elle fait à peine jouir du passé ; le plus vif est celui, où elle en fait jouir comme s'il était présent. Or, elle conserve le nom de mémoire, lorsqu'elle ne rappelle les choses que comme passées ; et elle prend le nom d'imagination, lorsqu'elle les retrace avec tant de force, qu'elles paraissent présentes. L'imagination a donc lieu dans notre statue, aussi bien que la mémoire ; et ces deux facultés ne diffèrent que du plus au moins. La mémoire est le commencement d'une imagination qui n'a encore que peu de force ; l'imagination est la mémoire même, parvenue à toute la vivacité dont elle est susceptible »².

Il est question de degrés quantitatif et qualitatif, pour expliquer le fait que la mémoire se transmute en imagination, et qu'un événement agréable ³du passé soit revécu dans le présent avec autant d'intensité que lorsqu'il avait été expérimenté en temps réel, non recomposé par la mémoire. De là à dire que la mémoire dans sa pleine vivacité (jouissance de vie en tant que force), est dotée d'un pouvoir de résurrection sur les moments, sensations, événements du passé ? C'est une déduction un peu osée, qui se réfère au don de la Vie et à son pouvoir de résurrection christique, auquel ne doit pas être si opposé Condillac qui nous le rappelons occupe dans la vie, la fonction cléricale d'abbé. Imaginer c'est donc se souvenir avec intensité, c'est

¹ Notons qu'à ce sujet, Condillac ne relie pas le désir à un manque mais au fait qu'avec le concours de la mémoire, nous comparons le plaisir d'un événement passé avec la douleur rencontrée dans le présent. Ce n'est pas le manque qui est cause de désir, mais le fait qu'une douleur vienne contrarier le cours naturel du plaisir vers lequel nos sensations ont tendance à se mouvoir. (voir le paragraphe consacré à « l'Origine du besoin » dans le *Traité des sensations*).

² Condillac, *Traité des sensations*, « Différence de la mémoire et de l'imagination ».

pouvoir faire renaître une émotion dans un présent disruptif, qui ramène le passé en un point temporel et spatial qui empêche le futur dans son expectation, de se manifester à notre conscience. L'imagination est donc un acte de la pensée qui peut mettre en parenthèse le monde objectif pour imposer à soi, un monde passé qui occupe toute la réalité de l'instant. Dans ce cas, le langage collabore avec l'imagination, et si Condillac ne le dit pas explicitement, nous savons que dans la remémoration d'un événement, nous nous entendons parler, nous parlons à nous-mêmes (ce que l'on appelle en psychologie, le dialogue interne) et la langue que nous utilisons est bien celle qui est en vigueur, dans notre quotidien mais que nous réinventons si elle la trouvons déficiente. Car la langue doit avoir les qualités requises pour capter l'intensité de nos sensations passées et servir de *medium* entre la sensation passée et présente pour que nous ayons la possibilité de revivre une émotion tout en l'attribuant à sa propre histoire (grâce à la mémoire autobiographique). Le langage est *logos* dans la mesure où il souffle sur les braises d'un feu sommeillant pour que ses flammes renaissantes soient réanimées et deviennent incandescentes.

Le poète, véritable voleur de feu pour Breton, est certainement celui qui fait revivre le passé glorieux en ressuscitant une langue oubliée, ou en la réinventant. Le mythe dans ce cas, serait-il le moyen de réactiver des sensations primitives, en constituant une nouvelle forme de langage que le langage ordinaire aurait altérées ? C'est certainement ce que Breton ambitionnait de réaliser, ou du moins d'entreprendre, montrant une voie possible que d'autres emprunteraient à leur tour, un chemin qu'il avait lui-même suivi à la suite de ses pairs, Mallarmé, Baudelaire ou Rimbaud. Le mythe parfait que Taine définit en philosophe avisé et impartial, se présente de la sorte :

« écrit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social. Mythe solaire, mythe de Prométhée : les mythes grecs, parents des mythes sanscrits, n'exprimaient à l'origine que le jeu des forces naturelles »¹.

Les forces naturelles dont parle Taine sont aussi et surtout en mouvement dans notre corps, et en un sens, nous subissons le jeu de ces forces qui ont imprimé dans notre chair, notre corps subjectif, notre intériorité, leurs traces. La statue de Condillac ne fait que sentir en premier lieu, et c'est sa seule manière de s'ouvrir au monde, de recevoir ses forces naturelles. L'odeur d'une

¹ H.Taine, *Philosophie de l'art*, t. II, Paris, Librairie Hachette, 1865, p. 203

rose (la qualité et la forme par lesquelles la nature s'exprime sur le mode d'une rose et de son parfum) vient combler l'espace vide de la statue qui accueille l'empreinte de sa forme : elle deviendra ainsi la « statue odeur de rose ». La statue se transforme donc au gré des plaisirs et des douleurs qu'elle expérimente sur le mode de la sensation et de la mémoire. La sensation demeure la seule fenêtre ouverte sur la Nature et sur les forces qu'elle contient. Cette statue n'est pas sans rappeler le mythe de Pygmalion, ou de la *Gradiva*, l'autre statue que Breton avait érigée en véritable symbole de la femme aimée et idéale, celle « qui avance » pour nous montrer le chemin à suivre, qui nous guide vers la vraie connaissance puisqu'elle incarne le mythe de la création.

Notons que *Gradiva*¹ marqua la mémoire de Freud au point qu'il fit l'acquisition de ce moulage en bas-relief pour l'installer au 19 rue Bergasse, dans son cabinet viennois, juste au-dessus du divan qui servit aux nombreuses consultations de ses patients. Le mythe de la création, ou de la renaissance, prend le visage de la révolte (surréaliste) qui doit faire voler en éclat un système aliénant au profit d'un retour aux sources. C'est le dessein que se propose de réaliser Breton qui veut remonter le cours du temps pour renouer avec un passé glorieux quand l'homme ne connaissait aucun conflit ou dualité avec la Nature. Le mythe pouvait à sa guise conter l'harmonie universelle, que l'on accepte comme fait avéré même si l'histoire semble le négliger ou le réfuter ; le mythe peut tout aussi bien annoncer son advenue, telle une promesse qui se mérite si l'on sait préparer les conditions propices à son actualisation. L'archéologie de la pensée que suit Breton, au même titre que Jensen ou Condillac ou bien encore Taine, consiste à faire rejaillir des strates de notre mémoire les souvenirs enfouis et oubliés qui regorgent de sensations élémentaires mais pour autant non dénués de force et d'intensité. Le mythe de la statue présent chez Condillac puis Taine, que Breton déplace dans la figure de la *Gradiva* coïncide avec la volonté de revenir à une sensation première, vierge, non altérée par nos habitudes, que nos traditions et notre éducation aurait pervertie. Le Merveilleux bretonien est donc cette quête annoncée vers le sentiment primordial, et le sensualisme condillacien en nous invitant à déconstruire la pensée pour la ramener à ses premiers composants qui sont ses éléments sensoriels, nous montre qu'il est peut-être possible de la conduire jusqu'à son terme.

¹ Nous avons déjà abordé précédemment le mythe de la *Gradiva* en référence au roman de Jensen dont Jung conseilla la lecture à Freud et qui retrace la vie d'un archéologue qui de part sa méthode d'exhumation du passé présente quelques similitudes avec la méthode psychanalytique. qui vise au-delà du refoulement à mettre au jour ce qui a été oublié. Freud par ailleurs se disait être un archéologue de la psyché.

La méthode tainienne dans le sillage de la pensée du philosophe sensualiste, rappelle ce fait antérieur à la pensée, quand le simple peut surprendre le complexe puisque l'image et la sensation oubliées sont appelées à renaître naturellement en dépit de leur provisoire effacement. La statue endosse un rôle en même temps qu'une vertu, sa forme peut accueillir et contenir les nombreuses projections mentales de l'homme, qui à partir de son désir (celui de renaître à lui-même) peut retrouver sa part d'émotion originelle ; la complexification qu'a subi le sentiment primordial revêtra le nom de l'Amour. Breton a sans doute mis l'émotion au-dessus de tous les autres phénomènes du vécu, et nous rejoignons dans cette perspective l'analyse de Dominique Berthet¹ qui confirme que l'émotion était pour le poète surréaliste au-dessus de tout savoir, parce qu'elle le transcendait.

Nous pouvons émettre l'hypothèse à ce stade de notre réflexion, que l'émotion ou le sentiment primordial peut constituer la source (unique) de toute connaissance. Même l'Amour est d'après D. Berthet, un avatar de l'émotion pour Breton, de même que chaque rencontre correspond à notre capacité, disponibilité à laisser éclore dans l'instant les instants vrais, authentiques, comme celui de la Beauté convulsive, si on accepte de se laisser guider par l'automatisme de l'inconscient. L'amour est un mot abstrait, un symbole qui doit faire signe vers le vécu affectif. La trouvaille, la rencontre, nous dit D. Berthet, répondent au désir enfoui, celui de *Rencontrer* qui revient à *retrouver*. Mais retrouver quoi ou qui au juste ? Ce que l'on a perdu ? En aucun cas le premier objet d'amour, qui n'est que l'avatar de notre première émotion. La Rencontre est l'espace de la rencontre avec notre premier frisson réitéré, quand l'émotion composée de ses éléments simples (image+sensation) produit sur notre corps ce que nous aurons à retrouver au moyen d'une émotion semblable car la raison abstraite en est incapable. L'image et le symbole que la sensation peut incarner, dépasse la simple signification, car elle fait signe sur ce qui précède le langage et la raison qui est son corrolaire.

A ce sujet, la métaphore de la statue condillacienne reprise par Taine est là pour réaffirmer le fait que le moi en dehors d'une série de faits sensoriels (présents ou passés) n'a pas de substance propre. Ce « fantôme métaphysique » doit être vaincu par le fait que nous expérimentons le monde et notre intériorité par un rapport sensoriel, et que ce rapport est la « trame » de notre existence que nous appelons le moi.

Taine le réaffirme en ces termes :

¹ D. Berthet, *André Breton, L' Eloge de la rencontre, Antilles, Amérique, Océanie*, Paris, Editions HC, 2008.

« il n'y a donc rien dans la trame que ses évènements et les liaisons plus ou moins lointaines qu'ils ont entre eux ou avec les éléments externes ; et le moi ne contient rien en dehors de ses éléments et de leurs liaisons »¹.

Au-delà d'un associationnisme pur et dur, Taine nous invite à croire que l'image et les sensations que la sensation véhicule peut avoir un impact, une incidence, extrêmement forte sur notre identité, le moi. De ce point de vue, rien ne s'oppose à penser que le Mythe qui constitue la trame souterraine de la métaphore condillacienne (la statue) et bretonienne (Gradiva) est capable d'expliquer ou de transformer le moi individuel et par extension le moi collectif, dans la mesure où les sensations et les émotions qu'il transporte avec lui, aurait la capacité d'affecter la trame de *notre existence* selon l'acception tainienne. Car après tout, il semblerait que rien n'existe réellement en dehors de nous, que nous ayant déjà en nous. Le moi tainien, n'est-il pas la somme d'événements (images et sensations) combinés en chaînes associatives qui ont fait que tout élément extérieur est lié maintenant à des éléments intérieurs ? Nous digérons le monde en fin de compte avec un ventre qui est notre soma et notre psyché reliés par une mémoire commune. Et le mythe contient tous ces éléments pour nous les restituer sous la forme de récits plus ou moins adaptés à l'époque à laquelle ils refont surface dans notre actualité historique. Mais le langage qu'utilise le mythe est toujours le même langage même s'il s'exprime différemment, puisqu'il puise son fond dans une antériorité qui précède tous les moments d'évolution que connaîtra l'espèce humaine. Breton le sait bien, et l'idée qui le hante, est de créer un mythe nouveau qui tient sans doute dans la croyance de voir une langue libérée du langage ordinaire émerger grâce à un mythe régénérant.

Là réside et se tient l'essence du mouvement surréaliste : libérer du langage l'émotion primordiale pour recréer à partir de son extraction un nouveau langage. Le mythe doit être en adéquation avec le sentiment primordial en question. Il doit être aussi le détonateur de cette véritable opération visant à faire exploser le langage utilitariste, pour briser les chaînes associatives et permettre que d'autres se constituent pour faire surgir d'elles un nouveau langage.

Le moi n'est donc rien en dehors du corps qui le soutient. Le corps s'il est nié par un moi qui privilégie l'idée (le mot qui vise le concept) sur la sensation (l'affect dans son vécu),

¹ H. Taine, *De l'Intelligence*, t. II, *op. cit.*, p. 344.

souffre de ses maux (mots). Le mythe qui semble traverser le langage métaphorique condillacien (le mythe de pygmalion), tainien et bretonien (Gradiva) mérite d'être abordé pour appréhender toute la dimension du surréalisme quand il souhaite faire de l'image, du symbole et de la métaphore (comme nous l'avons vu notamment dans les chapitres précédents) un levier de transformation de notre perception de la réalité¹ et par conséquent de révolution du monde². Le mythe faciliterait de cette manière la possibilité d'atteindre la source de nos affects les plus primitifs, les archétypes de nos émotions parce que nos sensations et images premières s'y originent. Convoquons à ce sujet, l'un des plus éminents mythologues qui nous dit dans *Images et symboles* : « La pensée symbolique n'est pas le domaine exclusif de l'enfant, du poète ou du déséquilibré : elle est consubstantielle à l'être humain : elle précède le langage et la raison discursive »³. Ici nous remarquons le nivellement qu'opère Dumézil entre l'enfant, le poète ou le déséquilibré qui n'est pas entré, soumis, ou adapté au langage de la raison discursive, éléments que Breton reconnaît et revendique au profit d'une attitude ferme (le surréalisme) à l'encontre des méfaits que peuvent occasionner ce type de langage et son raisonnement sur la richesse de la pensée symbolique⁴. Le mythe nous fait donc remonter d'une certaine manière à la source d'un pré-langage. Dumézil poursuit son analyse du mythe comme suit : « Le symbole révèle certains aspects de la réalité – les plus profonds – qui défient tout autre moyen de connaissance »⁵. C'est que l'histoire contemporaine dans laquelle l'homme baigne et le conditionne, le prive d'une certaine partie de son anhistoricité, qui pour le dire autrement, n'est autre que ce qui échappe à son éducation et à la tradition du moment, à tout qui relève de la source primordiale à laquelle s'origine « l'homme tout court » (pour Dumézil) ou « l'homme total » pour Breton ; l'homme doit se réapproprier son passé glorieux pour le réintroduire dans un présent inclusif et synthétisant s'il ne veut pas devenir « un arbre » sans racines pour reprendre la métaphore tainienne.

Là est la révolution intérieure, et pas forcément la révolution sociale et sociétale qui remplacerait une tradition par une autre issue de la même racine. L'Histoire de par sa propre

¹ Selon la devise rimbaldienne « vivre la vraie vie ».

² Selon la devise marxienne « transformer le monde ».

³ G. Dumézil, « Avant-propos », in Mircea Eliade, *Images et symboles* (1952), Paris, Gallimard, coll. *tel*, 1980, p. 18.

⁴ Par ailleurs, notons qu'une thèse en littérature comparée, soutenue en 2010 par Claudia Simona Hulpoi, traite des liens entre le surréalisme et la pensée éléadienne (voir le lien électronique, <http://www.theses.fr/2010ORLE1109>).

⁵ G. Dumézil, « Avant-propos », *op. cit.*, p. 18.

force, suit un mouvement qui se dispense de l'intervention humaine pour atteindre son but et sa finalité selon Taine, fidèle dans une certaine mesure à Hegel. La tentative de changer la société par le levier politique a très vite conforté Breton dans l'idée que la révolution se faisait en groupe très restreint à partir duquel rayonnerait un état d'esprit qui irradierait au-delà de l'individuel, en touchant un collectif non institutionnalisé, donc plus libre, plus réceptif et donc à terme, plus fort. Aussi Dumézil poursuit sa réflexion sur le mythe et les images, symboles auxquels il se réfère ainsi :

« Le images, les symboles, les mythes¹, ne sont pas des créations irresponsables de la psyché ; ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction : mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être ; Par suite, leur étude nous permettrait de mieux connaître l'homme, l'« homme tout court », celui qui n'a pas encore composé avec les conditions de l'histoire. Chaque être historique porte en soi une grande partie de l'humanité d'avant l'Histoire ».

Ce mouvement historique progressif et progressiste n'enlève en rien à l'homme, vestige vivant et présent de son passé primitif et archétypal, la possibilité de le revivre pour l'exprimer. Là encore, l'Histoire draine dans son mouvement l'humanité qui n'est pas la société du moment (dans la mesure où il faudrait la réduire et la figer dans un moment donné dans sa chronologie, à l'instar de Taine qui la considère sous sa forme dynamique et inachevée), et l'homme ne doit pas s'identifier à celle-ci au risque de perdre la dimension primitive et sacrée qui constitue sa nature profonde et vivante. L'Homme ne doit prendre l'ombre pour l'objet que la lumière a projeté, le moment historique n'est pas l'Histoire, et le mythe n'est pas le passé, ni même le futur, mais le présent continu (*Aïon*). La Vie circule en nous, corporellement et cognitivement du point de vue de l'expérience que nous en avons, s'écoulant dans un espace qui la retient et que nous pouvons appeler mémoire individuelle et/ou collective, passée ou présente, ou inconscient collectif que ce soit sur le mode de l'acception freudienne ou jungienne. Alors, que penser de la possibilité d'identifier la trame anhistorique qui sous-tend la trame historique que nous pouvons mesurer à l'aide de l'observation, l'analyse et comparaison multiples ? Peut-on trouver la cause première de ce qui meut l'histoire, transforme l'Histoire en histoires, pour finalement mettre au jour cette fameuse pyramide des causes que Taine souhaitait voir surgir de sa philosophie, accomplissement de sa pensée ?

¹ Le mythe est précisément la mise en récit de ses images et symboles dans un langage propre déconnecté de l'histoire entendue comme témoignage écrit d'une situation vue et vécue par un collectif.

« La science expérimentale tout entière ressemble à une cathédrale commencée à la fois sur plusieurs points. Ses piliers sont de hauteur inégale, les uns presque achevés, les autres à demi bâtis, les autres enfin à peine munis de leur premières assises. Mais tous indiquent, par leur amincissement graduel et leur direction convergente, qu'une voûte supérieure doit les réunir »¹.

Quelle est cette voûte ? La loi, la nécessité, le projet de la Nature qui demeurent encore opaques et apparemment incaccessibles à l'homme, doit-il cependant tenter de percer leur secret au moyen de l'esprit logique et scientifique susceptible de réduire ce qui est épars et variable à de l'Universel ? C'est là où le paradoxe se tient avec en somme deux postures différentes que Taine arbore : il avoue qu'en combinant des éléments ou notions simples selon des lois propres à la pensée pure, nous pouvons découvrir le monde tel qu'il a été construit et tel que notre expérience sensible nous le donne à voir. D'un autre côté, il postule l'idée d'un possible plus large que le réel, à l'instar de Leibniz, mais qu'il faut tout de suite refermer derrière lui, pour ne s'intéresser qu'à une réalité cernable, définissable, analysable et prédictible. L'ambiguïté de sa philosophie, fait de lui un positiviste et parfois un anti-positiviste farouche, car son éclectisme philosophique n'hésite pas emprunter des concepts à plusieurs grands penseurs (Platon, Descartes, Leibniz, Hegel ou Condillac). De ce fait, on peut reconnaître dans son enseignement une partie qui aurait nourri la pensée de Breton tandis que l'autre partie irait radicalement à l'encontre des principes surréalistes : faire de la logique un principe à suivre jusqu'au bout, alors que ce principe pour le poète surréaliste, somme l'homme de s'en libérer.

Le risque que présente le principe de causalité (auquel est fidèle la Logique) porté à son absoluité, est de transformer l'homme en une pure abstraction ou en un automate dont les comportements seraient totalement prédictibles. Breton ne rejette pas la science bien évidemment, mais rejette sa prétention à réduire la Vie à une mécanique prévisible et sans surprise, sans part d'imprévisibilité et d'étonnement, d'absurde ou d'incompréhension, ou tout simplement de mystère. Comme le fait remarquer à juste titre Jean-Louis Dumas² dans un article consacré à Taine et son « prétendu hégélianisme », Taine n'aime pas l'incertitude qu'il faut restreindre à son maximum, la science devant y parvenir ou du moins y prétendre. On est loin de Breton quand en expérimentateur de la Vie et de l'Inconnu, il vise une connaissance progressive et grandissante mais en aucun cas son absoluité, car le mystère garantit à l'idée, la

¹ H.Taine, *De l'Intelligence*, t. II, *op. cit.*, p. 426.

² J-L. Dumas, *Sur le prétendu hégélianisme de Taine*. In: *Romantisme*, 1981, n°32. *Philosophies*. pp. 13-22.

sensation, et l'émotion la surprise, l'étonnement, le ravissement, bref le sentiment de merveilleux. Là où Taine se référant à Stuart Mill, avoue son effroi face « au gouffre de hasard duquel les choses naissent, et ce gouffre d'ignorance au bord duquel, selon lui, notre science doit s'arrêter »¹, il avoue aussi cette volonté de conjurer le mauvais sort, celle d'une idée effroyable qui pourrait refaire surface. Quelle est-elle ? Celle du mythe précisément, qui du plus profond de l'obscurité de l'histoire de l'homme, nous dit peut-être qu'avant la création régnait un *tohu-bohu* infernal, un chaos dont nous proviendrions ! Un autre élément qui nous incite à aller au-delà du modèle tainien qui a en partie mis au jour la pensée bretonienne grâce à leurs nombreuses accointances, c'est le fait que l'évolution de l'homme doit intégrer ses contradictions, les surmonter dans un mouvement de synthèse sans rien refouler ou nier, comme son passé primitif où le mythe jouait un rôle primordial pour lui. Or, c'est à se demander si, en suivant la pensée hégélienne, quel en serait le moment négatif, aliénant pour l'homme quand il se nie au profit de ce qu'il a produit, pensé, ou créé ? Est-ce la science objective, ou expérimentale, qui supprime chez l'homme toute son histoire nébuleuse, mythique, pour déduire d'un modèle tout organique (le corps anatomique de l'homme étant la version microcosmique de la Nature) toutes les causes de tous les faits débouchant par déductions successives sur la cause unique ?

Si l'on en croit Dumitru Rosca, Taine n'a pas su comprendre dans la dialectique hégélienne « ce qui suppose une nuance entre l'entendement et la Raison, et une synthèse entre l'individuel et l'universel, pour aboutir à une unité du concept subjectif et de l'objectivité »². Taine aurait par abus de simplification gommer la nuance entre l'entendement et la Raison, et supprimer l'individuel. La raison qui l'a conduit à minimiser l'individuel par rapport à l'universel, est l'idée inconfortable pour un philosophe d'envisager un inconscient insondable mais néanmoins créateur³ que nous ne pourrions pas lire, même en recourant à une certaine logique. Pourtant, la puissance du négatif est aussi le mouvement qui alimente la dialectique à savoir l'irrationnel, la non-logique, ce qui fait que l'absolu est fait du même et de l'autre, quand la logique a besoin de l'illogique pour se poser en tant que telle. L'Absolu tainien se serait-il construit à partir du même en abolissant l'entendement de la dialectique hégélienne ? Le mouvement synthétique qu'opère la raison nécessite que l'entendement qui fige la réalité arrive

¹ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, t. V, Librairie de L. Hachette et Compagnie, 2^e édition revue et augmentée, 1869, p. 394.

² Rusca se référant à Hegel, *Logique*, traduction Jankelevitch, Paris, Éditions Aubier, tome II, 1969, p. 465.

³ H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 6^{ème} édition, t. V, pp. 271-272.

à son apogée, pour s'ouvrir à la Raison, sachant que l'entendement ne peut tirer sa force que de la Raison dans la mesure où celle-ci s'est relâchée dans son pouvoir totalisant et unificateur. Ce que Breton à la différence de Taine et à l'instar de Hegel, serait en mesure de défendre, c'est que la pensée spéculative, endosserait le rôle de l'entendement qui découpe la réalité pour la figer, puis la morceler en catégories plus ou moins arbitraires pour enfin relier ces catégories sur le mode de la logique, utilisant à outrance le terme « donc » que le poète a pris tellement en horreur. Pourtant, si Breton prend en horreur le mot « donc » pour lui substituer le mot « et », c'est que la Logique relie les termes ensemble de telle façon qu'elle les accule vers une conclusion hâtive, dirigée, et unique, selon des lois mécanistes rigides. Or, l'homme semble de par sa complexité, être composé de lois et d'arbitraire, de nécessités et de contingences. Si la Raison doit abolir les contraires, en se plaçant au-dessus et au-delà de l'entendement et de sa langue, ce serait selon Breton, dans un plan d'immanence qui caractérise la condition humaine qui ne gommerait pas pour autant les différences qui en font sa richesse.

En ce sens, le mythe autant que le mystère est probablement la langue dans laquelle la Raison parle à l'entendement pour l'inviter à s'effacer afin de lui céder sa place ou tout au moins en partie. La Raison doit certainement excéder l'homme dans sa forme, à l'instar de Fichte, qui pense que Dieu (le pendant de la Raison) est à la mesure de ce que la conscience de l'homme peut contenir et retenir de Lui. En un certain sens, ce que l'entendement peut contenir de transcendantal, l'ouvre à ce qui le dépasse, à savoir la Raison dont il procède. Avec Breton, et son immanentisme radical, c'est le concept de surréalité qu'il faudrait rapprocher du moi pur fichtéen ou de la Raison hégélienne ; ce qui reste en tous cas et au demeurant très frappant, c'est la terminologie commune entre Breton et Fichte pour désigner ce « point suprême » qui annulerait les contradictions. Ce point serait le Moi qui opère cette fonction de synthèse dès qu'il se pose en tant que sujet, ou quand il se compare avec le monde extérieur et objectif. Pour Taine, c'est le Moi qui opère la synthèse parfaite entre la nature primitive gauloise et la greffe latine¹, entre l'émotionnel porté par l'imaginaire et le rationnel, et l'incarnation de cette opération de synthèse que si peu de personnes parviennent à réaliser, c'est La Fontaine, ce penseur fabuleux² du 17^{ème} siècle, qui l'a accomplie. Si le modèle d'exemplarité en termes de résolution de conflit est La Fontaine, il est intéressant voire utile de se demander en quoi il représente l'archétype de l'homme qui a su intégrer les forces primitives et modernes, les

¹ H.Taine, *La Fontaine et ses fables*, 1861, Gallica, p. 61.

² Au sens littéral et figuré (sensationnel et qui est relatif à la fable, à l'imaginaire, au mythe et à la métaphore).

instincts et les idées les plus nobles pour en faire un art de vivre autant qu'une œuvre inégalable. Il est vrai que La Fontaine nous aide par l'imaginaire, et l'art de la transposition et de la métaphore, à trouver en nous une morale qui fait écho à ses personnages de fiction, ces animaux auxquels nous nous identifions ; une morale aussi qui trouve son acmé dans le dénouement final de la fable, sa chute qui paradoxalement nous élève au plus sommet de notre esprit, là où triomphe l'idée suprême et lumineuse, le Bien. Mais là où La Fontaine brille par-dessus tout, dans l'éclat de son génie selon Taine, c'est quand il crée par ses fables un univers merveilleux dans lequel il résume en homme cultivé et moderne tous les aspects de son siècle en reniant rien au passé primitif et glorieux de l'homme. Jadis, l'homme considérait les mythes aussi réels que le monde concret et matériel auquel nous croyons aujourd'hui et que nous pensons maîtriser à l'aide de notre raison et de son application, la science. Le merveilleux est bien la qualité de l'imaginaire qui chez La Fontaine met en scène la mythologie grecque en y mêlant des contes plus contemporains empreints des poètes et des grandes épopées de la grèce antique¹, comme si le merveilleux traversait les siècles et les époques pour les réunir autour d'un même et unique sentiment : l'enchantement. Et le merveilleux n'a de cesse de tirer sa force de ses racines uniques qui sont les mythes qui s'adaptent à chaque moment de l'histoire que l'homme expérimente.

L'Histoire que l'homme vit, son existence, ne trouve de signification que dans le passé qui le précède, un passé qui semble immuable et qui éclaire son histoire de la lumière de ses symboles et images qui constituent le Mythe et son expression, la mythologie. La mythologie grecque adaptée au milieu, à l'époque et à la race, donne « un petit olympe (...) qui ressemble plus à une taupinée qu'à une montagne » nous dit Taine. Mais dans la plume du philosophe, cela n'enlève rien au statut que revêt aux yeux de Taine son poète modèle : « La Fontaine est notre Homère » dit-il. Le merveilleux et le mythe, est bien sûr le lien facile et aisé que nous voyons avec la poésie bretonienne qui trouve dans l'enchantement et l'attente magnifiques qu'il insuffle, une temporalité fractale qui s'unifie autour de sa force symbolique et imageante.

Pourquoi faut-il perdre la vue pour mieux voir, pourquoi est-ce la figure du poète à travers La Fontaine et l'interprétation qu'en donne Taine qui atteindrait ce moment et cet état de non dualité ? Est-il le messager des dieux, celui qui réunit le mieux la folie et la sagesse dans

¹ J. De La Fontaine, *Les amours de Psyché et Cupidon* ; Le poète ne peut s'empêcher de représenter à côté d'Angélique Armide l'enchanteresse, l'héroïne d'un poème épique écrit en 1581 par Le Tasse, *La Jerusalem délivrée*.

une langue chantée (l'aède), qui puise dans les nappes profondes et souterraines de notre psychisme les images mythiques chargées de notre histoire commune et collective, pour les ramener à la surface de notre conscience ? Rappelons que le moi n'est pas moins ni plus qu'une série d'événements (une trame de faits qui assurent une certaine permanence et continuité à ceux-ci¹) pour Taine, la mémoire étant une forme de sensation élaborée qui en fonction de la perception externe, réactive des images du passé. Il est vrai que ni Breton, ni Taine, encore moins Condillac, se lancent dans une interprétation de ses images qui pourraient s'agglomérer selon les lois de l'association aristotéliennes (déjà évoquées) et former des sortes de blocs d'images, contenant bien sûr des images, des sensations mais aussi des connaissances puisqu'on l'a vu, la connaissance est une perception modifiée et complexifiée. Pour le dire autrement, l'idée d'un inconscient collectif, archétypal qui puiserait ses origines voire sa structure dans le mythe n'est pas une hypothèse à négliger. Freud l'admet (en le requalifiant en idéal du moi collectif) et Jung créateur de ce concept, le place au cœur de sa théorie psychanalytique, montrant la limite de l'individuel dans le psychisme de l'homme. Le psychisme tendrait vers un modèle collectif soit par volonté de ressemblance et de fraternisation dans les phénomènes de foules (selon Freud), soit parce qu'il contiendrait des éléments issus d'un passé et d'une histoire collectifs se transmettant de manière transgénérationnelle, phylogénique, selon Jung.

Quant à Breton, et son projet de théoriser le surréalisme qui prend acte essentiellement dans le premier *Manifeste* et dans le second qui suivra, s'aventure peu dans les théories de la perception et de la sensation, se bornant à citer quelques auteurs, penseurs et philosophes qui ne donnent qu'une idée superficielle sur le sujet. C'est donc à nous de relever ce défi intellectuel, et d'assumer la responsabilité qui consiste à enquêter sur la généalogie des idées pour observer, identifier, analyser leur possible essaimage dans le mouvement surréaliste. Pour discerner ce qui aurait pu pénétrer l'idéologie surréaliste ou nourrir sa pensée, il faut replacer ce mouvement à l'aube de sa naissance, à savoir le contexte historique² dans lequel elle a vu le jour. Le surréalisme est à notre sens, une intuition de pensée, un conglomérat d'idées chargées d'affects, qui sert un projet collectif et individuel. L'intuition de départ est celle d'un homme désœuvré tiraillé entre son désir non assumé de devenir poète et sa raison qui le somme de devenir médecin dans un contexte historique abominable, la première guerre mondiale, ou pour reprendre les mots de Sartre, « quand les riches se font la guerre, ce sont les pauvres qui

¹ H. Taine, *De l'Intelligence*, op. cit., p. 350.

² Cf. *supra*, pp. 15-20.

meurent »¹. La révolte surréaliste est bien celle d'un rejet catégorique et radical d'un système, le système bourgeois et son cortège de personnes bien pensantes et moralisantes, qui au nom du rationalisme, de l'utilitarisme et de la soumission de l'homme à Dieu, entraîne les foules dans le délire de ceux qui les gouvernent et les oppriment. Alors, il faut convoquer notre passé le plus glorieux et les héros qui en ont été les auteurs, pour faire advenir ce même passé dans un présent à venir, que le surréalisme a pour prétention de préparer. Taine l'annonce à sa manière, quand il pense l'Histoire comme une progression de l'activité humaine s'articulant autour de trois dimensions : la race, le milieu et le moment. Ce schéma quelque peu matérialiste voulait mettre en demeure la génération précédente, celle des penseurs qui souhaitaient expliquer l'homme comme « l'homme [des Lumières] abstrait, idéal et chimérique, universel et naturel... sans passé, sans parents, sans tradition, sans habitudes »² alors que l'histoire répond à des Lois ou plutôt des rapports de forces, dont les trois forces primordiales sont précisément le milieu, la race et le moment. Tout serait ou presque le « produit d'un lieu et du temps, du sol et du climat, le fruit changeant d'une race, d'un état social ou religieux » ; et s'il est vrai que ce postulat semble répondre à des lois fixes et rigides, qui permettraient à l'historien déterministe de tout comprendre et de tout prévoir, il convient d'y voir autre chose qu'un système mécaniste qui mettrait hors jeu l'idée d'une âme, d'une nature propre à l'homme qui le pousserait vers tel ou tel état ou tendance.

De ce fait, la rupture, le temps disruptif, le *kairos* (grec), enjoint l'homme qui veut influencer sur le cours de l'histoire d'agir sur une des trois forces autour desquelles s'articulent les faits et événements historiques. Breton a lu Taine comme nous l'avons dit et expliqué précédemment, et il est difficile en revanche d'affirmer que la théorie historique tainienne et non plus seulement psychologique, a donné des idées au poète pour agir sur le Temps collectif. L'aspect révolutionnaire dans son action et son effectivité, n'a pas été plébiscité par Taine, loin s'en faut, mais le modèle qu'il propose par sa structure triadique, invite en revanche le lecteur avisé à s'en servir pour mener à bien ses projets. Breton aurait pu agir en l'occurrence à partir des trois notions tainiennes constituant une ligne de force dans sa pensée agissante : influencer le milieu en « dé-bourgeoisant » et « dé-cléricalisant » celui-ci à l'aide d'un art subversif qui déconstruit la morale et les valeurs religieuses et rationnelles ; la seconde notion sur laquelle aurait pu s'appuyer Breton est « la race », en redonnant à l'homme cultivé la possibilité de retrouver ses

¹ J-P. Sartre, *Le Diable et le bon Dieu*, 1951.

² A. Sorel, « Discours de réception à l'Académie française », reproduit dans *Le temps*, 08/02/1895.

racines, sa primitivité, qui donne à sa généalogie la possibilité de puiser ses forces à sa source de manière à récupérer l'ensemble de ses puissances psychiques. Quant au « moment », le contexte de guerre s'y prêtait, car face à l'ignominie dans laquelle l'humanité avait sombrée, un mouvement radical de pensée se devait de réformer la société en transformant le socle de ses croyances sur lequel elle avait fait reposer ses us et coutumes. Dans cette perspective, la construction d'un mythe nouveau court-circuiterait le dénouement logique de l'Histoire que Taine en déterministe avéré lui attribuait, tout en agissant sur sa structure (le milieu et la race) de manière soudaine, constituant ainsi « le moment », à savoir la troisième force qui pour Taine expliquerait l'histoire et son évolution. L'associationisme est donc historique après avoir été psychologique pour Taine et Breton¹, quand la révolution individuelle conduirait à la révolution collective. La première, selon Breton, doit se mener par le biais d'une ouverture à l'inconnu qui recourt à l'automatisme pour permettre à l'individu d'accéder à ses ressources inconscientes. La révolution individuelle préparerait la révolution collective par le jeu des dépendances et associations mutuelles et intersubjectives. Mais l'optimisme bretonien s'oppose au pessimisme tainien parce que l'histoire est certes le jeu de forces qui suivraient un certain déterminisme, mais l'homme peut influencer sur elle, quand son choix se porte vers telle ou telle force individuelle, ou pour le dire autrement, pulsion. La pulsion qui se tient du bon côté, de la vie, *Eros*, peut l'emporter sur la pulsion de mort ou de destruction. Là où Taine récuse l'idée de « l'homme raisonnable et bon par essence » parce que le « triomphe de la brutalité sur l'intelligence » est principalement de mise², Breton croit au contraire au pouvoir de l'amour qui naît de la liberté et de la capacité du langage à l'exprimer, la poésie.

La pulsion de mort que le philosophe identifie chez l'homme à l'instar d'un certain Hobbes (même s'il ne la qualifie pas en ces termes freudiens), Breton la voit principalement à l'action dans une certaine caste politique ou sociale qui dirige et qui aliène l'homme ordinaire. Au contraire, et à l'opposé du pari pascalien, Breton fait un double pari, à savoir que l'homme peut se sauver de lui-même et des institutions aliénantes, sans l'existence et l'intervention d'un Dieu quelconque, parce qu'en vertu des principes d'immanence, d'animisme et de panthéisme

¹ Ce que défend Diderot, philosophe et penseur que Breton admire au point de s'identifier à lui et de signer certains documents de sa date de naissance. (en modifiant l'orthographe de son nom « Breton », il aboutit à celle du nombre et de la date de 1713 : 17NDRE 13RETON, date à laquelle Diderot est né.

² H. Taine, *Les origines de la France contemporaine*, L'ancien régime, t. I., Librairie Hachette et compagnie, Paris, 1902.

matériel, l'homme peut et doit retrouver son alliance et sa communion originelles avec la Nature. Il s'agit ni plus ni moins pour le surréalisme de reconquérir ses sources potentielles de forces pour les mettre au profit d'une révolution globale, collective et individuelle. Certains penseurs, et ils sont très rares aux dires de Taine, accèdent à ce niveau d'exception, tel Jean De La Fontaine, parce qu'ils parviennent à canaliser les forces souterraines du psychisme. Ils ont réussi à puiser dans ces premières associations de sensations et d'images qui ont constitué les bases de la perception, et à s'appuyer sur elles suivre leurs chaînes plus complexes au bout desquelles la mémoire, l'idée puis le concept ont émergés. Si La Fontaine aboutit à ce résultat admirable, c'est qu'il parvient, comme le veut Breton, à insérer dans le temps logique et mondain, contemporain, un passé mythique : un Temps glorieux qui renaîtrait de ses cendres, pour ressourcer et éclairer notre temps obscurci par le règne de la pensée analytique et positiviste.

Si l'on doit convoquer la pensée tainienne, pour découvrir sa profondeur et la rapprocher de la pensée bretonienne dans sa volonté impétueuse de pouvoir redonner à l'homme sa juste place dans la Nature, en lui permettant de recouvrer ses pouvoirs réels, c'est vers le versant de la pensée poétique qu'il s'agit maintenant de s'orienter. Taine est philosophe, historien, psychologue avant l'heure, mais surtout poète, et c'est dans son œuvre poétique qu'il s'agit de nous rendre, quand il fait l'éloge de la poésie et de son représentant héroïque, La Fontaine. Derrière l'idée de la fable, il y a un enjeu majeur qui se dessine en filigrane : la fonction poétique qui ne tient pas seulement à inventer ou créer, ou à agir sur l'émotionnel au moyen de l'imagination, mais qui a pour rôle et vertu de conter les histoires de nos héros, de ces hommes d'exception qui ont été approché par la grâce, le hasard, ou les dieux. La poésie est l'art de convertir la langue des héros dans une langue accessible aux hommes. Le poète est bien celui qui est le lien entre le héros et l'homme ordinaire, pendant que la poésie nous fait rêver, imaginer l'idéal et vibrer à son unisson, afin d'étendre les qualités héroïques au plus grand nombre.

Le mythe dépasse la pensée rationnelle, il excède par les symboles qu'il incarne la Nature telle qu'elle s'offre à nous, puisqu'il est l'œuvre d'une transformation par laquelle l'homme ne la copie pas servilement mais parachève son œuvre. Taine nous livre sa conclusion dans *La Fontaine et ses fables* (1861) quand il compare la fable poétique à la fable philosophique et à la fable primitive. Or la fable reste un « Récit ayant trait à l'Antiquité, relatant notamment les hauts faits des dieux et des héros de la mythologie¹ », et si la science positiviste

¹ Cf. le lien <http://www.cnrtl.fr/definition/fable>

ne peut attester la véracité de tels événements, cela n'enlève en rien sur ce que l'homme peut en retirer de morale, d'espérance, de force certes virtuelles mais qui ne demandent qu'à devenir potentielles pour devenir réelles : « l'imaginaire, c'est ce qui tend à devenir réel » (Breton). Il y a donc une catégorie de l'entendement voire une forme a priori de l'entendement pour le dire avec les mots de Kant, qui présiderait au sommet de nos actes et aspirations et dont l'imagination serait la représentation. Si Kant nous explique que l'imagination est l'opération mentale qui permet de lier le sensible à l'intelligible, c'est que d'un point de vue épistémologique à savoir inductif, il s'agit de repartir du monde matériel pour remonter aux présupposés de sa théorie, les catégories de l'entendement en partie empruntées à Aristote et en amont de celles-ci, les formes a priori de l'entendement, c'est-à-dire l'espace et le temps. L'imagination en un sens, part de l'intelligible vers le sensible et inversement, organisant les schèmes et transformant la matière sensible en idées, en transitant par la perception externe, les sensations, les images, les idées et enfin les concepts. Ce procédé qui reste aux yeux de Kant relativement opaque, secret, « obscur », laisse entendre néanmoins que ce qui excède notre entendement coïncide avec nos limites cognitives, à savoir le cadre spatio-temporel à partir duquel nous organisons notre représentation du monde qui nous apparaît sur le mode phénoménal et non nouménal. Pourtant, à l'encontre de Kant, Taine croit en une adéquation entre la pensée et le réel, un ajustement possible entre la Nature et notre psychisme, et cette possibilité doit être non seulement le moteur de notre volonté et de nos actions, mais la seule espérance que l'imagination peut nous offrir avant l'heure : celle de trouver ce point suprême, l'idée la plus haute qui contient tout et tout pouvoir.

Cela dit, cette attente est cruelle pour Taine car le monde en l'état est « mal arrangé », tandis que cette attente est au contraire savoureuse pour Breton dans la mesure où la part d'inconnu donne du sens à ce que nous entreprenons dans sa direction y compris dans le travail laborieux que mène l'homme de science dans son opiniâtreté positive. En ce sens, Freud ne déméritera jamais aux yeux de Breton.

Taine se démarque du métaphysicien qui conçoit une substance cachée qui se tiendrait derrière l'opacité des phénomènes, et des positivistes qui voit en la science une limite indépassable, celle de nous amener au seuil de l'inconcevable quand ni boussole ou ni voile nous est offert par notre pensée pour naviguer et poursuivre le voyage de la connaissance. Non, nous dit Taine, « La force active, qui représente pour nous la nature, n'est que nécessité logique, qui transforme l'un dans l'autre le composé et le simple, le fait et la loi ». Donc l'esprit divin ne serait pas quelque chose d'insaisissable, comme la notion « d'idéal de la raison pure » de Kant,

mais l'esprit des lois régissant l'univers, contenu dans les lois qui sont elles-mêmes contenues dans les faits. Donc l'absolu est bien la quête du penseur qu'est Taine, qui ne se suffit pas du relatif. En ce sens, les mythes sont là pour offrir en attendant de les démontrer à l'aide de la science, que l'absolu récusant toute dualisme et relativisme, est à la portée de l'homme qui sait le rêver dans l'attente de l'atteindre. L'idée de *complexus* est au centre de sa pensée qui veut sortir de l'envers d'une réalité qui montre à l'homme ordinaire qu'un ensemble de fils croisés tandis que le motif général se lirait précisément à l'envers, un envers que la science doit nous restituer par l'image inversée qu'elle produirait. Toutes les sciences n'ont pas convergées vers un système complet et abouti, car il en manquerait encore deux, selon Taine. Si le monde visible a été longtemps l'objet des sciences, y compris l'homme pris en tant qu'objet visible et matériel, il convient avec la constitution de deux nouvelles sciences, l'histoire et la psychologie, de comprendre comment l'homme pense, sent, agit, s'émeut, et veut. C'est dire combien Taine ouvre la voie à la psychologie et à la psychanalyse mais aussi à une Histoire qui prétend identifier une cause suprême et unique, peu importe si certains souhaitent l'appeler du nom de Dieu ou de Nature. Comment atteindre cet Absolu qui ressemble à ne pas s'y tromper au point sublime bretonien, un point dont est absent toute forme de relativisme, dualisme, ou négativisme ?

Si nous lions l'Histoire à la psychologie, si nous souhaitons identifier une structure commune à ces deux sciences comme l'ont souhaité Taine et Breton, le seul moyen pour le philosophe est de relier et réadapter l'homme au projet de la Nature, le seul moyen pour le poète est de donner à l'homme la méthode pour récupérer la quasi intégralité de ses ressources psychiques pour accomplir son Histoire. Un point commun unit donc les deux penseurs, et ce point est l'Absolu. C'est une quête que ces pionniers de la pensée incarnent à leur manière, convaincus que cela est non seulement possible, mais hautement moral, car l'absoluité cache une autre valeur qui concerne au plus haut point l'homme : sa liberté. Pour Taine comme pour Breton, l'homme vit dans un rêve, et en somme, il doit se réveiller, sortir des illusions dont il est la victime et l'auteur, grâce à une étude précise, et courageuse de ses instincts, de ses désirs et tendances, et des actions qui les sous-tendent. Comprendre l'Homme, c'est comprendre la Nature et la part qu'il peut avoir dans son projet. Or, notre passé le plus lointain peut nous éclairer sur cette voie, si l'on s'intéresse à cette idée d'Absolu, de non-dualité, au concept du Tout, qui pas cesser de participer à la structure mentale de l'homme, que ce soit sur le mode temporel sous la figure de l'Eternité, ou sur le mode spatial, de l'Infini. Ces deux figures extrêmes et limites de la pensée humaine n'ont jamais cessé de nourrir ses croyances,

espérances, illusions peut-être, mais les notions d’Absolu, de totalité, de perfection, declinés négativement en idéal, inétable, nouménal ou inconscient, sont bien là et ne peuvent être balayées d’un revers de la pensée. C’est la mythologie qui parle le mieux et depuis notre passé le plus lointain et reculé, de l’Absolu, et si Taine ne tarrit pas d’éloges à l’égard de La Fontaine c’est aussi parce qu’il touche au-delà de la morale et de la fable qui la porte, aux mythes qui nous transcendent et nous parlent de ce qui excède le pouvoir de la raison. D’une certaine manière, le mythe nous extrait de notre condition *trop* humaine. Les mythes alimentent donc les contes et les fables au gré des symboles qu’ils incarnent, et La Fontaine digne héritier d’Homère selon Taine mais aussi d’Ésope, sont les témoins et les médiateurs de la sagesse qu’ils recèlent. La sagesse est entendue comme connaissance absolue. Est-ce pour cette raison que le grand et sage Socrate dans ses derniers jours de captivité nous confie :

« Un poète doit prendre pour matière des mythes [...] Aussi ai-je choisi des mythes à portée de main, ces fables d’Ésope que je savais par cœur, au hasard de la rencontre »¹.

Un peu plus, et nous aurions la définition même du surréalisme, telle que la concevait et la vivait André Breton, tant il éprouvait de la fascination pour les mythes d’où qu’ils viennent, quand il admirait Apollinaire dont il disait qu’il traînait derrière lui tout le cortège d’Orphée². Breton qui n’est pas parvenu à créer un mythe nouveau en dépit de tous ses efforts, connaissait la puissance des images, et la transformation qu’elles pouvaient susciter dans nos croyances et nos pensées. Le mythe, comme matière de la poésie, corps du langage, est ce que le sage doit transmettre à son disciple et ce que Socrate nous invite à croire, et à faire, car il nous renseigne sur nous, augmentant la connaissance de soi. Breton quant à lui aimait « au hasard de la rencontre » transmettre, apprendre à l’autre, et en retour apprendre sur lui grâce à cette rencontre, qui revenait toujours à *aimer*, car l’autre devenait son meilleur miroir.³ Le mythe-apologue chez Socrate se transmute en mythe-Amour chez Breton.

¹ Platon, *Phédon*, 61b.

² En 1916, Breton rencontre Apollinaire dont il dira : « C’était un très grand personnage, en tout cas comme je n’en ai plus vu depuis. Assez hagard, il est vrai. Le lyrisme en personne. Il traînait sur ses pas le cortège d’Orphée. » (citation retranscrite sur le site officiel d’André Breton (http://www.andrebretton.fr/fr/andre_breton)).

³ Socrate affirmait que c’est en apprenant à l’autre que nous apprenons sur nous-mêmes et Breton disait de l’amour : « l’amour, c’est rencontrer quelqu’un qui vous donne des nouvelles de vous ».

Le mythe si l'on se réfère à sa définition classique et la plus commune, est un récit fabuleux, une fable symbolique, qui traverse le temps sans s'altérer, sans voir sa force, son intensité, son impact diminuer parce qu'il est éternel, universel comme l'est le mythe du déluge. Ce n'est pas un hasard si Breton et Taine accordent une place privilégiée à l'imagination dans le psychisme humain, quand se joue un rapport de force (qui n'est pas clairement énoncé par eux) entre le logos et le mythos, le raisonnement et le mythe. Le poète sera clairement du côté du mythe, ou du raisonnement analogique à la limite, mais surtout pas du côté du raisonnement discursif et logique qui évide du langage imagé sa beauté et son merveilleux. Taine tente d'accorder ses deux modes de pensée, et La Fontaine son modèle, y parvient puisqu'il se sert habilement du merveilleux pour nous émouvoir grâce au pouvoir de l'imagination, dans le but de créer une morale bien objective, que nous pourrions suivre concrètement dans nos actes. Pour Taine, le mythe sert le logos, et se résorbe dans ce dernier, et il devient une morale puis une loi consignée dans une sentence, telle que celle-ci : "J'ai beaucoup étudié les philosophes et les chats. La sagesse des chats est infiniment supérieure."¹

Pour Breton, la poésie doit ressourcer, régénérer le logos parce que le mythe contient des Images et des idées que le raisonnement logique ne peut ni saisir, ni objectiver, ni tenir pour vraies : celles de l'absolu, de l'infinité, réunies dans l'idée d'éternité. Et le mythe est en soi cette Eternité, qui se déroule dans un temps hors de l'histoire, un temps primordial, en quelque sorte un temps du rêve, qui peut se référer à un âge d'Or, à un Hors du temps, à savoir une temporalité il est vrai que le poète a tant recherchée et qui orne maintenant l'épithète de sa demeure éternelle². Nous avons évoqué la dimension onirique du moi, à partir de la psychanalyse, de l'associationnisme tainien et du surréalisme bien-sûr, et il serait pertinent de nous interroger sur la présence du mythe dans ce qui nous intéresse, le fait que l'association des images véhicule les mythes ou les réanime dans notre psychisme de telle manière qu'ils trouvent dans notre raisonnement (le logos) une certaine place, une forme de réalisation et de concrétisation. Le mythe du totem et du tabou ou bien encore du complexe d'Œdipe chez Freud, le mythe de la totalité et de l'unité (l'absolu) dans l'image métaphorique de l'Arbre que

¹ H. Taine, *Vie et opinions philosophiques d'un chat*, paru dans la seconde édition du Voyage aux Pyrénées, Librairie Hachette, 1858. Taine démontre dans ce texte avec humour, que notre intelligence est liée à notre perception qui est elle-même prisonnière de nos besoins élémentaires. Le chat voit plus clairement qu'aucun philosophe, que le monde est le produit de notre attente.

² La formule « Je cherche l'Or du temps » (extraite du *Discours sur le peu de réalité* (A. Breton) orne la tombe du poète.

reprendra à son compte Taine pour résumer et synthétiser sa pensée, la statue de Condillac qui convoque le mythe de Pygmalion¹, et les nombreux mythes auxquels se réfèrent les poètes surréalistes, convergeraient vers un mythe qui les réunit : l'Éternité. Doit-on la penser, l'Éternité, comme un éternel recommencement incarnant la pensée primitive, qui s'opposerait au temps de l'Histoire et à son progrès ? Pour le dire autrement, quand Breton parle d'éternité, quand il « cherche l'Or du temps », se réfère-t-il à ce temps infini qui serait le substratum du temps linéaire et chronologique à savoir celui que la science et l'Histoire étudie ?

L'associationnisme nous a démontré que les images se liaient entre elles par des lois qu'Aristote avait évoquées en son temps, si bien que le raisonnement scientifique a certainement entretenu dans sa genèse et au cours de son développement des liens avec des archétypes dont regorgent les mythes, ces archétypes comme le disaient Jung, qui sont présents et manifestes en tous lieux et de tous temps. Dans ce cas, le raisonnement logique, avec lequel nous mesurons le temps mondain au moyen des instruments qu'il a mis à notre disposition, pourrait révéler une temporalité complètement autre, qui serait à la mesure de celle qu'exprime la pensée mythique au moyen de la poésie.

La question qui se pose maintenant est la suivante : l'associationnisme qui peut être abordé sous l'angle de la psychologie, peut tout aussi bien être abordé sous l'angle du mythe. Il y a bien un indice qui nous renseignerait éventuellement sur le nom que pourrait porter ce mythe. Il est certainement en rapport avec le fait que quelque chose (l'inconnu « x ») permette à ce que les images, les sensations et les affects se lient entre eux, restent dans une relation fluide, maintiennent une certaine plasticité, que ce soit dans l'inconscient, dans le rêve, ou dans la réalité. Cet élément « x » que nous recherchons est également à la source de la perception externe qui synthèse toutes les données sensorielles, les unit pour restituer à notre conscience une forme conférant à la réalité une certaine stabilité et concrétude. Pour le dire autrement, l'associationnisme qui se fonde finalement sur l'idée d'une relation entre éléments homogènes qui perdurait pour se complexifier et engendrer d'autres chaînes d'éléments ainsi que d'autres

¹ Que ce soit pour Condillac ou Taine fidèle à sa pensée, seule la mémoire qui est une sensation complexifiée peut engendrer la perception du temps du fait qu'elle est seule capable de diviser les éléments et de les comparer entre eux ; de ce fait, la complexification des sensations aboutit vers une perception d'une réalité morcelée alors qu'en théorie, il y aurait une continuité et une homogénéité de la pensée et de son extériorité, plus encore une unité (cf. la fonction de l'odorat chez Condillac : *supra*, p. 174). La reconquête de cet état primordial est l'abolition du temps mondain qui se résorberait dans l'idée mythique d'éternité.

éléments les subsumant, répond en définitive à un concept que la mythologie a approché et même formalisé. Qu'est-ce qui sur le plan du mythe peut au stade de notre réflexion réunir Freud, Taine, Breton, sachant que pour le premier, sa philosophie avant de devenir une thérapie clinique, repose sur le mythe d'Œdipe, que le second fait reposer le *somnum bonum* de l'intelligence sur un modèle et un homme qui est poète et qui use avec élégance du discours mythique. Quant à Breton, s'il se tourne vers la science en jeune médecin qu'il était pour abonder vers les nouvelles découvertes d'une science récente, c'est parce que le poète¹ est considéré par son fondateur, comme un être qui intuitionne ce que l'homme de science, « homme vulgaire », ne découvrira que beaucoup plus tard. Dans les trois cas nommés, il semble que le poète reste et demeure l'agent qui opère le mieux la synthèse entre le muthos et le logos. Dans ce cas, quel mythe semble définir le mieux le poète, dans sa faculté de créer, de lier ce qui est de prime abord éloigné ou séparé ? Quelle est la figure mythique qui est capable de rapprocher des termes éloignés, de rendre homogène ce qui ne l'est pas de prime abord, pour créer entre eux une relation ?

Eros, semble répondre à tous ces critères, cette figure mythique qui désigne successivement, le dieu de l'amour, du désir, de la créativité et de la poésie ; *Eros* que Freud retient pour désigner la pulsion de vie parce qu'elle incarne avant tout l'idée d'une force liante qui tend à construire, rassembler, plutôt qu'à détruire ou séparer. Cette force liante peut incarner la force qui lie entre elles les images et représentations mentales, la force dynamique et liante de nos contenus psychiques inconscients et conscients, que l'on range ou subsume sous le nom savant « d'associationnisme ». La Fontaine, est bel et bien le poète narrateur de fables et de contes mythiques² (comme en témoigne son conte intitulé *Les Amours de Psyché et Cupidon*), qui parvient comme personne à réunir la pensée sauvage et logique au moyen d'une langue liante, rassemblant autour d'une même œuvre, l'imaginaire et la raison grâce à la force émotionnelle de ses mots au service d'une sagesse et d'une morale exemplaires.

Le mythe d'*Eros* que le psychanalyste viennois utilise pour conceptualiser une notion, la pulsion de Vie, deviendra un concept valise pour désigner tout ce qui nous porte à persévérer dans notre être, à construire, créer, lier, aimer, plutôt qu'à détruire, agresser, délier. Le mythe

¹ Notamment Shakespeare qui selon Freud, traite à sa manière, dans *Hamlet*, de la problématique du Complexe d'Œdipe.

² La Fontaine, *Les Amours de Psyché et Cupidon*, 1669. (Cupidon est la version latine de l'*Eros* grec et occupe une place centrale dans ce récit poétique).

est donc bien au carrefour des influences que Breton a pu recevoir à son insu ou rechercher volontairement, et ce n'est pas surprenant s'il a toujours souhaité créer « un mythe nouveau » pour transformer le monde et libérer l'homme de tout ce qui pouvait l'enchaîner, le limiter, l'asservir, inhiber son élan naturel vers son émancipation, tout ce qui pouvait en définitive faire obstacle à l'amour passionnel et exalté qu'il peut ressentir et doit exprimer pour mieux le partager.

III. Imaginaire et Mythologie dans le surréalisme : les dimension oniriques constitutives d'un Art atemporel

1. Le mythe *Eros* et l'espoir de repousser les limites de la condition humaine.

1.1. Le mythe et le rêve d'Éternité

Bachelard disait que « comprendre les mythes c'est rêver » et Breton n'aurait probablement pas démenti cette affirmation, parce que le rêve est pour le surréalisme, la porte qui ouvre sur la surréalité, celle-là même que la pensée discursive et logique a refermée. Le mythe nous fait donc rêver, par l'intermédiaire de la fonction imageante et imaginative qui prend pour réel un conte, une fable, un récit qui s'adresse à nous en élargissant les limites que le monde objectif et rationnel avait fixées. La possibilité de s'identifier aux personnages d'un passé lointain et pourtant commun, n'est possible qu'en vertu de notre appartenance à leur monde, à tous ceux qui l'ont construit par leur pensée primitive, c'est-à-dire par les peurs et désirs qui les animaient. Et les peurs et les désirs que le mythe contient, sont les nôtres, car ils sont restés les mêmes sans quoi leur « histoire » ne pourrait pas nous toucher, nous émouvoir, nous concerner, bref, avoir une résonance en nous. Comme le souligne justement Jean-Paul Savignac, élève de Jean-Pierre Vernant, le mythe contient de l'éternité, et il dépasse, transcende les aléas et changements de l'histoire pour se régénérer en elle :

« Le mythe est le bâtiment de l'imagination. Il est essentiel car il est à l'origine de la pensée et même de la pensée historique. [...] Le mythe est perpétuel, il se renouvelle sans cesse et ne vieillit jamais. Il est toujours d'actualité »¹.

Et si, comme il le dit plus loin², le rêve est la « source et le fleuve de notre pensée et la dynamique de l'action », il est fort à parier, que la condition humaine puise son sens dans ce même creuset. L'homme porte un regard sur lui, sa condition, son existence et par conséquent ses limites, en confrontant la réalité à ses désirs que le rêve et le mythe incarnent le mieux. C'est

¹<https://www.actualitte.com/article/tribunes/le-mythe-est-le-batiment-de-l-imagination-jean-paul-savignac/58234> ; J-P. Savignac, *Alésia*, Paris, Editions de la Différence, 2012.

² *Ibid.*

en cela que Freud a eu l'intuition de convoquer la mythologie et le complexe d'Œdipe pour expliquer et donner du crédit à sa théorie de l'inconscient et surtout sur ce sentiment qui n'a jamais cessé de planer au-dessus de la psychanalyse, la culpabilité. Ce même sentiment que la religion judéo-chrétienne prendra à son compte et que combattrait Breton, dans sa volonté de libérer l'homme de toutes les chaînes et carcans que certaines castes se sont empressées de fabriquer. Or, si les mythes sont éternels, s'ils sont le produit de nos rêves (et inversement), c'est que quelque chose qui s'opposait à la notion et au sentiment d'éternité, est venu par le phénomène de projection, leur conférer un statut particulier en vertu de la relation de contraste qui lie les images entre elles. Selon le principe du rapprochement des opposés, l'étincelle onirique pourrait être en mesure de rallumer la mèche de l'intemporalité tandis que l'existence (la réalité) ramène l'homme vers ses limites et sa finitude. Ce qui s'oppose le mieux et qui s'éloigne le plus de l'éternité, c'est en effet la finitude qui caractérise notre condition et notre existence. La pulsion de mort que Freud traque, n'est pas seulement la force constante qui nous anime et qui prend l'ascendant sur *Eros*. Elle est la structure même du psychisme et du, soma qui tendent inexorablement vers leur dissolution : *Thanatos*¹ serait plus fort qu'*Eros*. Comment alors admettre cela ? Faut-il comprendre et user encore de notre pensée rationnelle ou bien rêver pour faire le pari que quelque chose pourrait au moins un instant nous arracher à notre triste condition mortifère ?

Freud et Taine opteront pour la première voie, comprendre c'est déjà accepter, tandis que pour Breton, ce serait renoncer et capituler face à un obstacle qu'il faut à défaut de le franchir au moins se révolter. L'homme surréaliste est plus nietzschéen que shopenhaurien, plus gai que triste. Le projet de la psychanalyse est de réduire la souffrance psychologique de l'homme et de l'accompagner sur une route qui ne mène nulle part si ce n'est vers le progrès d'une culture qui doit réprimer la violence humaine en assujétissant l'individu au modèle social dominant, grâce à sa dimension surmoïque. Aucune pensée forte et critique de la part de la psychanalyse est portée sur la société et le comportement que l'homme devrait adopter à son encontre. Le principe de soi-disant culturisation (*kulturarbeit*) doit maintenir une cohésion entre les hommes, quitte à ce que l'individu, par la réduction de ses désirs, en paye le prix fort. Nous pouvons nous demander si la monnaie d'échange entre l'homme coupable de ses pulsions morbides et destructrices et la culture qui le rendrait non pas meilleur mais moins mauvais, ne

¹ Précisons que Freud n'a jamais utilisé le terme *Thanatos* pour qualifier la pulsion de mort.

serait pas la manière la plus douce pour légitimer le sentiment de culpabilité et d'en faire une valeur fondamentale et indépassable. Cela serait d'autant plus étrange si tel était le cas, car le projet initial du freudisme était de permettre à l'homme de sortir du sentiment de culpabilité. La philosophie tainienne est le constat réaliste et presque sans appel d'une condition humaine prise dans les filets de ses limites : l'homme se débat mais parviendra-t-il à s'en défaire ? La seule chose à faire pour lui est de comprendre qu'il est dans l'illusion et que cette prise de conscience est le premier pas vers une connaissance de meilleur ordre ; oui, « Mon Dieu, comme ton monde est mal arrangé ! »¹, nous dit Taine en ajoutant :

« Mon Dieu, dit-il, n'a rien de commun avec le Dieu-bourreau du christianisme, ni le Dieu-homme des philosophes de second ordre. Il est le positif absolu, c'est-à-dire la réalisation une et complète de tout l'être, et tout en lui et hors de lui est nécessaire comme lui ».

Ce positivisme absolu teinté de spinozisme, place Dieu dans une catégorie non transcendantale bien plus au contraire, immanente, ce qui ne donne pas pour autant à l'homme la possibilité d'accéder à la totalité puisqu'il n'en est qu'une infime partie. La conséquence est sans appel, sa connaissance sera limitée comme son existence et les bornes qui la limitent. Il ne lui reste plus qu'à s'adapter à l'illusion dans laquelle il est condamné de vivre, mais sans être dupe de sa nature, du « rêve où il s'agite ». La connaissance tainienne mène à une sagesse quasi socratique : je sais que je ne saurai jamais, et dans ce constat apparemment négatif, l'homme peut enfin se libérer à la manière des bouddhistes de toute tentation d'espérer ou de redouter un événement ou un état. « Délivré de l'inquiétude comme de l'espoir, il acquiert la faculté de dominer le spectacle médiocre de son existence, la satisfaction d'ouvrir son âme à la vie contemplative »² par la voie de la compréhension seule voie libératrice. Le savoir mène à la sagesse qui rejoint la *sophia* des grecs empreinte de contemplation.

Pour le surréalisme, l'homme n'est ni emporté par le processus de culture, ni pas le déterminisme absolu et aveugle d'un Dieu immanent et inaccessible. L'homme a au contraire le droit et le devoir de s'élever contre sa condition si injuste. Cette révolte ni

¹ Taine, *Vie et opinions de Thomas Graindorge*, 1871.

² *Ibid.*

sartrienne, ni camusienne, car elle refuse catégoriquement toute forme de nihilisme que le courant philosophique de l'absurde draine à sa manière dans son cortège d'idées, mais celle de l'homme debout qui se relève à chaque coup que la Vie lui assène. Si l'homme est responsable, sa responsabilité n'est pas celle des existentialistes. Elle est révolte contre ce qui limite son degré de puissance, et actions pour conquérir le peu de noblesse et de force que la Nature lui aurait ôté. Le combat qui accompagne la révolte ignore toute forme de violence, il arbore le blason et le drapeau de l'Amour. Aussi, la science reste dans le viseur de l'acte révolutionnaire surréaliste car elle conserve son aspect moralisateur, inhibiteur, et nocif. Elle montre qu'à chaque conquête technologique, la condition humaine n'est pas améliorée, mais que pis encore, elle est menacée par les cadres et principes qu'elle fait peser sur sa liberté. L'éternité, comme l'entend Breton, seule porte dérobée pour s'extraire du flux linéaire et mortifère du temps mondain, c'est dans le rêve qu'il faut la chercher, car il baigne dans la lumière du mythe. Rimbaud y est parvenu, il a rencontré la figure de Prométhée, voleur de feu, Apollinaire aussi, en rencontrant le mythe d'Orphée. Breton quant à lui, veut créer un nouveau mythe qui délivrerait l'homme de sa condition, s'il est disposé à transmuter sa pensée à la manière de l'alchimiste et de sa pierre philosophale, en or, en or du temps, pour qu'elle sorte de l'emprise de la dualité, de ses paradoxes, de ses tensions et contradictions. Rappelons l'ultime but que Breton donne au surréalisme quand il aura touché ce fameux point sublime :

« tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. »

Ce point n'est pas très loin sans doute du coeur, là où la liberté et la poésie convergent certainement vers ce sentiment et cet état de grâce qu'est l'Amour. Breton l'affirme et nous montre la voie qu'il faut suivre, celle d'une révolte qui nous incite à prendre tous les risques et à aller défier les profondeurs de notre psychisme pour affronter et traverser l'enfer et enfin le paradis. Que ce soit pour ramener l'être aimé et défunt à la vie, ou accéder à l'éternelle jeunesse, la révolte brave tous les risques et relève tous les défis. Breton nous dit :

« On voit comment, en ce qu'elle pouvait avoir encore d'incertain, l'image se précise : c'est la révolte même, la révolte seule qui est créatrice de lumière. Et cette lumière ne peut se

connaître que trois voies : la poésie, la liberté et l'amour, qui doivent inspirer le même zèle et converger [...] sur le point moins découvert et le plus illuminable du cœur humain. ¹».

C'est la vision de l'Ange Liberté né de Lucifer, qui redonne sens et foi à l'existence, et ce voyage intérieur et libérateur est celui du poète.

Le mythe d'Orphée peut ô combien nous intéresser pour nous éclairer sur la problématique que la pensée surréaliste et bretonienne veut résoudre. Ce n'est pas un hasard si le mythe d'Orphée représente le mieux en la symbolisant, la poésie lyrique dont se sont épris Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé sans oublier Nerval que Breton reconnaît comme appartenant à la lignée des surréalistes avant l'heure. C'est parce que les motifs dont ce genre littéraire s'occupe, la thématique majeure que le lyrisme aborde, n'est autre que le rapport du poète au temps, à la mort et à l'amour. Quand Breton nous invite à adopter « un comportement lyrique », cela revient à obéir et à être attentif aux injonctions de l'inconscient et c'est une manière aussi de retrouver dans nos instincts, notre temps primaire et primitif. La solution à nos souffrances, toutes liées à notre perte d'intégrité causée par le temps et son corollaire la mort, ou la perte de l'être aimé, doit nous éveiller à un autre plan de conscience.

On connaît l'attrait de Breton porta aux toiles de Gustave Moreau, qui mettent notamment en scène la beauté des femmes, l'aura dans laquelle elles baignent et qui marquèrent au fer rouge la sensibilité du jeune poète dès ses seize ans. « Orphée », l'œuvre de Gustave Moreau, met en scène une jeune Thrace qui recueille la tête et la lyre d'Orphée. Il y a comme une réconciliation entre le féminin et le masculin, entre la femme désirée, tant aimée, et le poète meurtri car l'existence la lui a ôtée. Si Orphée est descendu aux enfers pour secourir Eurydice des affres de l'Hadès, il la perd en se retournant vers elle pour la regarder ; le regard est l'acte transgressif qui anéantit leur union ou sa possible rédemption. Le cri d'Eurydice annonce et affirme le retentissement d'une Loi : « si tu me regardes tu me perdras ». Le même mythe ressurgit dans celui de Mélusine que Breton reprendra à son compte dans *l'Amour fou*, quand Raimondin à l'instar d'Orphée connaît le même sort pour la même action ; que faut-il entendre ou comprendre alors de ce mythe et en quoi cela répondrait aux questions essentielles que le surréalisme s'est posées peut-être à son insu, sans les formuler explicitement ? Il s'agit ni plus ni moins que maîtriser le temps, en brisant l'irréversibilité de son mouvement c'est-à-

¹ A. Breton, *Arcane 17*, in O.C., t. III, pp. 94-95.

dire en l'infléchissant, en le sommant de bifurquer, de ne pas se rendre là où les hommes ont accepté qu'il aille parce qu'ils s'y sont soumis. Le mythe de l'Éternité ou de l'éternel recommencement pourrait à première vue répondre à la volonté de rompre avec la continuité du temps, et le retour vers le même qu'il suppose, ne prendrait-il pas la forme du sentiment nostalgique qui est présent chez Breton quand il convoque les temps dits primitifs ou médiévaux comme si ces moments glorieux pour l'homme étaient voués à resurgir dans l'instant présent ? Est-ce une manière, sa manière, de renouer avec les mythes porteurs d'espérance non pour fuir la réalité mais pour la transformer ?

Breton souhaite fonder un nouveau mythe et la question de le créer se pose si l'on écarte l'idée ou l'hypothèse que les mythes précèdent la pensée ou du moins en constituent la source et la trame, bref la structure. Mais Breton distingue bien le « mythe collectif » (1935) que l'on peut comprendre et analyser consciemment et le « mythe nouveau » (1942) qui se constitue dans l'invisibilité et la non intentionnalité, bref en dehors de notre vouloir. Cela dit, les deux formes de mythe ont pour trait commun de se manifester à travers les œuvres d'art. L'œuvre d'art, devient l'espace de manifestation du mythe, d'où la méthode de l'automatisme reposant sur les lois de l'associationnisme qui sont censées favoriser son éclosion dans le réel. Si Breton s'oppose à toute transcendance qui mettrait hors de nous et de notre portée une entité ou un Dieu supérieur, il reconnaît l'immanence du Sacré qui se révèle sur le mode du hasard, du sentiment de peur ou de merveille, dans l'Art qui sait accueillir et recueillir son essence pour lui prêter sa forme. L'Art en fait éternise, fige l'écoulement du temps dans une forme perceptive par nos sens, pour créer une brèche, une faille, par lesquelles le mythe fera irruption dans sa dimension pure et intacte car non contaminée par le changement lié aux vicissitudes du temps du monde.

L'éternité est, nous le pensons, ce dont parle le poète surréaliste dans *Arcane 17*, quand l'alchimie recueille dans ses arcanes les mythes pour nous les restituer sur le mode du symbole : « Il y a quelque chose qui vient de tellement plus loin que l'homme et qui va tellement plus loin aussi ». Ce quelque chose qui nous précède, nous suit, nous traverse et nous porte aussi, est probablement ce que le poète appelait la « vraie vie » que l'on goûte sur le mode du présent intensif et passionnel, quand les horloges s'arrêtent, et que toute dualité ou dilemme disparaissent dans le sentiment d'unité. Le surréalisme ne peut donc aller plus en profondeur et en détails pour nous expliquer la méthode ou la technique capable de provoquer cet événement, à savoir l'irruption du mythe dans le dévoilement de l'être, arrachant le voile du réel qui nous cachait le surréel. Il s'agit d'une posture et d'une ouverture à adopter, celles du poète lyrique,

romantique et symbolique toutes incluses dans la figure du poète surréaliste qui suffit à préparer le terrain propice à son avènement. L'Art devient alors une philosophie de Vie, et la Vie un Art, la frontière entre l'un et l'autre, s'estompant pour laisser place à la surréalité. Ce que Breton ne dit pas formellement, c'est que son leitmotiv « Je cherche l'Or du temps », appelle son mouvement à reconnaître ce moment de grâce où l'agitation sous toutes ses formes, cesse et donne lieu au calme, à l'absence de troubles psychologiques qui ressemble assez à l'ataraxie des grecs.

Si le poète mène dans un premier temps certes conséquent, des campagnes subversives, révolutionnaires au moyen de méthodes appropriées en s'engouffrant dans le sillage de la psychanalyse, des expériences médiumiques et hypnagogiques, des jeux en tous genres, d'écrits provocateurs et sulfureux, quitte à s'engager en politique avec une incursion brève dans le parti communiste, c'est le Breton de l'âge mur, qu'il faut aller convoquer pour comprendre l'itinéraire d'un homme accompli. Breton a trouvé sa pierre philosophale après tant d'efforts, d'agitation, de doutes, de tensions, de séparations et de trahisons. La beauté convulsive et sa rencontre avec le village de St Cirq-la-Popie montre combien, le poète passe, ou plutôt évolue d'un modèle de pensée à l'autre, d'Héraclite à Parménide, du changement intempestif à la stabilité et à la permanence. Si la beauté convulsive, semble d'emblée s'opposer à l'éternité de la beauté platonicienne car elle doit se transformer et transformer celui qui l'éprouve, et ne pas être une beauté spectacle sujette à la contemplation passive, la beauté que Breton rencontrera plus tard, à un âge avancé, lors de sa rencontre avec le village où il posera ses bagages, est bien un lieu de repos et contemplatif. Ce lieu est là « où l'éternité est retenue dans l'instant »¹.

Le « point sublime » bretonien, est un lieu physique et mental (il est vrai que le poète découvrit près de Castellane en provence un site qu'il qualifiera du même nom) qui devient œuvre d'art, parce qu'il est l'espace dans lequel l'homme et la nature sont réunis dans un temps continu et sans rupture possible. Le temps mondain et normé que nous expérimentons habituellement, s'efface pour laisser libre champ à l'éternité. Breton dans ses « Prolégomènes » où il développe sa notion de Grands transparents et de mythe nouveau, incite, plus encore, ordonne au poète et à l'artiste de poursuivre cette quête absolue qui vise la pierre philosophale relevant elles-mêmes d'un mythe : "chaque artiste doit reprendre seul la poursuite de la Toison

¹ A. Breton, *Les Vases communicants*, in O.C., t. II, Op. cit, p. 209.

d'Or"¹. Cette quête devient alors strictement personnelle et subjective, tandis que le mouvement surréaliste réunissant toutes ces actions individuelles et fractales, les rassemble dans un ensemble théorique à visée collective. La toison d'or du bélier merveilleux que Jason doit se procurer au risque de son péril, et le voyage qui le rapproche de sa descente aux enfers (Jason demandant la collaboration d'Orphée afin qu'ils se joigne aux argonautes), symbolise autant la puissance, la fécondité, la royauté que l'éternité. Le chant du poète, peut non seulement charmer les sirènes mais les vaincre en les soumettant, l'obstacle à l'éternité étant levé définitivement.

Il y a donc dans le surréalisme tel que Breton le conçoit, une quête de temporalité particulière, dans laquelle le désir du poète trouvera entière satisfaction, c'est-à-dire à la fois son repos et une intensité conservée dans un instant qui se prolonge dans une temporalité autre. Nous rejoignons l'approche freudienne du désir, tout en la dépassant, car la théorie psychanalytique ne voit dans la finalité du désir uniquement la recherche de l'objet perdu palliant un manque originaire. Le surréalisme souhaite au contraire mettre en évidence dans la quête que met en œuvre le désir, une finalité autre, qui serait la production d'une sensation élaborée à partir d'un matériau affectif. Ce matériau se fait de l'étoffe d'un sentiment qui oscillerait entre l'acmé du désir, l'illumination, et ce qui émane de l'étrange et de l'inconnu qui nous dépassent et nous immergent dans le sentiment du Mystère et du sacré. L'éternité, et le mythe qui lui est assigné, sont l'accomplissement d'une dynamique et d'une dialectique du désir. Le désir agit, se met en mouvement entre deux moments ou plus précisément deux instances, le sujet et l'objet, et quand l'objet et le sujet ne font plus qu'un, le temps linéaire et sa durée peuvent alors cesser. L'éternité peut suspendre l'écoulement du temps dans *l'instant bretonien* qui retient et contient ce mouvement interrompu. L'objet qui fusionne avec le sujet, c'est la perception qui permet ce résultat car il est provoqué au moyen de cet œil redevenu à l'état sauvage qui ne pose plus de distance entre l'objet primitif et son observateur actuel : la perception directe (non soumise à la culture du moment et les conditionnements qu'elle fait peser sur la sensibilité) peut agir et faire de la rencontre avec l'objet concerné, un moment de grâce et d'intemporalité.

L'art est dans cette perspective, la méthode que l'homme devenant artiste, applique pour faire advenir ce type de rencontre avec un objet, une forme, qui saura satisfaire son désir

¹ A. Breton, *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non* (1942), in O.C., t. III, p. 11.

d'éternité. Afin de mieux approfondir le rapport qu'entretient la pensée bretonienne avec le temps et le mythe de l'éternité, un rapport qui s'actualiserait au moyen de l'Art en tant que techné et praxis, il convient de reconfronter le bretonisme au freudisme pour mettre au jour la spécificité du surréalisme sur ce sujet. Le détour par la pensée tainienne et freudienne nous a préparé à cette étape de notre recherche, puisque qu'elle nous a conduit à repenser la notion du moi, son rapport avec le rêve, l'imagination et le mythe, qui sont autant de traits marquants présents dans la pensée bretonienne. A partir de ces éléments, nous pouvons considérer la mythologie comme une ressource incontournable pour l'homme qui veut échapper à sa condition et aux limites que la culture lui a fixées. Si l'homme est mortel, son désir ne l'est pas car il rêve d'éternité et si l'étoffe de son identité, son moi, est onirique comme nous l'avons découvert précédemment, alors la question du temps et du désir doit être approfondie avec le plus grand sérieux et la plus haute attention. Le mythe doit nous renseigner, nous éclairer sur la trame souterraine, structurelle, de la pensée bretonienne. Ce qui est certain, c'est qu'elle s'articule autour du désir d'éternité, de la pulsion de vie mais aussi du fantasme qui consiste à s'échapper d'une limite imposée à l'humain qui est sa finitude, en convoquant la puissance du mythe et de l'espérance qu'il lui fait entrevoir.

1.2. Le mythe et le retour à l'unité : *Eros* ou l'abolition des contradictions

Nous nous souvenons des propos de Breton consignés dans le *Second Manifeste* (1929) quand il fait l'hypothèse de l'existence d'un point particulier, probablement un point (de vue) de l'esprit qui abolirait les opposés, les contradictions, les apparentes nuances et différences qui créent dans notre psychisme une dualité quelconque source de tension et de conflit. « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement », nous dit Breton comme pour nous inviter à trouver ce point de l'esprit qui pourrait résumer à lui seul la quête et la finalité du surréalisme. Mircea Eliade¹, nous explique comment le mythe est lié au sentiment nostalgique de retrouver l'unité primordiale à travers la matière qui exerce son attraction sur l'Esprit, ou quand il incarne le désir d'abolir les opposés

¹ M. Eliade a été l'un des plus éminents spécialiste en histoire des religions et mythologue du vingtième siècle.

ainsi que les polarités. Il existe un présupposé caché derrière l'influence qu'exerce le mythe sur notre psychisme, c'est qu'il recèle des images qui précèdent notre pensée discursive et notre langage logique et analytique, bref rationnel. Non seulement la pensée logique s'origine dans le mythe et les images qu'il contient, mais elle est une manière ou une méthode pour découper ou diviser l'Image (le mythe) en autant de significations et représentations possibles en créant des liens de comparaisons entre elles. En d'autres termes, le mythe de l'origine ou du paradis perdu par exemple, qui fait référence au mythe de l'unité primordiale (entre l'homme et Dieu ou entre la matière et l'Esprit), laisse place à des paradoxes, des contradictions, des doutes ou des réfutations, quand la pensée analytique crée à partir de cette Image une multitude d'autres images dérivant d'elle en les comparant, c'est-à-dire en les évaluant.

L'Unité devient problématique quand on l'oppose aux parties qui la composent sous l'effet du principe de division et de comparaison que l'esprit analytique met en œuvre. Il y a par conséquent un rapport au monde que l'homme a construit et qui est antérieur à la pensée logique et discursive dont il use aujourd'hui pour se représenter sa place dans le monde, le *cosmos*. Et c'est précisément la cosmologie et l'étude des mythes qui peuvent nous renseigner sur la manière dont l'homme a porté un regard sur sa condition et sur les doutes, peurs et espoirs susceptibles de l'améliorer. La mythologie grecque et antique dans la lignée de l'orphisme dont nous avons abondamment parlé, a introduit très tôt une figure incontournable qui entretient une relation à la fois intime et mystérieuse avec une autre figure de la mythologie qui nous intéresse puisqu'elle préfigure le psychisme dont l'associationnisme¹ et la psychanalyse n'a eu de cesse de s'y intéresser : *psyché* et celle dont nous venons de parler, *Eros*.

Au-delà du couple désir et psychisme symbolisé par Eros et psyché, il y a le mythe de l'éternité et de la non-dualité qui se joue et se rejoue à travers le désir d'immortalité et de toute puissance que l'homme cultive en lui et projette dans le récit d'êtres supérieurs et transcendants tels que les demi-dieux et les dieux. Pourtant, le mécanisme de projection, n'est-il pas l'acte par lequel le sujet pensant projette les images et ses contenus affectifs sur des objets imaginaires ou réels ? La pseudo-transcendance de ces dieux est le fait d'une immanence extériorisée par l'acte psychique qui tend à actualiser les éléments qu'il n'est pas parvenu à conscientiser et qu'il éprouve par conséquent à son insu. Pour le dire autrement, ce qu'il vit à son insu est à la

¹ Notamment l'associationnisme tainien qui reconnaît pour modèle d'écrivain et de penseur La Fontaine qui reprit à son compte le mythe de Psyché (*Psyché et les amours de Cupidon*) et Freud qui baptisa la pulsion de vie du nom d'*Eros*.

fois ce qu'il subit et ce qui nourrit son imaginaire. Le désir d'éternité et de non-dualité est incarné par le mythe d'Eros qui fit le thème de la dernière manifestation artistique internationale à laquelle participa Breton et qui était dédiée au surréalisme et à son lien indéfectible avec le désir¹. Eros qui selon Jean-Pierre Vernant² rend manifeste « la dualité, la multiplicité incluse dans l'unité », est par ailleurs beau et immortel et incarne en définitive ce que cherche Breton quant il traque l'Or du temps au moyen de la puissance créatrice qui doit aboutir à la (con)quête de l'Amour qui sont aussi les deux attributs du dieu Eros. Eros qui est à la fois amour, désir, est aussi le symbole de l'éternité qui cherche son objet (de désir) pour s'actualiser, et c'est en ce sens que l'ouverture au monde objectal qu'il inaugure, crée une temporalité mondaine, représentée par une autre figure mythique, Chronos³ qui est le temps linéaire, unidirectionnel dont le mouvement est la durée. Le temps qui est selon l'associationnisme tainien dans le sillage de la pensée de Condillac, une sensation modifiée et complexifiée, endossera un autre statut chez Freud, car il est l'élément catégoriel de la psyché qui permet au sujet pensant et désirant de reconnaître la réalité et de s'y adapter⁴.

Si, comme nous l'avons vu, la théorie associationniste attribue à la sensation l'origine de toute perception, de toute représentation ou idée, elle considère que la temporalité est le fait d'une perception modifiée par la mémoire, et dans cette perspective, le sentiment d'éternité et de non-dualité tant recherché par la quête surréaliste trouverait sa résolution dans l'acte mnésique et dans son annihilation ou son inhibition. Pour atteindre le sentiment d'éternité, il faudrait déconstruire la pensée pour aboutir à la sensation, en d'autres termes tendre vers l'oubli. Or qu'en est-il de la position de Breton à ce sujet, tend-il à faire de la mémoire l'obstacle à contourner, à affronter voire à court-circuiter ? Ou faut-il penser que la mémoire joue un rôle positif et salvateur à l'instar de la théorie psychanalytique, qui tendrait à faire de la temporalité le versant de l'éternité, permettant à l'individu face aux contraintes de la réalité de trouver un échappatoire illusoire dans le sentiment d'éternité ? Est-ce que l'art surréaliste viserait l'acte de sublimation freudien ou oserait-il prétendre à une *autre* temporalité ? Si cela était le cas, le surréalisme serait une tentative de porter le désir (Eros) à un seuil qui abolirait les frontières

¹ La huitième exposition internationale surréaliste (E.R.O.S.) se tint entre le mois de décembre 1959 et le mois de janvier 1960 à la galerie parisienne Danie Cordier.

² Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la Mort, l'Amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.

³ Il est dans les traditions orphiques le fils de Gaïa et de Hydros.

⁴ La différence entre processus primaire et secondaire, principe de plaisir et réalité est conditionnée par l'idée de temporalité, quand le sujet a appris et est parvenu à différer la satisfaction de son désir.

entre l'imaginaire et le réel (modifiant la perception du temps) sans pour autant conduire l'individu dans la folie et son opposé tout aussi dangereux, le rationalisme. Le désir et la temporalité qu'il sous-tend pourrait donc nous renseigner de manière plus pertinente et précise sur ce que nous sommes attachés à entreprendre et à mener à terme : cerner les contours de la pensée bretonienne au regard de la théorie freudienne et de ses influences implicites ou cachées comme l'associationnisme de Taine empreint de sensualisme condillacien.

1.3. L'Eros à l'œuvre dans la Temporalité freudienne et bretonienne

Comme nous l'avons si abondamment dit et explicité notamment au tout début de la première partie de notre étude et thèse, Breton n'a cessé de se réclamer des théories psychanalytiques, Freud n'ayant jamais « démerité » aux yeux du poète.

Si Breton fut influencé même à son insu par de nombreux courants de pensée, de lectures et de modèles qu'il su mêler, mélanger dans l'alambic de sa pensée, c'est la psychanalyse qu'il posa en discipline reine capable d'éclairer nos pas sur le chemin de l'Inconnu. Une raison qui explique son choix déterminé est le fait que la psychanalyse portait en elle la même ambition que le mouvement surréaliste, offrir au rêve une place prépondérante¹ dans la formalisation de ses théories. Mais Breton tente de dépasser les limites que Freud a fixées en démontrant que l'artiste, le poète plus encore, a accès par la médiation d'un langage affranchi du contrôle de la pensée à un pré-langage, un arrière-plan de la pensée qui constitue une brèche dans la réalité. La brèche en question doit permettre à la surréalité de s'immiscer dans la réalité. Voilà le premier renversement épistémique inauguré par Breton qui pense contre Freud, que l'Inconscient peut être révélé par une méthode dans son entièreté, par une exploration habilement diligentée, par l'existence et la médiation d'un arrière-langage, d'une arrière-pensée. La théorie bretonienne du "murmure", "des faits-glissades" ou des "faits précipices" est là pour l'attester. Plus encore, l'Inconscient peut prendre le pas sur le conscient et son principe de réalité et modifier, transformer, révolutionner la réalité par voie de conséquence. Car pour Freud, il n'y a pas d'arrière-langage et encore moins de métalangage, ni même de lieu où résiderait en secret un inconscient prêt à être capturé, même si sa topographie des instances psychiques

1 S. Freud, « Le rêve est la voie royale qui mène à l'inconscient » in *La Science des rêves*, 1926.

semble dire le contraire. La topique freudienne n'est en somme qu'une métaphore, une représentation par analogie de l'appareil psychique. L'inconscient freudien n'est donc pas un lieu obscur dans lequel nous pourrions plonger pour extraire une quelconque trouvaille ou découverte comme Breton désire le faire¹, mais un ensemble de processus psychiques qui annonce une "coupure radicale" entre l'inconscient et le conscient que Freud proclamera de manière définitive. Les contenus inconscients se transforment par le fait du travail d'élaboration psychique qui est un travail inconscient qui nous en éloigne, plus encore nous sépare de l'Inconscient et de ce qu'il contient. Il devient ainsi, et c'est le paradoxe, une réalité inaccessible mais compréhensible.

D'autre part, le langage et quel que soit le langage, est déjà le fait d'un travail d'élaboration, où la représentation mentale liant l'affect à l'objet et au mot censé le représenter, fait que l'Inconscient n'est jamais accessible dans sa primitivité, mais seulement d'une manière indirecte et déformée. Si la représentation, le rêve, le langage sont des produits dérivés de l'Inconscient soumis au travail d'élaboration pour Freud, Breton continue de croire à une possible incursion dans l'Inconscient à partir de cette réalité aussi pauvre soit-elle (le produit de l'élaboration psychique), dans la mesure où une brèche vers l'Inconscient serait présente en elle et repérable pour qui sait la traquer ou la provoquer. La *camera obscura* qu'est l'inconscient peut être éclairée d'une lumière qui la rendrait visible, parlante, mieux encore, transformatrice de réalité. N'y a-t-il pas chez Breton, fervent croyant en la toute puissance de l'immanence, l'idée platonicienne enfouie ou refoulée du *prototypon* et de *l'ectypa*, où par analogie l'inconscient serait le modèle et par conséquent la source de toutes les copies ? Quant à la réalité, ne serait-elle pas une des copies rendues possibles mais toujours appauvrie puisqu'éloignée du modèle original et privée de ses multiples autres possibilités ?

Dans ce cas, le modèle dont la copie serait la plus fidèle, la plus accomplie, correspondrait à la surréalité. La coïncidence ou la fusion de la réalité et de cette instance psychique peut se produire par le jeu du désir et de ses multiples variations quand la pensée rationnelle ne le bride pas trop. Reste à définir le troisième terme par lequel la médiation se ferait entre le modèle et sa copie, entre l'Inconscient et le conscient enserré dans la réalité : l'imagination². L'imagination nous l'avons dit, est ce par quoi se constitue et se perpétue le

1 « Retrouver le secret d'un langage dont les éléments cessassent de se comporter en épaves à la surface d'une mer morte ». (André Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, 1955).

2 « L'imagination est ce qui tend à devenir réel », André Breton, *Préface de Révolvers à cheveux blancs* (1932), O.C. t. II, p. 50.

mythe et les légendes extraordinaires qui nous font croire ou du moins espérer que les limites auxquelles notre condition est soumise, peuvent voler en éclats. « L'Or du temps » que Breton souhaite acquérir par la méthode surréaliste est un indice qui nous porte à croire que la temporalité est une piste à suivre et à creuser pour saisir le cœur de la pensée surréaliste ; à ce titre un retour à Freud après un détour éclairant effectué par l'associationnisme tainien, est nécessaire. Nous l'avons évoqué dans notre première partie, il y a bien un renversement épistémique opéré par Breton vis-à-vis de la psychanalyse, et ce renversement est peut-être mieux mis au jour si l'on s'attache à comprendre comment Breton perçoit le Temps dans sa volonté de créer un mythe nouveau ou tout au moins permettre à l'homme de sortir de sa condition d'humain, trop humaine. Et c'est en arrière-plan de ce renversement épistémique que s'est dessiné, nous semble-t-il l'amorce, l'ébauche d'une théorisation originale du Temps et du Désir dans le surréalisme.

Breton traque les signes de la présence de l'Inconscient dans notre réalité, que ce soit par l'intermédiaire du rêve, de l'imagination, ou des conditions propices qui favorisent l'émergence de l'automatisme pur de la pensée qui se manifeste dans son jaillissement ou parfois dans sa brutalité. Breton traque, cherche comme il le dira lui-même " l'Or du temps", avec toute la dimension symbolique, alchimique et énigmatique que le poète suggère quand on sait lire entre les mots, au travers des mots. Mais cette métaphore dans le discours bretonien est plus qu'un effet de style, de rhétorique, car sa quête de l'Inconnu et sa volonté farouche qui consiste à vouloir trouver les moyens de donner à l'Homme l'opportunité de (re)trouver sa Liberté, l'Amour par le jeu d'un langage affranchi de la pensée rationnelle (la logique) à savoir la poésie, est un acte de foi. Cet acte repose par ailleurs sur un ensemble de postulats et de présupposés qui en font une philosophie avec sa praxis, sa morale et son esthétique. « Amour, Liberté et Poésie »¹ définissent cette philosophie de la Vie que Breton a défendue envers et contre tous, souvent au prix de devenir le "grand indésirable"².

Mais ce qui nous intéresse, et c'est l'enjeu et la finalité de notre réflexion, c'est de mettre au jour la pensée bretonienne pour la révéler comme une philosophie du Désir et du Temps à part entière, spécifique, originale et mieux accessible si on la compare et la mesure à la

1 A. Breton, *Arcane 17*, O.C., t. III., pp. 94-95.

² Un jeune auteur, Dupré, écrivant en octobre 1953 un article sur Breton dans le journal « Arts » avait trouvé cette formule pour qualifier le poète surréaliste dont l'influence par ailleurs avait été selon lui, ni bonne ni mauvaise mais nécessaire.

psychanalyse et au freudisme dont celle-ci est dérivée. Par ailleurs, notons que le freudisme est lui-même une philosophie du désir qui a sa propre conception du temps. Un temps qui se mêle au désir, un désir qui se mêle au temps, si bien que désir et temps s'entremêlent au point de lier entre eux une relation particulière, une intrication qui ne va pas sans rappeler celle qui relie la pulsion de vie à la pulsion de mort. Chez Breton, le vécu temporel est affecté par le rapprochement de l'imaginaire et de la réalité, et plus ces deux termes sont proches, plus le dualisme entre eux se réduit au point de créer une temporalité inédite. Là où pour Freud les pulsions de vie et de mort restent distinctes et concomitantes, l'imaginaire bretonien tendant à devenir réel, transforme la réalité en surréalité. Le désir pour Breton a plein pouvoir sur la réalité, même si la raison (la pensée rationnelle) lui barre le chemin tandis que pour Freud, celle-ci est au contraire la sauvegarde du principe de réalité qui doit réguler, juguler les ardeurs et débordements d'un inconscient *a posteriori* soumis au principe de réalité. Le désir chez Freud et Breton ont tous deux rapport au Temps, à une temporalité propre et c'est de cette temporalité que dépend la réalisation du désir, son actualisation, et sa concrétude. Il paraît méthodologiquement acceptable autant que pertinent que nous convoquions le désir sous son aspect mythologique sachant que le freudisme a bâti sa théorie sur le mythe d'Éros, d'Œdipe, d'Aristophane pour ne citer que les principaux repères mythiques auquel se réfère son paradigme. Breton n'a pas cessé non plus d'être sensible à la mythologie, de la convoquer dans ses réflexions, écrits ou productions artistiques¹. Comme le souligne F. Tosquelles, il y a « une dialectique événementielle humaine qui dans les formulations anthropologiques, relie les formulations mythiques, les actions, le savoir-faire, et le savoir. »²

L'Homme pour Freud comme pour Breton se construit au travers et à travers des mythes qu'il construit et qu'il déploie c'est-à-dire explicite au moyen d'un langage qui lui est contemporain. Les mêmes choses se disent autrement pour rejoindre le psychanalyste suisse C.G. Jung, et livrent leur profondeur au moyen d'un langage, d'une grille de lecture, qui évolue en fonction de l'évolution de la conscience de l'homme. L'homme est une dialectique, dans laquelle son savoir primitif se nie et doit subir l'épreuve de la négation de la négation pour se livrer dans sa nudité, sa transparence, et sa clarté complètes et parfaites. Mieux encore, certains mythes prévalent sur d'autres, ou répondent à une problématique du moment comme Freud

1 Cette liste non exhaustive le montre clairement : les mythes d'Eros, Orphée, de Mélusine, Osiris, de Faust...

2 Cité par Patrice Hortonéda, « Temporalité et construction de soi », in *Empan*, 2005/2 (n° 58), p. 120-128. DOI : 10.3917/empan.058.0120. URL : <http://www.cairn.info/revue-empan-2005-2-page-120.htm>

tente de le montrer avec le complexe d'Œdipe ou celui de la horde primitive, pour expliquer le sentiment de culpabilité qui hante l'homme. D'ailleurs, c'est le même sentiment qui selon lui explique la religion hébraïque fondée sur le péché originel ou sur le fait que l'homme projette son désir d'être pardonné sur une figure patriarcale symbolisée par un Dieu.

Pour Breton il s'agirait idéalement de créer un nouveau mythe pour repartir sur des bases complètement nouvelles :

« Aucune tentative d'intimidation ne nous fera renoncer à la tâche que nous nous sommes assignée, et qui est [...] l'élaboration du mythe collectif propre à notre époque. »¹

Ces mythes et celui qui est en gestation chez Breton et qui (malheureusement) ne connaîtra pas le jour, empruntent à d'autres mythes des éléments communs. Ces éléments nous éclaireront sur la manière dont la pensée bretonienne et la pensée freudienne s'articulent pour se rapprocher et se différencier.

Nous verrons que Breton a pris à Hegel et à Marx le mouvement dialectique quand le mythe a dû se nier en se transformant en logos puis en logique (victoire de la pensée rationnelle sur la pensée intuitive et imaginative) et que le moment de la synthèse est devenu imminent. J.B. Pontalis qui qualifiait la pensée bretonienne de « compulsion de synthèse » a cru voir dans les prétentions et ambitions du poète une volonté à voir la synthèse résoudre tous les progrès et les problèmes d'une humanité. Il y a effectivement ce temps dialectique qui mènerait l'homme, selon Breton, vers son destin (la liberté). Il s'agit d'un temps porteur de promesses, intemporel comme peut l'être l'inconscient freudien ou l'imaginaire bretonien qui ignore tout phénomène de durée et qui rêve d'éternité ou de liberté ! Or ce Temps intemporel et le désir qui en est la source prennent leur origine dans les mythes, ceux notamment de la mythologie grecque et de l'Orphisme, ou dans le récit qu'Hésiode fait de l'histoire des dieux, sa *Théogonie*.

Le désir et le temps oeuvrent dans un sens permettant à l'Homme de se comprendre et de comprendre aussi toutes les possibilités qui s'offrent à lui car quelque chose le précède dans l'existence et le porte vers son propre destin, et ce quelque chose est la Vie, une énigme à déchiffrer. Freud parlerait ici de pulsion de vie ou de pulsion de mort². La Vie semble revêtir deux visages, le désir et le Temps, comme si chaque mouvement ou transformation qu'elle

1 A. Breton, *La Révolution surréaliste*, Premier numéro de la revue, 1924.

2 C'est de leur opposition que naît notre finitude et par conséquent notre désir d'éternité.

permet, initie ou accompagne, se faisait dans un espace qui lui était dédié et qu'habiterait l'Homme. Le désir et le temps mythiques constitueront le point de départ de notre démarche méthodologique pour comprendre en quoi le freudisme et son application thérapeutique, la psychanalyse, reposent sur des présupposés et des concepts qui se distinguent de ceux du surréalisme quand bien même ils partageraient certaines idées communes et aspects qui leur conféraient un air de ressemblance. En conséquence de quoi, les figures mythologiques du désir et du temps, d'Éros et du Temps grec seront d'un recours et d'un secours précieux pour appréhender l'écart parfois absolu qui s'est creusé entre les deux philosophies que sont le freudisme et le surréalisme.

Dans cette perspective, il semble qu'il y ait une analogie certaine voire une symétrie entre Eros qui se déclinent sous deux figures mythiques qui portent le même nom (l'Eros primordial et l'éros plus connu du grand public, à savoir le fils d'Aphrodite) et le Temps grec qui se décline sous trois modalités, incarnant trois divinités : Aïon, Kairos et Chronos, chacune d'entre elles répondant à un aspect qualitatif du Désir conférant à chaque temps son caractère unique (quantitatif et qualitatif) et son identité propre. La piste que nous décidons d'emprunter aussi inédite soit-elle, est loin d'être une hypothèse de recherche conduite par la seule volonté d'être créatif ou original, mais est motivée par un ensemble de lectures et de réflexions qui nous ont orienté vers une problématique qui n'a pas trouvé à nos yeux de réponse ou de solution satisfaisante. En effet, il existe souvent une concordance entre les idées véhiculées par certains mythes et des philosophies qui à leur insu se construisent à partir d'elles, mais qui en définitive montre en réalité que les notions qu'elles partagent sont complètement interprétées de manière divergente voire opposée.

Pour le dire autrement, L'Éros freudien n'est pas l'Éros bretonien, de même que la temporalité propre à la psychanalyse n'est pas celle que le surréalisme pose comme effective et prééminente dans sa philosophie. De ces différences doit cependant résulter une source commune que nous devons identifier de sorte de débusquer la trame souterraine que suivraient leurs pensées respectives. Il suffit pour cela de remonter aux multiples sources auxquelles elles s'abreuvent pour se rendre compte que leur proximité apparente est synonyme d'éloignement, et que le surréalisme se réclamant de la psychanalyse apparaît souvent comme un renversement épistémique de cette discipline. Que la source de notre pensée occidentale ait des racines dans la pensée grecque n'est plus à démontrer pas plus que la pensée helléniste a forgé des concepts à partir de mythes, comme ceux qui sont relatés dans la théologie orphique et la théogonie des

Rhapsodies, ou dans les épopées d'Homère ou bien encore dans les poèmes d'Hésiode. Ce n'est pas un hasard si Freud, grand traducteur de la langue grecque, ait perçu au-delà du désir et de sa temporalité, l'importance cruciale du rêve dans la culture et la civilisation hellénistes.

Que le mythe ait quelque chose à voir avec l'énigme du Rêve est un fait acquis, la tradition antique et grecque est là pour l'attester car elle a recouru longtemps à la divination et à l'interprétation des rêves oraculaires. L'ouvrage de référence condensant le savoir de cette époque sur le rêve et la divination, d'Artemidore de Daldis était le livre de chevet de Freud qu'il ne manqua pas de citer dans son ouvrage majeur, *L'Interprétation des rêves*. Breton épris de mythologie, de gnose et d'ésotérisme connaissait les pouvoirs du rêve et son caractère annonciateur et prophétique, d'autant que la pythie savait lier le mythe au logos en s'exprimant en vers, quoi de plus touchant pour un poète ! Cela dit, le style versifié ne sera plus l'apanage du poème surréaliste peut-être parce qu'il était devenu une convention et non plus la traduction d'un secret à déchiffrer. Là encore, si les rêves apportent des solutions mais également des présages pour Breton, Freud ne leur reconnaîtra par la suite qu'une fonction, celle de résoudre les problèmes, les tensions ou les conflits vécus par le sujet dans la journée qui les précède. Le rêve contiendrait et travaillerait sur les restes diurnes et de ce fait serait lié au passé et non (ou que très rarement) à un futur qu'il nous révélerait.

Mais revenons à la problématique qui nous est apparue comme incontournable dès que l'on veut s'intéresser à la manière dont la psychanalyse a pu être comprise par un homme comme Breton ? Pourquoi chez ce dernier, il n'y a pas de séparation radicale entre l'inconscient et le conscient, pourquoi le rêve et la réalité sont en vases communicants au point que l'un et l'autre seraient susceptibles de fusionner ensemble dans un devenir commun ? Pour le formuler d'une manière un peu plus saillante, comment se fait-il que pour Breton, le désir devrait l'emporter sur la raison et que de surcroît, le temps *in fine* finirait par lui être assujéti ? Plus encore, sommes-nous en droit de penser que le désir (bretonien) triompherait de la raison quand celle-ci aurait à tort prévalu sur lui depuis trop longtemps. Est-ce à dire, que le désir serait dans ce cas un désir de revanche ou de justice ? Si Freud fait partie de la lignée des philosophes du soupçon, il fait de la raison discursive et du principe de causalité les armes de sa pensée capables d'évincer les préjugés les plus admis à son époque. Breton de son côté ne manquera pas de nous mettre en garde contre les dérives de la raison et de son diktat sur l'imagination et le rêve ; le concept de Merveilleux que Breton promeut dans le mouvement surréaliste, ne manquera pas d'exprimer l'aversion du poète pour le mot « donc » qui caractérise le mieux selon lui la pensée

rationnelle à savoir la logique. Pour Breton, l'avènement de la logique et sa domination sur l'imaginaire est un moment de l'histoire humaine répondant à un moment dialectique qui doit en guise de synthèse aboutir à la réunion (synthèse vient du mot grec *synthesis* qui signifie réunion) voire à la fusion de l'imaginaire et de la raison dans la surréalité. Ce mouvement est le devenir de l'Homme, de l'humanité pour Breton, mais il ne faut pas occulter un autre mouvement (donc un autre désir et un autre temps) qui concerne l'homme individuellement. Cela explique la double préoccupation et nécessité du surréalisme : celle de participer à l'Histoire politique sous la forme de la subversion, de l'anarchisme ou de la révolte (tout moyen qui remet en question les conventions et normes qui empêchent l'imagination d'engendrer du nouveau) et celle qui permet à chaque individu d'aller à la conquête de cette étincelle, l'illumination que le regard poétique sait provoquer. D'où la double injonction rimbaldienne et marxienne que suit Breton et qu'il appliquera à son mouvement de pensée, le surréalisme : « changer la vie » et « transformer le monde ». La seule révolution possible est précisément la conquête de l'inconscient individuel et collectif répondant à un désir et une temporalité spécifiques mais communes, se rejoignant en un point symbolique (le point sublime). Breton a pensé immédiatement à la psychanalyse pour trouver une méthode servant son projet, mais il ira plus loin que le cadre limitant que lui offrait cette discipline restreinte par ses présupposés et ses racines mythiques.

1.3.1. L'Après-coup freudien et l'Avant-coup bretonien

La conception du temps pour Freud reste celle d'un temps linéaire, semblable au temps objectif kantien, où une chronologie demeure quand le passé précède un présent qui se jette lui-même dans un futur. Freud reste fidèle au principe de causalité, la cause étant à rechercher dans le passé, l'effet qui en résulte advenant dans le présent du sujet ou dans un futur déjà annoncé si elle n'est pas trouvée pour être annihilée. Quelque chose s'est fixé, ancré dans un des stades de développement psycho-affectif du sujet, si bien qu'il subit un effet de régression qui le ramène précisément à ce stade non dépassé où s'est fixé le trauma. N'oublions pas que la psychanalyse a pour ambition d'être une étiologie des maladies mentales, et la cause qu'elle cherche répond au principe du déterminisme temporel : elle précède et produit son effet tant

que celle-ci n'est pas identifiée, puis isolée pour être conscientisée¹ ; en ce sens Freud reste fidèle à l'enseignement de Marx quand ce dernier affirme : « celui qui ignore son passé est condamné à le revivre »². La répétition suit le mouvement causal qui tend vers son effet. C'est ainsi que l'inconscient est pour la psychanalyse un « acte de répétition » et la source de la « compulsion de répétition », d'où la notion d'après-coup qui vient enrichir la notion classique du temps héritée d'Aristote notamment, sans pour autant la remettre en question. Le sujet conscient répète le même acte pour mieux contrôler une situation qui dans le passé a été cause de plaisir ou de déplaisir. Mieux vaut s'attendre à quelque chose de déjà connu que de se prêter au jeu d'une situation nouvelle qui serait coûteuse en pulsion libidinale. Dans le principe d'inertie et d'entropie, la pulsion cherche à réduire toute tension afin de la conduire au point 0 (principe de nirvana). La solution la plus satisfaisante est de reproduire la même situation ou le même acte sachant qu'il est parvenu auparavant, au résultat escompté.

Le temps freudien est une ligne, une flèche du temps dont la trajectoire peut être sinueuse, comportant des boucles, des nœuds, qui font que le présent devient une relance du passé quand le nœud (l'ancrage) n'est pas dénoué. Par conséquent, le futur est le prolongement d'un passé non résolu qui fait retour vers lui sur le mode de la régression. Le trauma du passé, toujours refoulé, refait surface dans le présent parce qu'il était latent et qu'il attendait un contexte propice (des conditions similaires à sa première manifestation) pour se manifester : le symptôme devient l'après-coup. L'après-coup est la résurgence du passé, l'intrusion du passé dans le présent du sujet qui fait du temps du névrosé, un temps linéaire qui se reboucle sur un nœud du passé qui n'a pas été dénoué. Ce temps fuit vers ses répétitions parce qu'insidieusement il répète invariablement son passé. En définitive, le temps linéaire freudien (re)devient le temps des anciens grecs, celui de l'éternel retour ou recommencement. Mais sitôt le dénouement opéré par l'analyste, que devient ce temps libéré de ce point d'ancrage (du trauma) qui ramenait le sujet à son passé douloureux parce qu'il était oublié, refoulé donc dénié ?

Ce temps pourra alors s'écouler vers un horizon, sans faire-retour, pour poursuivre son chemin vers sa butée : la destinée de l'homme coïncidant avec sa finitude. On pourrait rapprocher le concept heideggerien « d'être-pour-la-mort » du principe de nirvana, quand pour

1 La méthode psychanalytique suit en cela la catharsis aristotélicienne à ceci près que ce n'est pas le théâtre qui provoque l'effet cathartique mais la parole libératoire qui s'instaure entre l'analyste et le patient. Chez Freud la catharsis prend le nom d'abréaction.

2 K. Marx, *Le manifeste du parti communiste*, Londres, 1848.

le philosophe allemand le destin de l'homme est "sa" mort, dans la continuité d'un Platon qui annonçait déjà en son temps que philosopher consistait à apprendre à mourir. Freud dit à sa manière la même chose quand il affirme la prévalence de l'inorganique sur l'organique, le vivant tendant inexorablement à sa simplification, la matière inanimée, ce qui explique que toute tension recherche ce « point 0 » où elle s'annihile. Voilà pourquoi la pulsion de vie est intriquée à la pulsion de mort tout en étant assujettie à elle.

Pour Breton, au contraire, le passé est avant tout perçu positivement dans sa double acception. Un passé qui n'est pas cause de souffrance mais à surmonter, et un passé qui est créatif et producteur d'évènements à venir qui ne demandent qu'à se montrer pour se révéler à celui qui aura su décrypter ses signes annonciateurs tout en les provoquant. Dans cette perspective, le passé est une mine d'or pour l'homme qui puise en elle la matière brute qui enrichira la réalité enlisée dans un présent appauvri, par ce qu'il aura rompu toute continuité avec son passé timoré et renoué avec son passé glorieux. Le passé est son histoire collective et personnelle, il est le champ des possibles que l'homme, artiste surréaliste en puissance, doit moissonner. La référence à "l'âge d'Or" chez Breton peut ressembler au "paradis perdu", mais ici, le passé glorieux n'a rien à voir avec l'idée de chute originelle, ou du péché qui expliquerait la culpabilité chez l'homme, cause originelle de la névrose. Le « passé » bretonien est quant à lui mixte plus que dualiste, composé d'un collectif (notre histoire collective faite des héros, des mythes, des archétypes, des surréalistes avant l'heure) qui nous appartient et dont nous sommes les dignes héritiers.

D'autre part, nous sommes constitués d'un passé strictement singulier et subjectif qui est notre histoire personnelle, notre biographie en somme. C'est parce que le « second passé » (l'histoire collective) entre en correspondance avec le « premier » (notre histoire personnelle), que Breton peut prétendre être dans la lignée d'un Diderot, d'un La Fontaine et d'un Rimbaud auxquels il s'identifie. Le temps est cette force liante, cet Eros, ou ce Désir qui unit les hommes dans une histoire qu'ils construisent ensemble et qu'ils ressentent chacun dans leur intensité affective propre de manière à « changer le monde » et « transformer la vie » pour répondre affirmativement aux deux injonctions de Marx et Rimbaud. Le passé pour Breton est un présent continu et progressif qui cherche à relier et unir entre eux les moments forts de l'histoire que chacun peut s'approprier par le ressenti et l'émotion. L'affectif en second lieu, doit pouvoir éclairer notre raison trop rationnelle, cloisonnée dans les limites de la logique.

La réalité ainsi enrichie et élargie, s'affranchira des normes que la pensée rationnelle et la logique avait érigées en grandeur. Ainsi, la réalité peut se transmuter en surréalité pour puiser sa force et son origine dans le Mythe, c'est-à-dire dans un passé sans cesse présent car réminiscent et résurgent : un passé-présent qui se mute en présence. La présence n'est pas une temporalité statique mais souvent annonciatrice d'événements forts, elle est parfois envoûtante marquant de son « aura » sa trace indélébile sur notre fragile existence. Ce passé-présent n'est pas l'Éternel recommencement ou l'éternel retour des stoïciens ou celui de Nietzsche, pas plus que la compulsion de répétition freudienne, mais un Temps qui se déploie hors de lui dans la réalité mondaine en conservant son magnétisme, et son pouvoir d'attraction sur les objets et les êtres vivants. Le temps bretonien est producteur d'événements tous en lien avec le désir inconscient du sujet qui s'objectivera sur le mode du hasard objectif. Le temps est ce désir que l'Inconscient projette hors de lui dans le monde, pour lier les objets aux situations afin de leur donner un sens.

Ce sens que Breton essaie de mettre en mots et en situation (la rencontre ou l'acte créatif), c'est le Désir, Éros, qui est tantôt liberté, tantôt amour ou poésie. Trois chemins que Breton prendra pour accéder au lieu du Désir qui ne porte pas encore de nom, puisqu'il précède et engendre le langage. L'Éros que nous invoquons pour caractériser la pensée bretonienne et la temporalité qu'elle inaugure, n'est pas l'éros de Freud, ni celui qui le présente comme le fils d'Aphrodite, mais celui de la divinité primordiale (mise en lumière par l'interprétation de Jean-Pierre Vernant à partir de la théogonie d'Hésiode) où avec Lui "se manifeste la dualité, la multiplicité incluse dans l'unité"¹. A partir de l'Éros primordial, archaïque, "la multiplicité latente que recouvrait la clôture d'une identité jusque là fermée à l'altérité"² peut se manifester. C'est de cette ouverture à l'autre, l'altérité engendrée par l'Amour qui se transmute en désir pour l'autre (l'amour objectal, pour le dire avec les mots de Freud), que le Temps est né pour s'objectiver dans le monde des objets, de l'altérité, donc de la dualité. L'Éros archaïque s'est fait éros (désir objectal) dans la mesure où il s'est objectivé dans le monde, et du statut de « désir sans objet » ou désir virtuel, il est passé à un statut objectif, transformant son désir initial en « désir de l'objet ». L'Éros a donc sa figure objective : l'éros. L'éros, fils d'Aphrodite, est finalement la continuité de l'Éros primordial qui cherchait à libérer de la matrice originelle ou primordiale (Gaïa) ses virtualités et ses potentialités. Et l'une d'entre elles, est l'éros que nous

1 J.P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, Paris, 1989.

2 L. Hautevelles-Garcin, revegeneral.org/index.php/articles-récents/esthetique, 2013.

connaissions, cette force liante qui a tant fasciné Freud et qu'il appela du nom de *libido*. Dans cette duplicité que l'Éros semble manifester, tantôt veillant et bienveillant sur la création opérée par les autres divinités primordiales, tantôt incarnant la figure de l'éros sexué, il est à la fois la force qui assure le déploiement des potentialités dans le monde, et celui qui assure la dynamique d'attraction entre les corps et les êtres. Il incarne d'une certaine façon le mouvement de l'intériorité vers la l'extériorité et de ce fait, Breton ne peut qu'aller dans son sens, puisqu'il souhaite voir les forces de l'inconscient rejoindre l'extériorité pour submerger la réalité.

1.3.2. Désir sans objet ou désir objectal : temps immanent et temps objectif

La relation sujet-objet est inaugurée par ce moment, la naissance d'éros qui chez Freud comme chez Breton est la relation amoureuse, désirante et orientée vers l'autre, à savoir un autre moi, mais nous reviendrons plus tard sur ce dernier point. Le désir relie donc dès ce moment, le sujet à l'objet et quand il se retire de leur union ou leur relation, il précipite le sujet (l'homme) dans la problématique de la séparation. C'est le grand thème récurrent de la psychanalyse, qui considère que la première souffrance provient de la séparation entre la mère et son enfant ; l'enfant comblera ce manque d'abord spatial (sa maman n'occupant plus son espace) par le temps, c'est-à-dire en développant la faculté qui consiste à transmuter l'espace c'est-à-dire le « manque de » ou « le vide de », en durée, c'est-à-dire « en attente de »¹. L'attente est donc la faculté de différer dans un espace la rencontre, les retrouvailles, et ce moment attendu est au cœur du principe de développement psycho-affectif de toute personne qui s'achemine vers l'autonomie affective selon Freud. Dans les processus psychiques dit primaires, l'enfant veut immédiatement obtenir ce qui lui manque sans pouvoir différer son désir. Mais il s'agit de désir objectal et donc de relation sujet-objet et de temporalité linéaire pour laquelle le temps objectif (passé-présent-futur) suit un mouvement chronologique et unidirectionnel pendant que le désir en assure la dynamique.

Mais chez Breton, l'attente se situe sur un tout autre plan. Elle n'est pas attente de l'objet attendu ou « l'objet perdu » (pour le dire avec les mots de la psychanalyse) ou bien encore

¹ Cf. à ce sujet le jeu de la bobine (*Fort-Da*) qu'analyse Freud dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920).

« reperdu », parce que l'objet rencontré fait immédiatement signe vers autre chose que lui-même. En effet, du point de vue de la psychanalyse, le sujet ne retrouvera jamais ce qu'il a perdu de manière irréversible. Pour Breton au contraire, l'objet désiré fait signe vers le désir sans objet, ce que nomme Breton par intuition : le merveilleux. Comme le souligne élégamment Hans T. Siepe, « l'attente n'est pas seulement au-delà du principe de réalité, elle est au-delà du principe de plaisir ¹ » et nous surajoutons, l'attente est au-delà de ce principe parce qu'elle se nourrit autant qu'elle se réclame du principe de désir. Oui, « indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique » nous dit Breton. Le principe de plaisir chez Freud éclipse radicalement le désir, en faisant de lui son ombre. Le désir sans objet n'est pas visible ni lisible, et Freud le réduit à une force aveugle et constante (*trieb*) qui pousse le sujet vers l'objet de (sa) satisfaction. Le désir est pulsion et il est observable qu'en vertu de l'objet qu'il touche, que ce soit le Moi ou un objet dans lequel le moi se projette par « déplacements » successifs.

Or, si l'attente est magnifique, qu'elle se situe au-delà ou au-dessus du Beau, c'est qu'elle est désir, « aspiration résolue à faire advenir le possible au dépens du probable »² et qu'elle se positionne en amont du monde phénoménal, probablement là où les images n'ont pas trouvé encore leur objectivation dans le monde réel. Le désir prime sur le plaisir chez Breton alors que l'inverse est valable pour Freud ce qui explique la prévalence de la répétition dans le temps freudien. L'attente est donc un mode temporel, une temporalité non linéaire, et constitue une porte ouverte vers le merveilleux c'est-à-dire l'inconnu ou le virtuel qui est sur le point de devenir réel. L'Éros primordial est dans cette mesure le référent mythologique et le temps auquel il se rapporte ; ce temps est l'Aïon qui à la différence de Chronos (le temps linéaire et unidirectionnel) et du temps Kairos (le temps disruptif) ne connaît pas de butée puisqu'il est hors-temps, éternel, atemporel. Il est le substrat du temps mondain, et il est donc mythique dans la mesure où il est présent (dans sa présence) en tous lieux et de tous temps. L'attente est donc le rapport de l'homme libre à l'éternité, quand il peut accueillir ou provoquer l'irruption de l'inconnu dans le déjà connu, qu'il soit étrange, insolite, absurde, terrifiant ou magnifique, qu'il se produise ou qu'il ne se produise pas (encore) puisque ce n'est que partie remise. L'attente

1 Professeur émérite de littératures romanes à l'Université de Düsseldorf, invité et intervenant dans une émission animée par France culture <https://www.franceculture.fr/conferences/maison-de-la-recherche-en-sciences-humaines/andre-breton-cest-lattente-qui-est>

2 A. Breton, *Les vases communicants*, introduction, Gallimard, Paris, 1955.

est une promesse non pas parce que le désir sans objet viendrait combler un manque dont nous souffririons, mais parce qu'étant sans objet, libre de dépendance ou de contingence, d'aliénation ou d'identification vis-à-vis de l'objet, elle est de surcroît puissance, un don incessant dont la source ne tarit jamais, une « force vive » et vivifiante car elle régénère le monde par la nouveauté qu'elle y introduit. Le conatus spinoziste semble faire écho à la pensée bretonienne, quand le philosophe de l'immanence voit dans le désir « l'essence de l'homme », un surplus d'être, à l'opposé de Platon qui y voit une mutilation de son essence. Là encore, Freud semble se rapprocher de Platon et de sa théorie du manque, qui précéderait tout désir alors que Breton semble rejoindre Spinoza quand l'homme est désir, c'est-à-dire volonté et aptitude à juger bon ou mauvais ce qu'il désire. Et le bien et le mal ne sauraient précéder ou orienter le désir, car le désir est lié à la liberté (qui n'est pas celle du libre arbitre) dont peut jouir pleinement l'homme. Hormis le fait que Breton et Freud refusent tout principe de transcendance et toute idée faisant du Bien ou du Mal des universaux, un Bien en soi ou un Mal en soi, le désir est pour ces deux hommes, soit le représentant de la liberté (celle qui transforme l'existant), soit la réponse à un manque irréductible.

Le merveilleux bretonien, n'a rien à voir avec le fantastique, mais il est la manifestation de ce désir sans objet qui déborde en somme les objets qu'il investit, et c'est ce débordement, cet effet de saturation spatiale qui crée l'émerveillement (affectif et cognitif à la fois) et qui nous installe dans un moment intemporel : l'instant bretonien dans lequel l'éternité se retient. Pour parler du Désir premier (Eros) et second ou objectal (éros ou désir de l'objet), ils sont tous deux reliés à un temps différent que les grecs antiques ont nommés Aïon (Αἰών) et Chronos (Χρόνος / *Khrónos*). Le premier se définit par un temps sans borne, intemporel, cyclique sans être pour autant répétitif, le second est le temps objectif et mondain, qui s'applique aux corps dans un espace donné. Ces deux temps ont quelque chose à voir avec les deux topiques freudiennes, quand le Ça freudien, est intemporel et répond au principe du processus primaire, et quand le moi est temporel, obéissant au principe du processus secondaire. Le Ça (l'inconscient) relèverait de la temporalité incarnée par Aïon, et le moi ou le système préconscient-perception répondrait au temps linéaire et chronologique, Chronos. Cette analogie que nous posons entre temporalité, instance psychique, et désir (dans leur acception mythologique) a une importance capitale au niveau méthodologique : celle de circonscrire au mieux la pensée bretonienne dans sa volonté d'unifier la psychanalyse et le matérialisme dialectique hérité de Marx et Engels.

Il y a dans le projet surréaliste donc une tension qui nous semble évidente et constante : en voulant unifier ces deux théories, il tente de résoudre l'antinomie entre l'Homme qui est un individu désirant, pensant, radicalement singulier et évoluant au milieu de ses semblables, et l'Homme en tant qu'humanité qui a un devenir et un destin collectifs à assumer selon le mouvement dialectique de l'Histoire. Le surréalisme est pris dans un étau, un dualisme à surmonter : celui qui consiste à participer activement à la révolution sociale, au devenir de l'Humanité, et celui de provoquer la libération de l'homme à titre purement individuel en faisant voler en éclats toute forme de norme et de lien social qui s'opposeraient à son désir individuel. Du même coup, la liberté individuelle prenant l'ascendant sur le devoir collectif, pourrait conduire l'homme à flirter avec la folie ou le désir de suicide, bref des actes en puissance, extrêmes, qui le séparent définitivement de son appartenance et de sa solidarité à l'égard du groupe auquel il est censé appartenir : l'humanité. C'est la raison pour laquelle Breton recherchera ce point suprême, un point où s'abolissent les tensions, les oppositions et les dualités pour trouver un équilibre entre le subjectif et le collectif. Et ce point, là encore, nous le représentons par une autre temporalité, *Kairos* (le troisième temps grec), qui est associé à une autre forme de désir toujours emprunté toujours à la mythologie grecque. *Kairos* incarne le temps disruptif, qui est la chance, le hasard objectif, la *fortuna* chez les latins, qui permet au sujet de sortir des contraintes et contingences du moment, pour « miraculeusement » faire bifurquer la trajectoire du temps à son avantage. En un sens, l'impossible avec lui devient possible, comme si dans cet instant kairique, le subjectif et le collectif se rejoignaient sans opposition.

Éros est par excellence le principe de l'Attente en tant que promesse puisqu'il porte en lui le germe de l'Altérité qui se manifeste en vertu de l'Amour et qui se réalise grâce au désir. Ce désir est le pouvoir merveilleux et énigmatique qui relie ou unit l'Autre à l'Unique, la multiplicité à l'Unité. « L'Or du temps » est la présence de ce passé incarnée par la figure mythique de l'Éros qui nous chuchote à l'oreille pour qui sait entendre ses mots, que la dualité se résout, se résorbe ou se dissout dans l'Amour et que le désir est le chemin à suivre à rebours menant à sa source. L'Amour est du côté du désir sans objet, de l'Éros portant la majuscule alors que le Désir est du côté de l'éros qui investit l'objet : d'un côté il y a l'Un, de l'autre il y a le couple sujet désirant-objet désiré. Breton traque l'objet désiré parce celui-ci procède d'un désir encore plus grand que lui, et qui nous traverse et qui attire à nous les objets ou situations souhaitées ou rêvées. Ce grand désir, celui que nous nommons l'Éros archaïque, Breton l'appelle l'Amour, qui se déclare dans son langage propre à savoir la poésie, et qui offre

naturellement la liberté puisque aimer et plus que désirer¹. Aimer n'est pas désirer un objet ce qui reviendrait à enfermer une personne, un objet, dans une relation aliénante. Bien au contraire l'Amour libère la personne à elle-même quand le désir ne retient l'objet convoité. Comment capter alors ce chant d'amour, cette voix inaudible et sourde proférée dans notre inconscient et soufflée par Éros ?

Le poète² dispose des moyens pour y parvenir s'il sait renoncer au monde objectif pour tourner son attention vers l'Imaginaire, le Rêve, quand il laisse libre champ à sa pensée et à l'automatisme pur de sa pensée comme si elle devenait l'instrument direct et sans médiation de l'Inconscient. Le passé-présent est par conséquent la présence de l'Amour transmuté en "désir de" qui cherche à s'objectiver pour mieux révéler sa provenance. Là où sa manifestation sera la plus complète, aboutie, la plus haute, la plus intense, constituera ce lieu appelé « le point sublime » bretonien où les dualités sont anéanties, où le désir porté à son degré d'intensité le plus haut, l'incandescence, abolit le temps ordinaire, objectif et linéaire pour que l'éternité (Éros) soit retenue dans l'Instant. Breton l'évoque dans le livre d'or qui relate sa rencontre avec le village de St Cirq-lapopie dans lequel il passera toutes ses vacances :

« C'est au terme de la promenade en voiture qui consacrait, en juin 1950, l'ouverture de la 1ère Route mondiale –seule route de l'espoir- que Saint-Cirq embrasé aux feux de Bengal m'est apparue –comme une rose impossible dans la nuit. Cela dut tenir du coup de foudre si je songe que le matin suivant, je revenais dans la tentation de me poser au cœur de cette fleur : merveille, elle avait cessé de flamber, mais restait intacte. Par-delà bien d'autres sites – d'Amérique, d'Europe- Saint-Cirq a disposé sur moi du seul enchantement : celui qui fixe à tout jamais. J'ai cessé de me désirer ailleurs. Je crois que le secret de sa poésie s'apparente à celui de certaines illuminations de Rimbaud, qu'il est le produit du plus rare équilibre dans la plus parfaite dénivellation des plans. L'énumération de ses autres ressources est très loin d'épuiser ce secret... *Chaque jour au réveil, il me semble ouvrir la fenêtre sur les très riches heures, non seulement de l'Art, mais de la nature et de la Vie* »³.

¹ Le désir est souvent lié et dépendant de l'objet qu'il investit et souffre donc d'un manque de liberté.

² Il faut préciser que la poésie pour Breton n'est pas réservée à une certaine élite de personnes disposant de dons particuliers par exemple, mais est accessible à toute personne qui se laisse guider par le pouvoir de son imagination.

³ André Breton, lettre du 3 septembre 1951.

L'instant bretonnien est donc un point de l'espace saturé d'éros, de désir, et l'effet de saturation provoque l'arrêt instantané du temps objectif (le passé-présent-futur) puisque le but ou la finalité du désir (le passé agissant dans le présent) est de se convertir en présence pour faire-retour vers sa source et y renaître. La trajectoire du désir pourrait emprunter la métaphore bretonienne du jet d'eau si habilement décrite par le poète dans *Nadja*. La force jaillissante trouve son acmé dans l'apogée de sa courbe puis retombe tandis que nous avons toujours la vision d'un jet d'eau dont le mouvement est ininterrompu, une éternité retenue et convertie en un mouvement perpétuel. L'instant annule la mobilité du temps, l'instant devient l'image immobile car saturée du mouvement perpétuel. Une autre image saturée d'Éros, est vraisemblablement à chercher chez le peintre de Gustave Moreau. Le peintre symboliste a su la retranscrire pour capter et hypnotiser le regard du jeune Breton qui n'avait que seize ans, quand dans la fulgurance de l'instant, il rencontra de plein fouet la beauté.

Certes, ce sont les corps et les formes de femmes qui envoûtent l'adolescent pour le marquer au fer rouge de l'érotisme. Mais ce désir tourné vers l'objet, la Femme, l'archétype de la femme (puisqu'il rassemble dans sa figure toutes les autres femmes) va bien au-delà d'une force libidinale orientée vers le corps désiré. Ce que voit et ressent le jeune Breton, c'est toute la force invisible qui porte ses corps de femme au comble de leur beauté et de leur séduction. Derrière le corps peint, gît le merveilleux bretonien, qui surcharge l'espace de la toile au point de happer le regard du spectateur au point de l'engloutir avec lui. Nous y reviendrons plus tard, sur l'effet de condensation que produit une œuvre telle que celle-ci et que produiront à leur manière les collages surréalistes. Le phénomène de condensation a pour but de saturer un espace en une collection d'images surchargées elles-mêmes d'une intensité qui tire sa force dans le rapport qu'elle entretiennent entre elles. L'effet est de surcharger en émotion, ressenti et cognitions le spectateur ou le lecteur qui subit la force que son auteur a placée dans son œuvre. Breton a beaucoup insisté sur le pouvoir des objets notamment des masques africains ou hawaïens. Captivé par l'objet, il nous est plus possible de penser en-dehors de l'espace saturé où il siège, ou au-delà de lui, si bien que le mouvement de notre pensée se ralentissant marque un arrêt, stoppant du même coup le flux du temps subjectif (la durée au sens bergsonien). La réalité faisant résistance au flux continu de notre pensée, parvient à la circonscrire dans un espace approprié qui la contient.

D'une certaine manière, l'intériorité est intégrée et englobée dans l'extériorité du sujet. Dans cet instant fugace, le temps objectif a disparu pour laisser la place à l'effluve de l'éternité qui se dissipe presque aussitôt que notre regard quitte la toile. Il y a là comme une coupure dans

le temps linéaire, que les grecs nomme Kairos, une brèche qui transcende le chronos (le temps objectif et linéaire) pour rejoindre l'Aïon c'est-à-dire l'Éternité.

1.3.3. L'Instant bretonien : l'archétype de l'éternité et de la non-dualité ?

L'instant est *présence* parce qu'elle est avant tout rencontre entre le témoin (le poète), l'objet-désiré (la tableau) et le troisième terme invisible qui pourtant rend l'invisible visible : le désir-Désir, l'éros relié à l'Éros archaïque. Le regard du poète ne s'arrête pas à la belle plastique du sujet féminin, ne s'attache pas davantage à l'objet que le désir du peintre a investi, mais transcende l'œuvre pour y traquer et trouver la trace du désir primitif : l'Amour. Breton n'a-t-il pas créé dans son appartement parisien, par l'agencement subtil de ses œuvres collectionnées qui constitueront le « mur de l'atelier », l'espace propice à l'advenue et l'accueil de ce désir concrétisé, objectivé ? N'a-t-il pas cherché à condenser un espace en le saturant des chefs-d'œuvre les plus sublimes qu'il avait su conserver, pour créer une aura¹ digne de créer à son tour l'enchantement tant désiré ? Breton l'affirme sans ambages, en affirmant que l'œuvre d'art doit nous émerveiller, nous enchanter, parler davantage à notre cœur qu'à notre raison. Face à ses œuvres, dans l'espace qui leur est consacré, il faut au départ ressentir le pouvoir de leur attraction car « il ne s'agit pas de comprendre mais d'aimer ».²

Le ressort de l'émotion que provoque cette atmosphère dont le noyau est précisément cette aura, est l'énigme que l'œuvre adresse à son destinataire. L'énigme est le voile qui cache ce qui doit rester caché pour provoquer l'enchantement. L'attente dont nous parlions est exactement la temporalité qui correspond à cet état qualitatif, ce point de suspension du temps qui rassemble sa durée autour d'un espace sacré. Laissons la parole à Breton pour le dire avec sa verve flamboyante : « il y a toujours un coin du voile qui demande expressément à ne pas être levé ; quoi qu'en pensent les imbéciles, c'est là la condition même de l'enchantement ». « Pourquoi tout », tout comprendre, nous confiait Flaubert quand Blanchot nous révéler que la pensée avait elle aussi son propre désir qui la poussait vers le questionnement et la volonté de

¹A. Breton, « Flagrant délit », in *La Clé des champs*, O.C., t. III, p. 795.

²*Ibid.*

tout comprendre : « le point d'interrogation est le désir de la pensée ». Avec Breton, la pensée se tait pour laisser parler l'amour qui naît de l'enchantement, de la fascination qu'un lieu ou un objet porte en lui. Et l'énigme de ce pouvoir de captation qui opère sur nous, ne doit pas être comprise mais vécue. Le sens d'une œuvre ne s'épuise pas et c'est dans ce non épuisement du sens et dans sa nécessité, que l'enchantement est seulement possible. Plus qu'une contrepartie ou une compensation, l'enchantement et le merveilleux deviennent à leur tour une nécessité et pour le dire autrement, la condition de l'Homme. La partie non épuisée du sens de l'œuvre est alors enfouie dans une contrée inconnue, obscure, dans la nuit profonde de notre psychisme à moins que ce soit dans la nuit profonde du monde.

Breton fait référence dans le texte précité, à l'alternance de la nuit (le sens non épuisé de l'œuvre, l'énigme) et de la lumière, et à la présence de l'ombre à savoir l'énigme telle qu'elle se montre à nous : « aussi bien pourrait-on dire, avec la même nuance de regret atténué par le pressentiment obscur de la nécessité qui veut que la nuit seule enfante le jour, et que l'ombre, sous peine de l'amener à s'éteindre, ne peut céder à la lumière, aussi bien pourrait-on dire à qui se penche sur son œuvre et sur sa vie avec l'intention d'en épuiser le sens : *Tu ne connaîtras jamais bien Rimbaud* ». Cette nuit obscure ne rappelle-t-elle pas l'Éros archaïque tel qu'il est défini dans la théogonie d'Hésiode, comme nuit profonde et obscure permettant à Gaïa d'engendrer Ouranos ? Une nuit énigmatique qui se révèle à nous par l'entremise de la terre et du ciel, les deux principes (féminin et masculin, l'imaginaire et le rationnel) que Breton voulait résoudre en ce point sublime qui pourrait tout aussi bien être l'Éros primordial. Le cercle herméneutique serait en quelque sorte bouclé sauf que Breton aime à jouer sa relance constante. Le but est de sentir ce mouvement (le temps) qui se fait présence, bref qui s'arrête le temps d'un instant pour offrir toute sa puissance. L'espace et le temps sont l'œuvre de cette divinité primordiale, et leur dualité peut cesser dans le temps (kairos) de l'enchantement. L'art surréaliste est censé provoquer cet événement et c'est en cela que réside la seule norme que l'on peut lui imposer. Déjà, à ce stade de notre réflexion, nous pouvons mesurer un écart de niveau logique et symbolique entre Breton et Freud qui font référence à un Eros différent, selon qu'il désigne l'Eros primordial ou archaïque ou qu'il se réfère au fils d'Aphrodite et d'Arès. De cette différence, procède dans leur champ disciplinaire respectif (le surréalisme et la psychanalyse), une conception du temps singulière.

Deux moments, deux « instants » vécus et commentés par Breton nous servent donc de fil conducteur pour explorer la temporalité surréaliste. Revenons sur le premier qui a attiré à sa rencontre avec le village de St Cirq, et où nous renseigne sur son état affectif : " Saint-Cirq

a disposé sur moi du seul enchantement : celui qui fixe à tout jamais. J'ai cessé de me désirer ailleurs ». La formule "J'ai cessé de me désirer ailleurs" est l'Instant dans lequel et par lequel, le désir qui cherche l'objet qui sera à sa hauteur pour le satisfaire, se rencontre pour stopper sa course désirante. Cet arrêt est la présence qui habite une œuvre, un lieu, une situation qui du coup dispose de sa propre vérité. Une épiphanie du désir qui révèle et fait signe vers sa provenance : l'Amour. St-Cirq Lapopie devient un poème dont l'équilibre interne, sa géométrie secrète, sa structure invisible, s'imposent à celui qui la subi dans son entièreté c'est-à-dire dans une présence qui est un présent qui retient et contient tout son passé ; cette présence crée l'instant qui dure, elle est la révélation d'une promesse que l'Être a tenu en faveur de l'homme. Une hénologie affranchie bien évidemment de toute religiosité chez Breton qui refuse une transcendance absurde au profit d'une immanence toute-puissante. S'il rejoint Freud sur ce point, (pas de Dieu au sens où la religion le définit), il y a du sacré et le poète va plus loin que Freud dans le rôle que joue le Mythe dans l'avènement de l'évènement : l'Instant. Là où le complexe d'Œdipe n'est jamais totalement dépassé dans l'existence du sujet névrotique, faisant de son temps une temporalité de l'après-coup, donc du toujours déjà-vu, L'Éros de Breton fait du temps une promesse, de chaque moment un instant potentiel, de chaque minute un avant-coup qui annonce encore et toujours le seuil ultime où le temps extatique regagnera sa patrie pour renaître. C'est dans sa renaissance, que le notre monde bretonien, la surréalité, pourrait se maintenir dans son état.

Voilà peut-être le mythe nouveau qu'il aurait souhaité voir advenir : un monde qui serait le négatif de l'éternité, non la finitude, mais l'instant ultime, pointe du temps qui se maintient sur sa cime grâce à la source qu'il a pu rejoindre en vertu de l'espace qui a pu l'accueillir. La parabole de l'enfant prodigue peut servir de métaphore : le temps (éros) revenant chez lui, chez ses parents (l'Éros archaïque) . Une phénoménologie du Temps et non de l'Esprit (Hegel) dans laquelle l'Homme aurait pour mission de la rendre possible puis effective, semble être le souhait profond et intime du surréalisme bretonien.

C'est dans cette dynamique du Temps, la temporalité bretonienne que le passé est l'avant-coup (l'avant-goût aussi) d'un présent à venir qui stopperait toute possibilité de futur. Le futur n'est qu'une fuite du temps qui n'a pas rencontré son objet. L'Horizon, l'arrière-plan, vers lequel l'homme se jette comme existant, n'est pas un temps husserlien ou heideggérien, mais un temps ontologique que l'Homme n'a pas su contenir ou retenir dans un espace approprié. Cet espace, le monde qui est l'extériorité de l'homme, peut être le lieu adéquat si celui-ci le décide, puisqu'il est son auteur, aucun objet ne pouvant subsister sans le sujet qui

fait exister. L'homme doit pour se faire rechercher dans son intériorité l'espace qu'il projetera ensuite dans le monde objectif (d'où la nécessité d'explorer les zones interdites que recèlent l'inconscient) car le lieu en question n'est pas pré-existant dans le monde objectif mais pré-existant dans le monde subjectif.

La surréalité que veut produire le surréalisme est le monde qui saura accueillir le désir dans toute sa magnificence et puissance. Pour cela, il ne faut lui opposer aucune résistance, contrairement à Freud. Et la pensée logique et rationnelle constituent la pensée qui s'oppose le plus au désir inconscient, et elle a créé un temps qui lui aussi contrarie ce type de présence. Plus encore, c'est ce type de pensée qui renie le Temps bretonien au point de lui faire rejoindre une ligne de fuite vers un horizon dont nous avons parlé précédemment : un temps qui a manqué sa cible, une flèche qui se perdra dans le néant, un coup tiré pour rien. Ce temps dégradé, gaspillé, le surréalisme se propose de sauver et de conjurer le mauvais sort qui lui avait été réservé. D'une certaine manière, en le sauvant, le poète cherche à saturer l'espace qui saura accueillir, contenir, le désir inconscient notamment par le processus de condensation (pour le formuler en termes freudiens) : le collage en est une illustration, la métaphore en est une autre ; c'est aussi en utilisant les images les plus éloignées de manière à ce que leur correspondance et rapprochement déclenchent l'étincelle poétique, l'éclair, le feu de l'instant, ou bien encore, en usant de l'écriture libre dénuée de toute forme de censure qui sous l'effet de l'automatisme pur de la pensée et de sa vitesse d'exécution, produira les images nécessaires en termes quantitatif et qualitatif pour saturer l'espace de leur concrétude.

L'avant-coup freudien ou l'avant-coup de l'instant bretonien se rejoignent néanmoins dans le fait que le passé fait signe vers un devenir inscrit en lui, qui doit advenir selon la maxime socratique « Deviens ce que tu es » ? Le temps bretonien s'enrichit de l'histoire de ses héros qui ont su l'émouvoir selon des critères précis : la révolte, le sensualisme, l'espoir. Ces critères sont des marqueurs historiques, les moments d'un processus de la pensée que Breton suit dans leur cheminement. Une révolte qui se lèvera contre la norme, l'ordre établi quel que soit l'époque où il sévit, parce qu'enfermant l'homme dans son carcan de conventions faisant obstacle à son imagination et sa créativité. Un second moment où la lutte contre les conventions étant consommée, il y a cet instant de réconciliation avec la réalité qui n'est plus hostile à l'épanouissement de l'Homme et qui est plus conciliante avec ses ambitions, ses désirs. Le dualisme « principe de plaisir - principe de réalité » freudien échoue quand la révolte bretonienne se glisse enfin dans cette brèche par laquelle la réalité s'ouvre à la surréalité. Le

troisième moment est celui où cette brèche se referme car la tendance naturelle de l'homme moderne est à l'œuvre dans l'exercice de la pensée rationnelle. Mais cet instant où l'on peut goûter à ce monde plus vaste et plus riche est porteur d'un message d'espoir qui suffit à « attendre » que cet avant-goût ou coup, annonce l'avènement de la surréalité. La présence (le second moment) annonce le temps de l'attente, comme si la présence en un point de suspension, retenait son souffle pour expirer, expier toutes les tensions internes dues aux résistances opposées à son déploiement, à sa propagation comme à sa pérennité dans le monde objectif : à savoir la réalité. On se souvient de l'affirmation sans réserve du poète en ces termes dans *L'Amour fou* : "indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique ». Parce que le possible, le champ du possible est ce qui fait que la vie mérite d'être vécue, car il porte en lui le germe qui transformera la réalité actuelle, parce qu'il est la puissance se transmutant en Acte, pour le dire avec les mots d'Aristote. Il y a dans le processus dialectique du temps, qui trouve dans la réalité quelque chose qui s'oppose toujours à son moment actuel, car elle est par définition « ce qui résiste à ». Puis ce moment qui ne dure pas ouvre à cette attente chargée de promesse, cette réconciliation de ses deux termes opposés (désir versus réalité), car le message d'espérance contient déjà son actualisation.

La première période du surréalisme est bien ce premier moment de révolte à l'endroit des lois et de ses représentants à la manière du dadaïsme, puis suit un second moment d'épanchement poétique, de créations artistiques pour chanter l'amour, la beauté, la grandeur. Le troisième moment, de l'acte surréaliste, c'est l'attente qui renvoie à celui de l'espoir qui somme l'artiste surréaliste de rester en état de vigilance extrême, de révolte pour appeler à lui ces moments de grâce qui nourrissent l'espoir de les voir un jour ne plus disparaître. La dialectique temporelle objective, puisqu'on peut l'observer concrètement dans l'attitude et le comportement du mouvement surréaliste, suit une trame souterraine qui épouse celle du temps subjectif que nous avons pris soin de présenter et que nous ne manquerons pas d'explicitier maintenant. En effet, le passé (collectif et individuel) nous enjoint de nous révolter contre tout ce qui nous limite dans notre liberté. Le passé-présent¹ (la présence) est l'avant-coup (et goût) qui nous révèle que notre attitude est la bonne, récompensée qu'elle est par la qualité de l'instant

¹ Le passé-présent est entendu comme présence, une temporalité qui est le fait d'un passé (mythique) qui sature le présent actuel et historique de l'humanité ou du sujet si bien qu'il est ressenti dans son effet résurgent et saturant, comme l'est le phénomène de condensation que nous avons abordé précédemment. C'est en quelque sorte la force mythique actualisée et agissante.

qui la conforte dans le chemin qu'elle a choisi pour accomplir sa destinée. Quel serait alors le temps de l'attente qui poursuit ce moment intensément exaltant qu'est l'instant qui malheureusement ne durera qu'un instant ?

C'est le temps de la relance, non pas de celui de la répétition, de l'éternel retour, mais celui où l'attente se transmute en espoir, et quand l'espoir se transmute en révolte. Il est un processus actif par lequel le chercheur d'Or ou de vérité ne baisse jamais les bras devant un combat, une lutte contre une réalité qui réduit l'Homme dans le champ de ses ambitions, de ses désirs et de leur réalisations. Si l'espoir est de voir un jour advenir ce moment, cet instant fugace mais qui sait, qui pourrait perdurer, alors l'espoir serait appel, attente de l'éternité. Or cet appel, ce souhait semble altéré par le fait que Breton lui préférerait presque ce moment d'attente qui suit la disparition de cet instant de grâce, parce qu'il est promesse de son retour. Rappelons-nous le cri de Mélusine dans *Arcane 17*, qui annonce son départ mais aussi son second cri qui est la promesse de son retour. Pourquoi alors se contenter ou accepter ce moment dual qu'est la disparition et la promesse du retour, la séparation qui précède les retrouvailles ? Surtout quand l'éternité peut figer *ad vitam aeternam* ces retrouvailles ! Parce que Breton et c'est là la clé de la compréhension du Temps bretonien, est un temps trans-immanent. Immanent car il est intérieur et présent continuellement en nous (correspondant à l'Aïon), dans notre inconscient, transcendant car il permet au temps de faire un saut qualitatif qui conduit le sujet l'expérimentant à un état supérieur en intensités sensorielles, émotionnelles et cognitives. La surréalité serait tout simplement le temps qui au lieu de se déployer à partir de sa matrice, l'Aïon, pour s'orienter vers sa trajectoire chronostique bifurquerait vers la trajectoire kairique : une autre manière pour le dire serait d'utiliser une métaphore géométrique, pour l'exprimer en terme de dimensions. Le temps circulaire Aïon, peut faire émerger un temps horizontal (Chronos) comme un temps vertical Kairos.

Ces moments chargés de présence qui constituent l'Instant bretonien est le fait du temps Kairos, un temps vertical, qui ouvre la réalité à la surréalité : un temps trans-immanent (dans le sens de dépasser en conservant¹ ce qui est surmonté) la réalité pour le lier au temps immanent :

¹ Cela signifie que la surréalité demeure au cœur de la réalité, et n'est pas dans un monde qui en serait séparé. Le Temps unit chacune de ses modalités (temps) dans un mouvement dialectique : Aïon-chronos-kairos, dont la synthèse est la surréalité, un espace qui fusionne avec le temps dans une catégorie supérieure de la pensée. En ce sens, Breton semble combattre l'idée kantienne qui consiste à maintenir l'homme dans les limites de la phénoménalité, parce que soumis à l'espace et au temps, c'est-à-dire aux formes « a priori » de l'entendement.

l'Aïon. Le temps Chronos, objectif, soumis aux règles de la logique est le temps que Breton combat avec résolution. Le temps kairique est donc comme un temps médiateur entre le temps éternel et le temps mondain qui décide ne pas se laisser entraîner par le temps objectif et décide de bifurquer vers le temps immanent en faisant retour vers lui. Le temps kairique s'arrache à la pensanteur et l'horizontalité du temps chronos pour prendre de la hauteur dans sa verticalité et faire retour vers sa source originelle, Aïon. Le temps kairique est en quelque sorte l'instant qui fige le mouvement pour le rendre continu, la fontaine jaillissante qui envoûte Breton et Nadja.

Comment vivre alors entre notre désir d'éternité et la réalité qui annonce notre mort à venir ? Le temps Kairos fait césure entre notre intuition de l'éternité et notre perception de notre finitude. La présence, le passé-présent, fait irruption dans le temps chronostique, et cette irruption ou effraction dans le temps mondain, est l'instant bretonien qui ne prétend être l'avènement définitif de l'éternité mais seulement le ressenti de sa possibilité. C'est parce que notre existence est courte, finie au regard de l'éternité à laquelle nous pouvons par l'imagination la mesurer, que l'existence a de la valeur si elle est vraie, authentique, libre et belle, amoureuse. Alors il est possible de vivre l'éternité dans l'instant : l'étincelle poétique est cet événement. Ce qui donne cette force et cette intensité à la vie, c'est sa fragilité qui portée à son extrême peut être vécue au seuil du suicide. D'où cet attrait non morbide mais exalté pour le suicide de la part des surréalistes.

Dans l'idée de ce temps trans-immanent, il ne faut pas voir de contradiction avec l'idée de transcendance ou de Dieu que Breton ou Freud par ailleurs ont tous deux réfutée. Par trans-immanence, il faut voir un temps au-delà du temps mondain et objectif (Chronos) qui fait signe ou route vers l'Éternité. L'Éternité étant l'Aïon se référant à L'Éros archaïque tel que nous l'avons présenté précédemment, le temps objectif se rapportant au temps chronos et à l'éros ou le désir lié à l'objet ou désir objectal, et enfin Kairos, qui serait le passé-présent comme présence ou l'Instant qui court-circuite le temps chronos. Ce moment où le temps logique est mis hors-jeu est l'opportunité, la brèche dans laquelle s'engouffre l'homme pour entrevoir l'Aïon, le temps qui nous porte toujours dans l'existence dans son invisibilité pourtant, mais que nous intuitionons dans notre imaginaire ou nos rêves et que nous goûtons qu'à de rares moments d'exception quand le rêve ou l'imaginaire se fond dans la réalité. Il est clair que dans cette perspective le temps freudien, soumis au principe du Chronos, de linéarité, n'a aucune chance de rencontrer l'éternité de l'Aïon, ou l'incandescence du Kairos. Le temps freudien nous apprend que notre condition est celle de la réalité, celle qui nous montre que notre existence s'écoule comme le passé se jette dans le futur par le flux du présent, tendant vers un point 0

qui est tout simplement sa fin. Quant à ressentir l'effet de l'éternité, son irruption dans notre quotidien qu'on appellera comme on veut mais qui nous bouleverse et nous émeut : la psychanalyse ne s'attarde pas au dérèglement de tous les sens ou à l'exaltation, sauf pour la taxer de phénomènes d'émotivité, d'hallucinations ou de fantasmes. Pourtant, notre temps subjectif est qualitatif, et la joie et la tristesse ainsi que l'espoir et le désespoir sont les indicateurs de cette qualité de temps dont nous faisons l'épreuve dans notre existence.

Il y a donc chez Breton un Temps immanent et trans-immanent alors que le temps que nous mesurons et auquel nous nous référons habituellement, le temps logique et objectif, est en quelque sorte une illusion de la pensée rationnelle. Une heure ou une seconde, n'est pour le temps chronostique qu'une donnée arithmétique, une convention qui sert à nous entendre pour nous repérer ensemble dans un espace partagé. Mais le temps vécu subjectivement ne se mesure pas avec des chiffres, ou avec un étalon décidant de l'unité de mesure, car la donnée affective échappe à tous les instruments d'évaluation ou de quantification. Pourtant, l'Inconscient est un lieu où s'origine un schème temporel, temporel, immanent qui par le jeu des correspondances entremêle des histoires collectives, des mythes, des archétypes, des images chargées d'affect. Et si l'affectif est au cœur de la temporalité bretonienne, elle est aussi objective, si bien qu'elle œuvre dans le monde concret et réel par le truchement d'êtres qui l'expriment au moyen de leur pensée, de leur art, de leur vie.

La notion de temps sans fil développée par Breton semble prendre en compte ce temps non pas seulement discontinu qui s'opposerait ou se distinguerait du temps cartésien et logique, mais un temps qui se construit par affinité avec les histoires qu'il retient. Un temps des correspondances, qui fait dire que le surréalisme en tant que mouvement né en 1920 possède des membres qui ont vécu et écrit bien avant sa naissance. Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Diderot (*Le manifeste du surréalisme*, 1920) font partie de la liste. Il y a bien un temps immanent et l'inconscient possède bien une temporalité propre contrairement à ce qu'en disait Freud. C'est une temporalité liante, désirante, qui réunit dans une même histoire des hommes et des femmes appartenant à des siècles pourtant différents si l'on en croit le calendrier du temps objectif. Ce temps liant, immanent, se prononce dans les rêves mais aussi dans la réalité quand il prépare la rencontre entre un roman, un poème, une œuvre artistique avec son lecteur ou spectateur. La rencontre de Breton avec la peinture de Gustave Moreau ou le village de Saint-Cirq la Popie n'arrive pas comme cela, sans préavis, ni signe annonciateur. Cette rencontre n'est possible que par l'imagerie inconsciente qui se met en mouvement et en mode organisateur donc en temporalité interne pour chercher dans la réalité à se manifester.

« L'imaginaire tend à devenir réel » parce que l'Inconscient dispose de cet outil pour lier autant d'images qu'il le souhaite. Le temps immanent alors peut s'objectiver en émergeant dans le temps kairique (trans-immanent), comme un volcan ferait irruption en déchirant la surface de la terre (le temps chronos).

Si l'on considère que l'Inconscient est le négatif du conscient, l'Imaginaire est à l'Inconscient ce qu'est la logique au conscient. Par conséquent, l'Imaginaire a sa propre logique (celle de l'Inconscient) et cherche à former des chaînes d'images répondant au désir du sujet. Une fois cette chaîne constituée, le scénario qu'elle institue, aussi étonnant que cela semble paraître, cherche une brèche dans la réalité pour se réaliser. Il se réalise parfois de manière différente, au moment où l'on ne s'y attend (la surprise) pas ou plus, mais tôt ou tard il se manifeste avec un décalage temporel : celui de l'avant-coup. L'avant-coup est le désir en tant que choix parfois inconscient que le sujet fait et qui mobilisera des images pour former des histoires où son Histoire se mêlera. Bien plus que le roman familial freudien, que le sujet hystérique s'invente pour mieux ajuster la réalité à ses désirs, le sujet bretonien fait le choix inconscient d'un désir qui se chargera de se réaliser. Le temps immanent est se présente dans un mouvement inverse au flux du temps logique : la cause est le choix, le désir sa conséquence et l'imagination l'avant-coup d'une réalité qui répondra à son scénario. Mais une question s'impose de fait à ce stade de notre réflexion : comment peut-on faire un choix inconscient ?

Une question qui ferait bondir sans nul doute Sartre mais aussi Freud pour qui le choix se situe dans la zone de conscience même s'il est souvent pris à notre insu, « l'homme n'étant pas maître en sa demeure ». Que penser de ce temps immanent qui attendrait notre choix de désir pour aller l'alimenter en images, lui donner corps subjectif, puis une forme objective et concrète ? L'arrière-langage qui parle dans le « murmure » selon Breton est la voix intérieure qui nous parle, même si son message est à déchiffrer. La phrase qui hanta le poète dans un état de demi-sommeil (il y a un homme coupé en deux par la fenêtre »), donne raison aux propos de Nadja dont la teneur sera prophétique : « dis-moi qui te hante je te dirai qui tu es ». Ce même proverbe qui dans la bouche de Goethe, se prolonge ainsi « dis-moi de quoi tu t'occupes et je te dirai ce que tu deviendras ». Breton n'a rien à envier aux romantiques allemands et s'il ressemble parfois à un Novalis à s'y méprendre ou à Goethe quand il emboîte son pas métaphorique, c'est du désir inassouvi qu'ils parlent tous ensemble. Un désir tourné vers la passion amoureuse et l'être regretté pour Novalis, la magie pour Goethe ou l'écoute vigilante qui instruit le sujet sur son identité pour Breton. Le choix est donc l'amorce, l'impulsion du désir inconscient et il est possible en tant que choix parce qu'en tant qu'avant-coup

inconscientisé, il nous parle dans un second temps dans nos rêves, nos états de semi-conscience et si tel est le cas, c'est que nous lui avons déjà donné raison.

Ce choix chez Breton est né dans l'Inconscient, dans la nuit la plus profonde de son psychisme et il répond à la question du « qui suis-je » qu'il pose au commencement de *Nadja*. Une question fondamentale qui au gré de ses états de conscience modifiés, demande à être entendue faute de réponse immédiate et précise. Ce choix inconscient est possible même s'il est initié dans une zone psychique qui se dérobe à notre conscience réflexive, parce qu'il est le même pour tous et que par conséquent, il est binaire : soit nous y répondons par un grand oui, soit nous nous résignons à subir. Ce choix répond à une question à laquelle la pensée hégélienne a tenté de répondre, peut-être est-ce son écho qui remporta l'adhésion de Breton pour l'intérêt qu'elle présente : la question du « qui suis-je » se transmute en une autre question plus binaire et fermée : « veux-tu être libre ou esclave ? ». Une question qui a animé le jeune Breton bien avant qu'il ne rencontre les lectures de Engels et Marx. D'ailleurs l'histoire de sa rencontre avec Engels confirme notre thèse à savoir que le désir se fraye un chemin de la réalité sous la forme du hasard objectif, parce que le choix inconscient déclenche toute une série d'actes inconscients produit par l'imaginaire (un complexe d'images organisé autour de la trame du désir et non encore factuel dans la réalité) qui trouve le moyen de se réaliser sous une forme indirecte mais objective.

Le temps immanent est donc le schème du désir dans sa trajectoire de réalisation, de concrétisation via l'imaginaire. Alors il suffirait de le lire, ce schème pour répondre à l'oracle « deviens ce que tu es ». Mais ce désir est intriqué au choix de répondre « oui ou non » au vœu d'être libre. C'est pourquoi le premiers temps se retrouve dans la réalité sous la même figure : une liberté qui s'oppose à ce qui la menace ou la réduit. L'anarchisme, la révolte, la subversion sont les outils méthodologiques du surréalisme pour réaliser la première étape de sa dialectique temporelle. C'est donc naturellement que la seconde étape doit-être le relâchement, le lâcher-prise d'avec la réalité pour s'ouvrir à cette écoute vigilante qui doit entendre le murmure de la voi(e)x inconsciente qui nous rappelle notre vœu : celui d'être libre. Un projet que tout homme porte en lui de la même manière que tout homme est poète pour Breton et porte en lui la poésie comme langage commun et authentique. L'attente que le passé-présent a creusé dans le temps objectif (Chronos) est une présence qui porte en elle le choix inconscient (le désir de liberté) prêt à germer pour donner ses fruits. L'attente est certitude de l'avènement de l'instant, et ce temps est celui non plus de l'Aïon mais celui de l'éros qui recherche dans les situations et les

objets le signe de cette présence. Aïon se retient et se maintient dans la possibilité de deux options : se transmuter en Kairos et faire que le désir se réalise, permettre à ce que l'éternité se retienne dans l'instant, soit file s'engouffrer dans cette ligne de fuite qu'est le temps chronos, le temps qui file et s'échappe dès que l'on souhaite le saisir.

La liberté est la condition *sinequanone* chez Breton pour permettre à ce que la poésie et l'Amour reprennent leurs droits dans ce « peu de réalité » que nous habitons. Est-ce à dire que Breton ne nivelait pas ses trois postulats ou présupposés du surréalisme : Liberté, Amour, Poésie ? Que seraient l'Amour et la poésie privés de liberté, pourraient-ils seulement s'exercer quand l'Amour présuppose une totale disponibilité à l'autre et à soi, ou que la poésie est l'acte par lequel le langage se libère de ses restrictions normatives et sclérosantes ? La Liberté est la finalité autant que la cause possible de l'acte surréaliste. La liberté est bien évidemment celle de lutter contre toute forme d'asservissement : le travail, le devoir de se soumettre à une norme, la compétition ou la recherche de reconnaissance, tout ce qui nuit à l'originalité, la singularité ou la créativité, tout ce qui nourrit les dualismes source futures de conflits. Chaque fois qu'une norme est avancée et limite l'Homme dans sa quête de soi qui passe par l'inconnu et les voies de l'inconscient ou par la réconciliation du rêve et de la réalité, elle présente un obstacle qu'il faut dépasser. C'est aussi pour cela que Breton ira plus loin que Freud dans les prétentions à vouloir accéder aux « zones interdites » du psychisme, le psychiatre viennois avait souhaitées refermer au profit d'une théorie qui voudrait affirmer la séparation topique entre l'inconscient et le conscient si bien que le rêve, « voix royale vers l'inconscient » selon Freud, n'aboutira jamais vers sa prétendue destination. La liberté pour les surréalistes est donc la recherche de la fusion entre le rêve et la réalité, car le rêve devient la dynamique de l'imagination dans un espace (onirique) qui tend à être englobé par la réalité. Une réalité qui, si elle ne s'ouvre pas au rêve doit-être malmenée, secouée, pour qu'une brèche y soit trouver ou faite, afin de faciliter leur fusion ou leur synthèse.

Quel lien doit-on penser entre le rêve et la réalité ? Pour Freud, le rêve est un compromis entre le désir inconscient et la réalité qui s'y oppose, de même qu'il est l'espace dans lequel les restes diurnes et les conflits non résolus dans la journée perdurent pour trouver leur résolution dans le sommeil. Pour Breton, le rêve prend une toute autre dimension : quand il n'a pas une valeur prophétique ou poétique, il est la matière fluide et quasi transparente de l'inconscient par lequel non seulement ce dernier communique avec nous mais prépare également son advenue dans la réalité. Le rêve est le plan futur de l'élargissement de la réalité dans lequel l'inconscient

joue le rôle de l'architecte et l'imagination le maître d'œuvre. La réalité n'est qu'une enveloppe, une matrice, la matrice du surréel. D'où le fait que le matérialisme donne le primat à la matérialisation de ce qui était abstrait, à l'état de germe, d'intuition ou de désir avant de se concrétiser. Tout désir tend à se matérialiser. Le temps comme fuite du Temps immanent par laquelle le désir manque son objet et ne peut être accueilli dans l'instant (Kairos), est une réalité non seulement pauvre mais qui s'appauvrit. Or la réalité a pour mission d'être à la mesure de l'Imagination, se hisser à sa hauteur pour l'intégrer de sorte que le rêve et elle-même se fondent l'un dans l'autre. Le rêve, quand il se prolonge dans la réalité, comme c'est le cas lors de la rencontre, de la trouvaille, du hasard objectif, du poème ou de l'œuvre d'art quand il s'actualise, modifie la temporalité du monde, injecte de l'éternité dans le temps mondain pour en se retenant dans l'instant avant de se retirer. Il n'y a pas réellement de fuite du temps mais retenue et retour vers son origine. Dans ce retour, l'attente bretonienne prend le relais pour combler le manque qu'elle creuse mais cette attente chargée d'espoir présente une double face : un espoir teinté d'attente positive (la certitude d'être exaucé) et négative (du fait de la comparaison entre ce qui est possible et ce qui réel).

Une question se pose alors : y-a-t-il un lien entre l'affectif et la temporalité bretonienne ? Quelque chose qui expliquerait la manière dont le sujet désirant s'ouvrirait au monde sur une modalité émotionnelle spécifique et qui conditionnerait l'attente dont nous avons parlée ? Nous faisons la supposition et l'hypothèse que le sentiment nostalgique conditionne la temporalité bretonienne en dépit du fait paradoxal, que l'espoir est au cœur de l'attente bretonienne.

Cependant, la nostalgie n'est pas à confondre avec la mélancolie telle que Freud la décrite. La nostalgie est le retrait du temps qui marque une séparation ontologique, nous voulons par là entendre, une séparation d'avec le désir du Désir : Éros¹. Ce même retrait ravive dans son retour vers l'intériorité du psychisme, les traces mnésiques, c'est-à-dire toutes les images qu'il a agitées pour venir s'objectiver dans le monde réel et matériel, réanimant la force dont elles étaient chargées. Des images qui rappellent à Breton que Sade, Baudelaire, Fournier, Lautréamont, Hegel, Marx, Moreau, coulent autant dans son sang, dans son cœur que dans sa

¹ Sur un plan ontologique, Eros (avec une majuscule) désigne la divinité primordiale non sexuée et non objectivée, et éros (écrit avec une minuscule) se situe sur un plan ontique, existentiel et désigne l'éros sexué (le désir objectal) ; de ces deux figures mythiques découlent une temporalité propre que nous expérimentons dans notre vécu subjectif et objectif.

pensée. Que le temps qui coule n'est pas le temps que nos horloges ont érigé comme unité de durée à laquelle nous nous sommes identifiés (marquant en outre de son sceau notre date de naissance et de décès), mais son substrat. L'éternité du désir, le désir d'éternité, est bien la Vie que le Éros archaïque incarne à sa manière avec sa sa déclinaison mythique, l'éros (en minuscule) ou le désir objectal qui cherche à provoquer l'irruption du temps trans-immanent pour *in fine* l'accueillir.

Il suffit que le Désir se retire, et voilà que les désirs tous liés à des images du passé arrachent le poète à son présent lui faire dire qu'il appartient à tous ces hommes du passé, qui habitent en lui, dans son imaginaire, et qu'il insère dans chaque acte de sa pensée, ce qui fait de l'acte surréaliste un acte trans-immanent. Le passé-présent devient passé-présence qui à la différence de la présence-absence¹ n'efface pas ses traces quand il se retire mais les intensifie dans leur charge émotionnelle et cognitive. La nostalgie n'est pas l'amour du passé en tant que regret ou manque, parce que les moments heureux lui appartiennent et sont à jamais révolus, ni parce qu'on le préfère au présent ou au futur. Elle est le signe émotionnel de l'absence creusée par l'espérance et le moment qu'elle annonce. Car le paradoxe porté à son paroxysme est bien celui-ci : l'espérance n'est pas à chercher dans un avenir désiré et désirable mais dans un passé qui ne cesse de nous porter vers son horizon : celui de son dénouement. Le passé porte en lui une intensité qui refait surface dans notre présent parce qu'il est porteur d'un message annonciateur d'un événement : sur le plan individuel, la rencontre amoureuse (avec un être ou un lieu), et sur le plan collectif, la plus grande liberté qui puisse être accordée à l'Homme. Le sentiment nostalgique est l'expression de cette tension, le temps qui tarde dans son actualisation.

Il y a donc un temps qui a une continuité, suivant une dialectique au sens où il comporte des moments qui répondent au processus de progrès, et un Temps discontinu qui fait que chaque homme a son histoire propre faite de rencontres qui se télescopent dans un espace dédié, celui que Breton nommera le « hasard objectif », quand la nécessité et la contingence s'annulent en un point idéal, à savoir le point sublime. Le désir fait que chaque moment fait signe vers une rencontre dans un espace qui peut surgir à chaque instant. Le hasard objectif répond à une

¹ La présence-absence est une notion freudienne qui fait référence au jeu de la bobine (cf. *supra*, p. 212) quand l'enfant privée de sa mère nourricière comble sa disparition par un jeu mimant son départ et son retour annoncé.

logique temporelle différente de celle du temps qui orchestre l'histoire collective des hommes. Si le Temps semble emprunter deux voies, deux modes d'expression, il n'y a en revanche aucune dualité entre elles dans la conception bretonienne de l'Homme et de son devenir. Le temps oscille entre le devenir de l'Homme et celui de l'homme, de la même manière que l'Éros archaïque et l'éros procèdent d'un temps différent : Aïon et le Chronos. Le temps immanent (Aïon) ne connaît aucun manque, à la différence du désir objectal qui inaugure la durée dans la relation sujet-objet qu'il installe, et qui introduit de ce fait l'insatisfaction ou le vide quand l'objet disparaît ou vient précisément à manquer. Dans ce manque, le temps linéaire se déploie, ce qui fait que, du point de la psychanalyse, le temps est né de la séparation entre le sujet désirant (l'enfant) et l'objet désiré (la mère).

Pour Breton, ce temps existe bien mais n'est pas le seul à exister. Il y a un temps qui en est le substrat (l'Aïon) et un temps (Kairos) qui court-circuite le temps linéaire pour le ramener à son origine, à sa source, à savoir le temps que nous venons d'évoquer : AION. Il y a donc une circularité du temps (Aïon → Chronos → Kairos) qui se décline en trois moments tous habités par un désir qui se modifie, se métamorphose. Le premier désir est celui de la possibilité de l'altérité et du lien qui se joue entre l'Un et l'Autre. Cette relation est celle qui scelle une unité entre les parties qui la composent. Elle forme l'identité du genre, du genre humain. C'est dans cette temporalité immanente, que Breton puise la force révolutionnaire, anarchiste, pour que le genre humain résiste à tout ce qui pourrait le menacer dans son intégrité : l'oppression, la guerre, les normes et les règles...qui tueraient sa vitalité. Le temps Chronos sous l'emprise du désir de l'objet (éros), s'adresse à l'homme individuel composant le genre humain. Au-delà du fait que le genre humain semble échapper à la mort, à la différence de l'individu qui est voué à cette fin¹, le temps qui anime le vécu de l'individu (que nous nommerons temps subjectif), est précisément celui qui obsède le poète. Un temps purement subjectif, cruel (dans ce temps réside la conscience de sa propre mort) que l'homme a à subir, supporter, relever comme un défi. La dialectique est en marche dans l'esprit de Breton et le temps subjectif n'est pas l'appel de la conscience vers sa destination finale, morbide², mais l'appel solennel de la conscience vers un retour à sa source immortelle : l'inconscient. Ce retour est possible dans un temps diachronique,

¹ On peut faire la différence entre l'espèce humaine qui se perpétue éternellement à travers les générations d'hommes, et les hommes qui la composent à titre individuel et qui sont voués à disparaître.

² Que ce soit l'être-pour-la-mort heideggérien ou la finalité du sujet freudien soumis au principe d'entropie.

selon la circularité évoquée précédemment, mais aussi synchronique puisque le Kaïros est un évènement ponctuel qui en quelque sorte remet « les compteurs à zéro », suspend le déroulement linéaire du temps logique et mondain (commun à tous) pour le rendre radicalement subjectif et strictement subjectif.

La rencontre ou la trouvaille ne s'adresse qu'à celui qui la considère en tant que telle et lui donne le sens qu'elle mérite. Que ce soit l'émerveillement de Breton pour les œuvres de Gustave Moreau ou son enchantement à vivre dans le village de Saint Cirq-Lapopie, ou bien encore sa rencontre avec l'objet insolite (le cendrier de Cendrillon) au cours de ses nombreuses déambulations aux puces de Paris, ces événements font sens parce qu'ils marquent une césure dans le temps objectif. Le temps kairique fait partie de la diachronie du Temps mais incarne aussi la synchronie du Temps (d'où la trans-immanence qui le caractérise) puisqu'il est présent immédiat, éclatement de la durée qui laisse une béance dans le temps logique pour laisser entrevoir de manière instantanée et fugace le temps immanent qui s'y introduit.

Nous pouvons interpréter de ce fait la phrase énigmatique, le premier message automatique, qui hanta Breton : « il y a un homme coupé en deux par la fenêtre », ou le projet qu'il n'a pu mener à terme, celui d'écrire « un homme coupé en morceaux ». Doit-on penser que cette phrase ou ce projet qui parle de coupure dont l'homme est l'objet, se réfère à une situation réelle et objective qui crée un conflit interne dans la personnalité du poète ? L'autre phrase qui ne cessa de hanter le poète « Je cherche l'or du temps » peut nous orienter vers une hypothèse : il y aurait cette coupure que le temps marque en l'homme ; un homme déchiré entre deux temporalités : une qui s'adresse à L'Homme ou l'humanité, l'autre à l'homme ou à l'individu. Ces deux temporalités ne sont assurément pas du même registre, quand chacun de nous sait qu'il fait partie d'une humanité qui nous a précédé et nous survivra et qu'à titre individuel, nous sommes voués à mourir.

Aussi, il y a quelque chose d'éternel et de périssable en chacun de nous, puisque nous sommes un fragment d'éternité voué à sa finitude. Ce paradoxe n'est pas de l'ordre seulement du concept, mais d'une temporalité qui anime notre rapport à soi, à l'autre et au monde. Le temps que nous avons attribué au devenir de l'Humanité (Aïon) s'est traduit dans la pensée bretonienne dans le mouvement historique qu'est le matérialisme dialectique. De là, s'ensuit une posture de la part de Breton et du mouvement surréaliste : il s'agit d'accompagner le devenir de l'Humanité qu'incarne le matérialisme dialectique par la révolution. Une attitude qui mobilise l'anti-conformisme, le rejet des conventions entre autre dans la sphère de l'Art et plus précisément de la littérature, une sphère qui doit être élargie ensuite à tous les autres domaines

de la Vie. Et puis, il y a le temps comme nous l'avons déjà dit, lié au devenir individuel et singulier de chaque être, un temps marqué par la rencontre amoureuse. Un temps qui, nous l'avons suggéré, répond à un temps permettant que l'altérité soit possible, une multitude d'altérités liées entre elles pour donner un genre (l'espèce humaine), un microcosme et nous sommes dans ce cas dans le cadre de l'Éros archaïque. Ces deux temps ont une importance capitale dans notre réflexion et son cheminement, dans la mesure où ils nous éclairent sur une double temporalité¹ qui est en œuvre dans la pensée bretonienne et la conceptualisation de sa philosophie (le surréalisme).

Nous avons parlé de temps linéaire et de temps discontinu, d'après-coup et d'avant-coup, de phénomène de trauma et de condensation, de répétition et d'instant bretonien pour mieux opposer les pensées feudienne et bretonienne. Nous retrouvons une chronologie dans ces deux temps dans le dualisme psychanalyse/surréalisme parce que l'un s'attache à la figure mythique de l'éros (sexué) apparenté au mythe d'Aristophane alors que le surréalisme fait appel simultanément à celui-ci tout en lui adjoignant un Eros plus ancien, l'Eros primordial. Le temps hors-temps linéaire et le temps linéaire ont un point de jonction (le point sublime) et la répétition n'a que pour cause l'ensemble des potentialités qui ne trouve qu'un chemin pour s'actualiser. La répétition en tant qu'acte est en quelque sorte le « peu de réalité » dont parle Breton parce qu'elle refuse de puiser à la source des virtualités qui créent le nouveau. Pour penser avec Nietzsche, le nouveau nous attend pour être créé, et l'Eros archaïque est indubitablement la divinité de la créativité, celle que Breton recherchait plus que sa déclinaison mythique (éros) à savoir celle qui attire, unit et éloigne parfois les deux sexes dans leur relation amoureuse. L'Amour avec un grand A, dépasse la relation amoureuse, parce qu'il la contient de même qu'il contient la liberté et le langage commun pour le dire : la poésie. Et c'est « dans son champ que s'est établie cette alliance entre désir et langage que j'appelle l'*éros* »² nous fait remarquer Yves Bonnefoy pour nous signifier que la poésie ne fait que rassembler les fragments éparpillés de l'homme dans un langage qui a dispersé ses désirs.

¹ Une double temporalité qui rejoint le destin du genre humain (éternel) et de l'homme individuel voué à mourir : cela dit, l'individu peut expérimenter le sentiment d'éternité puisqu'il contient tel un microcosme une partie du Tout, un fragment d'éternité ou d'intemporalité.

² Yves Bonnefoy, *André Breton à l'avant de soi*, Éditions Farrago, Paris, 2001, page 68.

La poésie semble d'emblée, et le poète son digne représentant, appelés à faire parler *l'éros*, qui n'est pas simplement le désir orienté vers son objet, mais le désir sans objet (Eros et c'est parce qu'il n'est pas objectal qu'il pointe vers l'éternité, un Temps qualitatif qui échappe au quantitatif, à la durée que nos instruments (objets en tous genres) mesurent. Baudelaire nous éclaire un peu sur ce chemin escarpé que suit le poète quand il n'a de cesse de capter la lumière de l'amour et du beau qui le guide pour échapper à sa triste condition humaine : « C'est cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par la musique et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau »¹. Cette idée de lire à travers la poésie l'éternité qui nous serait promise (ou pas), devient un faux problème dès lors où nous pouvons la vivre ou du moins la goûter (l'avant-goût d'une transcendance au-delà du tombeau) dans un ici et maintenant qui serait la faille du temps mondain et existentiel. Le temps *kaïros* dont nous avons parlé est bel et bien ce temps qualitatif vécu subjectivement dans l'ici et le maintenant.

Mais le recours à la psychanalyse et aux instances psychiques que Freud a formulées et que nous avons utilisées pour mieux éclairer la pensée bretonienne, va nous servir pour mieux appréhender le statut que le surréalisme prête à la poésie. N'oublions pas que la temporalité bretonienne sur laquelle nous nous attardons et qui est en fracture avec la temporalité freudienne a pour origine l'attitude ou la posture que l'homme adopte face à lui-même et au monde qui lui fait face : une posture poétique. Le poète surréaliste a une fonction disons-le politique parce qu'il vit, existe et évolue dans un monde sociétal régit par des règles qui menacent la Vie. Pour le poète, la Vie est cette grande énigme, cette belle anonyme dont le mouvement anime son âme, sa pensée, son corps, son imaginaire et sa sensibilité, et dont l'excès d'être se dépose dans un langage qu'elle lui a confié et qu'elle a baptisé du nom de poésie. Mais pour reprendre la grille de lecture freudienne et ses topiques, il y a au-delà du ça (le réservoir des forces psychiques originaires et primitives) un moi qui doit faire face au monde et à ses contraintes : pris en étau entre le principe de plaisir et le principe de réalité, le poète souffre de cette tension qui le déchire parce qu'il « doit » se satisfaire ces deux parties (instances) que sont le ça et le surmoi, et qui s'opposent en permanence. S'il doit transformer le monde selon Breton, le poète

¹ Charles Baudelaire, *L'art romantique* (1869), Œuvres complètes de Charles Baudelaire, tome 1, Éditions Calmann Lévy, 1985, p. 167.

doit s'arranger pour que les éléments inconscients satisfassent le surmoi et incitent le moi à les aider à concrétiser par leur objectivation. Il faut absolument trouver au sein des instances psychiques un allié qui permettrait au poète de garantir le cheminement des éléments inconscients chargés de désirs et de ressources psychiques vers le monde objectif, pour redonner à l'homme sa dignité, c'est-à-dire l'accès à toutes ses potentialités et possibilités.

Or, si Breton souhaite transformer la réalité à partir des données et des demandes inconscientes issues du ça (et nous avons montré comment la coupure radicale pensée entre le conscient et l'inconscient est rejetée par le poète), le moi doit pouvoir les convertir en éléments conscientisés, rationnels, de manière à ce que le processus de projection ne soit pas illusoire ou de l'ordre de du fantasme mais puisse participer à la construction d'un monde nouveau. Le moi doit pouvoir prendre appui sur une instance intrapsychique qui lui permettrait d'avoir plus de latitude dans l'accompagnement qu'il pourrait proposer au ça ou au poète qui souhaiterait voir ses contenus psychiques s'objectiver. L'idéal du moi qui est une sous-instance psychique issue du surmoi (Freud tardant à clarifier la différenciation entre celles-ci) pourrait représenter cette aide tant attendue. L'Idéal du moi est une intériorisation des modèles parentaux puis par extension des modèles sociétaux (éducation, religion, ...) par lesquels tout individu introjecte des injonctions positives et négatives provenant de ces dits modèles. Le surmoi serait plus enclin à communiquer sur le mode négatif et culpabilisant du « tu ne dois pas.. » tandis que l'idéal du moi nous parlerait sur le mode de l'injonction positive « tu dois ou devrais faire, agir comme cela, ressembler à tel ou tel modèle, idéal, personne... ». Si le surmoi ressemble davantage au « démon » de Socrate¹, l'idéal du moi pousse au contraire à agir et non à réfreiner une action voire un élan. En ce sens, l'archétype de cette voix intérieure non transcendante chez Freud et Breton mais immanente, trouve dans le démon de Socrate, un frein, un obstacle que Breton souhaitera lever pour affirmer au contraire un très haut idéal qui s'incarnera dans la figure du poète dont la langue oraculaire s'épanche dans le poème ou l'objet surréaliste, annonciateur d'une rencontre humaine ou pas, mais qui ouvrira certainement le sujet au champ des possibles c'est-à-dire à la récupération de ses forces psychiques. L'idéal du moi chez Breton ne se construit pas à partir du modèle parental, de l'éducation ou de la culture que

¹ « comme vous me l'avez maintes fois et en maints endroits entendu dire, se manifeste à moi quelque chose de divin, de démonique [...]. Les débuts en remontent à mon enfance. C'est une voix qui, lorsqu'elle se fait entendre, me détourne toujours de ce que je vais faire, mais qui jamais ne me pousse à l'action. Voilà ce qui s'oppose à ce que je me mêle des affaires de la cité [...] [31c-d] dans : Platon, *Apologie de Socrate*, Paris, Éditions GF Flammarion, 1997, p. 111.

le poète fustige, mais à partir de modèles passés qui tracent une généalogie de penseurs qui annoncent l'avènement d'un mouvement dialectique qui trouve son éclosion dans le mouvement surréaliste. Le primitivisme incarné par le ça se nierait dans un mouvement négatif, le Moi (d'où l'importance de le dissoudre au moyen de la poésie des profondeurs en suivant le modèle prométhéen rimbaldien) pour aboutir dans l'idéal du moi qui serait la synthèse dynamique (et non figée) de penseurs tels que Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Sade, Lautréamont, Nerval (et la liste n'est pas exhaustive) avec la pensée rationnelle et non rationaliste d'un Freud, d'un Engels et d'un Marx. Le ça par sa négativité (le moi soumis au principe de réalité, et à son discours logique et rationnel), parvient à se surmonter et à dépasser le moi pour intégrer celui-ci dans l'Idéal du moi qui renie aucun moment historique du progrès de l'esprit humain. Ce mouvement dialectique aboutit alors dans son acte de monstration, à l'Art qui devient la parfaite alliance de l'imaginaire et de la raison. Le mythe, se prolonge ainsi par la force de ses archétypes, jusque dans l'Idéal du moi, qui dépasse la simple définition freudienne et qui désormais mérite d'être requalifié à partir cependant de sa qualification première.

2. L'Eros et l'Idéal du moi comme dépassement du moi

2.1. Topologie des instances psychiques freudiennes et mouvement dialectique bretonien : vers l'ébauche d'une structure psychique surréaliste

Tout d'abord Breton n'est pas entré dans la distinction que Freud a faite progressivement entre le surmoi et l'idéal du moi qui avait été amorcée dès son essai intitulé *Pour introduire le narcissisme* (1914) et repris dans *Le Moi et le ça* (1923). Par ailleurs, un article consacré à ce nouveau concept et sur lequel nous reviendrons, avait été écrit par Freud en 1921 pour montrer comment l'idéal du moi agissait sur la formation d'une foule c'est-à-dire sur celle d'un inconscient collectif au sens freudien et non jungien. Mais comme nous l'avons dit précédemment, Breton utilise le terme du surmoi à la place du soi, et ne distingue pas l'idéal du moi du surmoi, de part sa connaissance de Freud de seconde main, tributaire des traductions tardives et incomplètes des écrits de Freud en langue française. Cela dit, c'est à notre travail que revient la tâche de mettre au jour l'intérêt qu'il y a à s'attarder sur cette notion freudienne qui a le mérite d'éclairer notre compréhension du surréalisme et de sa relation à la psychanalyse.

Dans la préface de *l'Anthologie de l'humour noir*¹, Breton cite l'exemple que donne Freud de cet homme amené à la potence un lundi matin et qui dit avec humour « voilà une semaine qui commence bien ! ». Freud qui fait l'éloge de l'humour, ce trait de l'esprit qui sublime la réalité et donne le privilège et l'immense pouvoir au moi de se soustraire à la souffrance de la réalité et à renverser la souffrance en source de plaisir, puiserai ses sources dans un narcissisme sans faille. Freud nous dit :

« il serait temps de nous familiariser avec certaines caractéristiques de l'humour. L'humour a non seulement quelque chose de libérateur, analogue en cela à l'esprit et au comique, mais encore quelque chose de sublime et élevé, traits qui ne se retrouvent pas dans ces deux ordres d'acquisition de plaisir par une activité intellectuelle. Le sublime tient évidemment au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité du moi qui s'affirme victorieusement. Le moi se refuse à se laisser entamer, à se laisser imposer la souffrance par les réalités extérieures, il se refuse à admettre que les traumatismes du monde extérieur puissent le toucher ; bien plus, il fait voir qu'ils peuvent même lui devenir occasion de plaisir »².

Est-ce le triomphe de la pulsion de vie (l'Eros) ancrée dans le narcissisme du sujet qui face à la menace la plus forte et dangereuse, la mort, trouve dans l'humour l'ultime retranchement pour renverser l'angoisse en jouissance intellectuelle extrême ? L'humour, serait-il la posture par laquelle le moi se rendrait invincible ? Face à plus fort ou plus grand que lui, le moi par le truchement de cette force intrépide qu'est l'Eros, efface toute peur parce que l'éternité qu'il porte en lui se projette au-delà de son existence, à l'instar de Baudelaire qui nous décrivait ce quelque chose que l'âme pouvait percevoir au-delà du tombeau. Mais le narcissisme surgissant dans un contexte aussi extrême et menaçant, ne se réduit pas à la mise en protection du moi face à une réalité morbide, mais se rapporte à la manifestation d'une force ou d'une énergie, issue de la libido (éros) qui permet au moi de se surmonter. « En cela, nous pouvons apercevoir l'adage aristotélicien et spinoziste « on ne devient homme qu'en se surmontant » se profiler dans l'approche bretonienne du moi. Ainsi, l'homme (le moi) se surmonterait soit en dissolvant dans le soi, le ça, ou bien en se surmontant de telle manière qu'il parvient non pas à dénier la réalité et son caractère tragique, mais en lui donnant une dernière

¹ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, in O.C., t. II, pp. 873-877.

² S. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* traduit par Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan et publié chez Gallimard en 1930.

touche de vie, l'humour étant plus fort que la mort, la joie qu'il procure conférant à l'homme sa puissance entendue dans acception spinoziste. Il ne s'agit pas de pouvoir, de contrôle ou de maîtrise du monde objectif mais bien de pouvoir sur soi-même quand bien même la réalité ou la Nature est plus forte que soi et qu'aucun homme ne lui survivra. C'est en fin de compte la pulsion de vie qui remporte une victoire éclatante sur la pulsion de mort, et dans l'exemple donné par Freud et repris par Breton, le condamné à mort ne se livre pas à sa pulsion morbide (comme beaucoup de prisonniers et de condamnés qui se suicident ou tentent de se suicider) mais bien au contraire, l'affronte courageusement sur un front qui ne peut que la surprendre, l'humour (noir) faisant prévaloir et parler la dernière lueur de vie que le sujet peut emporter avec lui au-delà du tombeau. L'humour noir allie ironie et antiphrase non seulement comme effet de style (communiquer avec intensité sur la gravité de l'événement) mais aussi pour montrer la fragilité du moi qui ne peut trouver d'échappatoire que dans le langage, la symbolisation (en termes psychanalytique) : en parlant, la tension est déchargée dans les mots.

Mais le surréalisme ne s'arrête pas en si bon chemin, l'humour noir est la preuve, l'acte libidinal par lequel le surmoi (qui nous le rappelons est le juge intérieur du sujet, agissant sur le mode tantôt négatif (celui de la culpabilité) tantôt positif (tendre vers l'idéal du sujet) ne peut plus peser négativement sur le moi parce que c'est le ça ou le soi qui porte le moi et lui permet de se surmonter et de faire face à son surmoi en toute sérénité. L'humour noir est le langage du ça qui brave la réalité en injectant dans son langage de l'éros, le sujet se comportant comme s'il allait survivre à ce qui est sur le point de le terrasser. Ce n'est pas du déni, mais au contraire un sursaut de vitalité qui est plus fort que la réalité et ferait dire au surmoi « ayez pitié de moi » ou « je meurs en héro ». Breton n'hésite pas à insister sur le rôle du soi notamment à propos de Jarry quand le soi :

« s'arroge sous le nom d'Ubu, le droit de corriger, de châtier qui n'appartient de fait qu'au surmoi (...). L'agressivité du surmoi hypermoral envers le moi passe ainsi au soi totalement amoral et donne toute licence à ses tendances destructives »¹.

Breton identifie alors le soi au « soi *nietzchéen/freudien* qui désigne l'ensemble des puissances inconnues, inconscientes, refoulées dont le moi n'est que l'émanation permise, toute subordée

¹ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, in O.C., t. II, p. 1056.

à la prudence »¹. Le soi nietzschéen qui se rajoute au moi freudien est la manière pour Breton d'emboîter le pas du philologue et philosophe allemand pour employer sa méthode et stratégie du marteau et enfoncer le clou, celui d'un concept du moi qui nie toute stabilité et permanence de ce dernier d'autant qu'il est constamment selon Freud malmené par les instances qui l'encadrent, le soi et le surmoi. Alors comment accorder au moi une consistance et qui plus est, lui reconnaître une quelconque souffrance à laquelle il pourrait se confronter ?

En d'autres termes, quel pourrait être la cause ou le fait qui créerait une entité, une instance, ou une représentation, que la conscience considérerait comme réelle, assez réelle pour qu'elle devienne un objet (de conscience) puis un problème ? En poussant plus loin notre raisonnement, nous pouvons dire que ce qui est ou devient problématique est ce qui s'oppose à quelque chose dans son mouvement naturel qui tend vers sa finalité, son *telos*. Dans le cas de Nietzsche et de Freud, qu'il s'agisse de la volonté puissance associée au mythe dionysiaque, ou de la pulsion de vie rattachée au mythe de l'Eros, il s'agit dans les deux cas de la morale qui demande à la première d'aller par delà le bien et le mal pour s'actualiser, ou au contraire de trouver un compromis avec celle pour garantir au sujet sa place dans la communauté à laquelle il appartient. C'est l'opposition à cette force vitale (volonté de puissance ou pulsion de vie) qui fait naître le moi, cette entité qui pose problème au surréalisme et au poète en particulier, parce qu'il est le lieu de la dualité et du conflit. Le moi est du côté de la réalité qui s'oppose au mouvement constant présent dans le ça qui cherche à s'extérioriser. De cet affrontement naît la conscience ou plus précisément la prise de conscience pour Nietzsche, puisque l'homme étant contrarié dans ses élans et la satisfaction de ses besoins va devoir utiliser le langage pour négocier avec autrui en vue de parvenir à ses fins.

Le langage devient un instrument de communication, visant à faire obéir son semblable dans un contexte régi par certaines règles morales, définissant le bien et le mauvais (chez les plus forts), le bien et le méchant (chez les plus faibles). Dans ce langage, le sujet en quête de satisfaction de ses besoins se signifiera à l'autre (moyen d'atteindre sa satisfaction) par le pronom « Je » qui n'est que le représentant langagier d'un ensemble de besoins insatisfaits.

¹ *Ibid.*, p. 1055.

Pour Freud, les pulsions du ça mobilisées par l'Eros, doivent se heurter au mur de la réalité et de ses exigences morales que le surmoi incarne et fait peser sur le ça ; d'un point de vue de la généalogie des instances psychiques, c'est au moment de l'introjection de la loi parentale (interdit de l'inceste) que le moi se forme. Dans ce cas, le moi est bien le fait de sa rencontre avec l'interdit (la Loi sur le mode l'injonction négative « tu ne dois pas... ») qui sera le déclencheur de sa formation et de sa consolidation, l'élément décisif dans la construction de cette instance composite et polymorphe qu'il est. Ainsi, la morale ou l'interdit intériorisé par le surmoi s'oppose aux forces agissantes du soi ou du ça. Cela dit, si le surmoi oblige le moi à faire barrage aux élans du ça, l'idéal du moi en contrepartie donne la possibilité au sujet d'exprimer ses désirs sur un modèle que le surmoi a bien évidemment validé. Que ce soit la naissance ou l'avènement du surhomme nietzchéen ou de l'homme intégralement sociabilisé pour Freud, c'est toujours au regard d'un Idéal du moi que le sujet éprouve la vie dans sa force, en lui donnant un sens c'est-à-dire une orientation pour ses actions, et une significiation pour ses actes en répondant à la question du pourquoi.

L'idéal du moi devient la manière dont le sujet pensant et désirant peut donner forme et représentation à cette force disons-le aveugle, dont on sait avec Freud, qu'elle tend à lier, unifier et construire plutôt que délier, déconstruire ou détruire quel que soit l'objet qu'elle vise ou investit. Quand Breton parle d'un point sublime où les dualités ou les oppositions cesseraient d'être, où l'homme pourrait récupérer ses forces psychiques pour vivre la vraie vie sans compromis ni demi-mesure, il semblerait que sans le nommer expressément, l'Eros répondrait à cette source commune à toutes les forces psychiques, mise à part la pulsion de mort qui est au cœur de notre condition œuvrant malheureusement à contre-courant de notre volonté de vivre éternellement. Alors, si la finitude caractérise notre condition, nous nous devons de vivre dans l'intensité de l'instant et goûter à ce moment d'éternité (l'Eros) qui ne peut durer qu'un temps dans lequel la durée est en suspension.

Cet état est possible car le moi s'est effacé et ne barre plus le chemin à la pulsion de vie qui peut s'écouler sans rencontrer d'obstacle, d'opposition, de retenue. Le moi ne se pose plus en objet (en représentation) et ne propose plus d'objet à la pulsion pour qu'elle l'investisse. Alors dans ce cas, qu'est-ce qui retiendrait cette pulsion au point de la contenir dans l'instant, un état intemporel qui se dispense d'un moi qui habituellement cherche à circonscrire et à contrôler toute situation ? Pourtant il faut bien qu'il y ait une entité, une instance psychique capable de rendre compte de cet instant intemporel, même *a posteriori*, quand bien même la mémoire serait toute indiquée pour assurer cette fonction ; mais encore faut-il que la mémoire

soit activée et mise en mots par un agent capable d'être le témoin de cet évènement. Si ce n'est pas le moi évanescent dont nous disons avec Freud et Breton qui valide ses propos, qu'il est cet « esclave qui sert deux maîtres à la fois »¹, faut-il penser une autre instance (ce serait encore multiplier les éléments d'une topologie déjà bien riche et complexe) ou bien faut-il prolonger le travail de Freud en formalisant l'intuition de Breton restée à un état théorique embryonnaire ?

Partons du fait que la pulsion de vie, l'Eros, traverse de part en part notre appareil psychique pour se manifester seulement dans les objets que notre préconscient et conscient peut lui proposer, quel serait l'objet le plus abstrait et le plus élevé (en terme de sublimation) dans l'échelle du désir objectal ? Sans nul doute, l'idéal qui se décline souvent pour ne pas dire toujours en valeurs, morales ou éthiques, humanistes ou anarchistes, mais en valeurs qui deviennent des idéaux que les actes visent sans pouvoir les atteindre. Ainsi, l'objet en question (l'idéal en tant que représentation) échappe à l'objet matériel et donc au somatique par le biais des sens internes et externes qu'ils animent et déploient habituellement pour s'en saisir. Si l'Eros est la pulsion de vie qui comme toute pulsion est un concept limite entre soma et psychisme, l'objet le plus sublimé devient un objet si abstrait qu'il devient presque l'artefact d'un objet, une construction artificielle du sujet désirant qui projette dans un concept l'ensemble de ses désirs et objets désirés pour les subsumer sous une même valeur qui portée à son acmé devient un idéal. Dans ce cas, la pulsion de vie qui se dispense au commencement d'objets dans l'inconscient aboutit au même état une fois que l'idéal devient un non-objet parce qu'il dissout dans sa représentation tous les objets qui l'auraient constitué. Quand Freud parle de famille, de travail et d'amour, Breton définit de son côté les valeurs du surréalisme qui coïncident avec la devise : liberté, poésie et amour. Notons que le trait commun entre la pensée des deux hommes est l'amour, car l'Eros (le dieu de l'amour) demeure le fil conducteur de leur pensée, du concept de pulsion de vie au concept de Liberté, car la Vie suit son cours en dépit de ce qui lui barre son chemin. Alors autant l'accompagner dans son mouvement naturel et résigné, la vivre dans son essence, sa vérité, en éprouvant la « vraie vie ».

C'est dans son récit autobiographique, relaté dans *Nadja*, parti en quête du soi, que Breton cherche en définitive à interroger la Vie dans le destin qu'elle lui réserve à travers les signes qu'elle lui communique (faits précipices ou faits-glissades) pour l'orienter au gré de son

¹ Les deux maîtres que sert le moi sont le ça et le surmoi.

mouvement, vers le hasard objectif d'une rencontre. La rencontre qui s'effectue dans le regard d'autrui, est le miroir qui nous est tendu pour nous découvrir, mieux encore, nous reconnaître ; le poète ne nous dit-il pas « l'amour c'est rencontrer quelqu'un qui vous donne des nouvelles de vous ». Qu'est-ce qui nous éloigne de nous au point de perdre le contact avec notre partie intime, celle qui est en constante évolution et transformation, sans quoi la formule « des nouvelles de nous » serait inappropriée. L'actualité de notre identité n'est que provisoire car elle est mouvante et parce que rien ne peut la figer. Il faut donc l'interroger à chaque instant, et l'ami plus que quiconque est en mesure de nous renseigner sur soi, parce que le hasard objectif s'est chargé de nous le faire rencontrer. C'est parce que nous vivons une vie inauthentique, aliénante, que nous errons dans notre existence et sommes hantés par ce qui nous remettra sur le chemin de la vraie vie, « dis-moi ce qui te hantes et je te dirai qui tu es ». Le sentiment d'être hanté est l'indice d'une question principielle qu'il faut suivre dans son mouvement de résolution : car la réponse est contenue dans la question. Breton est hanté par tout ce qui pourrait le reconduire vers son identité propre, de manière à donner un sens à son existence, à trouver sa place dans un monde qu'il rejette dans un premier temps, et qu'il souhaite transformer dans un second moment. Mais le doute est bien là, et la question du *Quid* relative au « je suis » va suivre un questionnement autre que celui entrepris par Descartes, car c'est par la médiation de l'Autre, Nadja, que la *tabula rasa* va s'opérer. Le glissement du questionnement qui part du « Qui suis-je » pour aboutir au « Qui vive » est bien la conclusion qui s'impose à la fin de ce périple introspectif et objectif. (celui des rencontres).

A défaut de circonscrire et donc de définir son identité, le poète se demande quelle est cette chose, cette force qui habite en lui et qui l'anime. Il s'agit de l'Eros, même s'il le nomme pas expressément, qui le traverse autant qu'il le pousse vers la rencontre amoureuse avec Nadja. Et si la rencontre s'avère tragique et risque d'emporter le poète dans la folie, la pulsion de vie aura raison de ce précipice et le sauvera de sa chute. Le tragique, c'est le fait de se perdre, mais le hasard objectif se charge pour qui veut se retrouver, de mettre sur sa route un être capable de le réconcilier avec lui-même. Nadja a très bien pu jouer le rôle du symptôme, quand le compromis entre le désir et la réalité se montre objectivement, bref quand le désir contrarié crée une tension (le conflit interne) presque insoutenable. Le symptôme, Nadja, qui incarne la rencontre et le désir impétueux de se connaître, de capturer le « Qui suis-je » dans une réponse qui deviendrait la satisfaction de l'ultime désir, devrait aboutir au désir de se connaître pour s'aimer. Nadja étant en quelque sorte le miroir de Breton, l'itinéraire du poète dans les rues de Paris aurait été conduit par une dynamique libidinale et narcissique, le sujet se posant lui-même

en objet d'amour. Pour le dire autrement, Breton s'aimant à travers Nadja (elle lui renvoie par ailleurs une image très valorisante) ne cherche pas l'être désiré mais l'être qui le réconciliera avec son propre désir. Mais, c'est le « Qui vive », qui triomphe et prend le pas sur le « Qui suis-je » car le mouvement de la Vie (l'Eros dans son principe dynamique) est bien loin de figer Breton dans une identité toute trouvée. Le « qui-vive » le conduit à admettre que c'est sur le mode du devenir qu'il aura à se rencontrer, à se reconnaître, pour tendre vers un point sublime, l'idéal bretonien, à savoir son idéal du moi. Or, ce parcours que suit le poète, un itinéraire peuplé d'objets désirés qui relance à chaque fois sa course désirante, ne lui permet pas de trouver enfin l'état de quiétude et de sérénité qui siège dans « l'éternité retenue dans l'instant ». La trajectoire que l'Eros soumet à tout sujet désirant qui lui est soumis ou qui le subit, ne connaît pas de butée car il reste fidèle au principe de « poussée constante »¹.

Par ailleurs, si la trame souterraine qui relie chaque instance psychique entre elles est la pulsion de vie (l'Eros) car on se demande bien quelle autre pulsion pourrait bien jouer ce rôle, il est de notre devoir de nous demander quel principe anime et relie entre les eux les événements (images, sensations, représentations, concepts), ou pour le dire autrement, quel est le principe qui anime la mémoire dont la fonction correspond elle-aussi à lier des contenus psychiques afin de réitérer leur relation ponctuellement, dans le champ de la conscience. Quelle pulsion liante, autre que l'Eros, peut se substituer à celle-ci pour jouer de rôle de force liante créant de la continuité là où cette dernière, en manquerait ou en ferait défaut ? C'est encore le principe de Vie dans sa polarité désirante qui fait que nos souvenirs sont capables et prêts à être restaurés par le désir de se les remémorer, n'en déplaise à Freud sur ce sujet, puisqu'il voit dans les souvenirs traumatiques² la pulsion de mort à l'ouvrage³.

Le poète, lui ne voit que la Vie évoluer dans toutes ses modalités et c'est pourquoi le suicide la toujours fasciné parce qu'il peut être un acte de courage, de bravoure, de refus catégorique d'un monde qui limiterait l'homme dans ses choix ou ses excès quand Freud n'y verrait qu'un sujet en proie à ses pulsions morbides. La Vie serait-elle définissable comme la synthèse des hautes valeurs que lui attribue indirectement le poète en scandant la liberté, la

¹ C'est ainsi que Freud définit la pulsion (*trieb*).

² Freud ne veut pas penser que la répétition du souvenir traumatique serait causée par la pulsion de vie ; il en déduira (à partir de 1920 dans *Au-delà du principe de plaisir*) la présence d'une autre pulsion dans l'inconscient : la pulsion de mort.

³ Dès 1920, dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud envisage cette idée pour enrichir sa théorie psychanalytique, et forger le concept de pulsion de mort.

poésie et l'amour comme triade emblématique du surréalisme ? Quelle serait donc ce cas, le concept qui unirait et unifierait en un seul terme ce que Platon dans un registre semblable appelaient le Bien, le Vrai et le Beau ?

Si dans le cas du philosophe grec le sensible doit mener à l'intelligible, le beau tendant vers le vrai qui fait signe vers l'horizon du Bien (l'idée ou l'idéal du Bien), Breton au contraire, en bon sensualiste et associationniste qu'il est, pense que l'idée (trop abstraite, et il rejoint Marx sur ce plan), doit faire retour vers le sensible afin que le sensible reprenne ses droits sur la pensée, pour qu'un équilibre entre raison et sensibilité soit réinstauré. Le sensible reste l'origine tous les états psychiques qui se sont constitués à partir de lui, et si l'Idée la plus abstraite, la plus générale et la plus vertueuse nous anime (l'idéal), elle doit être reconduite vers son origine, le sensible, au moyen de notamment de l'automatisme au service de la poésie et de l'art. Ce retour vers le sensible peut être même provoqué, excité, stimulé par « le dérèglement de tous les sens », en suivant les traces de Rimbaud. Il faut donc repartir d'où l'on vient, pour retrouver cet état sensoriel, sensible, qui nous ouvre à la surréalité, au champ des possibles qui nous était caché par la réalité, et qui correspond à cet état physique que Breton décrit dans *Nadja* en ces termes : « avoir l'aigrette aux tempes ». C'est la raison pour laquelle il est impossible de comprendre le surréalisme tel que Breton l'incarne si on ne mesure pas l'écart entre le sensible et la raison que le poète veut réduire, non pas en le supprimant, ni en opérant une synthèse entre ces deux moments, mais en les rapprochant de telle sorte qu'émerge l'irreprésentable, l'éclair, l'illumination. Ces états de conscience modifiés et extrêmes dans leur intensité, correspondent au fait que la forme qui les recueille ne peut ni les contenir et encore moins les représenter mais seulement les révéler, en faisant signe vers le surréel. La question légitime qui se pose donc maintenant : peut-on accéder à ce surplus de réalité ou simplement nous y préparer en goûtant les prémices de sa manifestation ? L'avant-goût (correspondant à l'avant-coup bretonien) de ces instants sublimes au cours desquels on goûte cet excès de réalité dans un temps qualitatif autre, que nous avons nommé l'instant (bretonien), c'est aussi le kairos qui vient à nous sur le mode de la rencontre avec l'être désiré et attendu, l'objet surréaliste, le lieu envoûtant, une situation chargée de sens pour celui qui sait l'interpréter, du hasard objectif...

Et ce phénomène que cherche à expliciter le poète avec ses mots, est mouvement que nous qualifierons de dialectique, pour rester fidèle à son esprit. La dialectique est souvent définie au regard de la dialectique hégélienne, elle-même inspirée de la dialectique kantienne, cette dernière faisant écho à au mouvement dialectique platonicien, et même si chacune d'elles a sa particularité et se différencie radicalement des autres, elles ont en commun ce mouvement

progressif en trois moments liés et intriqués entre eux. A ce sujet, nous pensons avoir démontré au gré de nos commentaires, analyses critiques et comparatives, que Breton a adopté la pensée freudienne non pas dans ses détails et ses concepts particuliers, de manière précise, encore moins dans son application thérapeutique, mais dans un esprit dialectique, inspiré de Hegel. La psychanalyse participerait au processus qui libérerait l'homme d'un moi trop « pesant », trop « pensant » (si l'on veut jouer avec le signifiant). C'est avec la topologie des instances psychiques freudiennes qui suivent une chronologie précise pour se développer et atteindre une maturité psycho-affective, que nous pouvons nous autoriser à y insérer un mouvement dialectique qui répondrait aux aspirations du poète, et qui donnerait un nouvel éclairage à la théorie surréaliste que nous nous efforçons de construire avec les éléments épars de la pensée bretonienne.

D'ores et déjà, nous pouvons ébaucher la structure dialectique de la topologie freudienne, puisqu'elle suivrait trois moments au cours desquels le ça ou le soi trouverait sa négativité dans le moi (d'où l'importance pour Breton d'annihiler sa fonction et son activité), et qui s'accomplirait dans l'Idéal du moi. Jusque là, on pourrait s'accorder à penser que cette proposition théorique n'est pas si originale, si l'on pense au concept de sublimation que Freud à développer, et qui se rapproche de l'instance de l'idéal du moi. Mais il n'en est rien, bien au contraire, car si la pensée bretonienne peut suivre la topologie des instances psychiques freudiennes selon le mouvement dialectique indiqué, c'est que la pulsion qui anime le ça, la pulsion de Vie constante (Eros), ne cherche pas à investir et se figer dans un objet non sexuel (processus de sublimation), ni tendre vers le point 0 (la cessation de toute tension liée au désir) selon le processus de Nirvana, mais recherche une identité propre dont le Moi n'est qu'un avatar, et dont l'Idéal du moi serait sa plus digne représentation après avoir néanmoins subi une requalification de sa définition. D'ailleurs, à ce stade de notre réflexion, le glissement sémantique est déjà initié, puisque la notion d'Idéal du moi pourrait bien être requalifiée en Idéal du soi, mais pour l'instant, tenons nous à suivre la trame méthodologique que nous venons d'instaurer, autour de laquelle la topologie et le mouvement dialectique s'articulent, et qui tient lieu en définitive de structure. La structure correspond donc à la manière dont ses éléments majeurs se sont organisés pour suivre une finalité commune, et dont le mouvement interne (la dynamique dialectique) est mis en œuvre pour y parvenir.

2.2. Analogie structurelle entre le freudisme et surréalisme

Avant d'approfondir notre réflexion et notre analyse sur la topique freudienne (la seconde topique) et le concept de surréalisme à partir duquel se déploie la pensée bretonienne, rapprochons par analogie ces deux modèles pour faire émerger une structure voisine qui pourrait nous éclairer sur leurs leurs traits communs et leurs différences.

Tout d'abord nous revenons sur notre volonté et notre exigence méthodologique et épistémique de considérer la psychanalyse en deçà du cadre clinique dans lequel il est légitime qu'elle s'exerce, et celles de tenter d'élucider de son système de pensée, sa structure ; une structure que nous entendons dans son acception commune, à savoir ce qui relève de l'organisation des parties qui constituent un système, qui lui donne sa cohérence et qui lui confère sa caractéristique permanente. D'autre part, nous souhaitons faire apparaître ce qui peut constituer son socle, son fondement, bref pour le dire autrement, sur quoi se fonde la psychanalyse pour déduire sa théorisation. Aussi, le freudisme et par extension, la psychanalyse, sont déduits d'un axiome qui considère que la partie clinique et l'analyse des études de cas cliniques sont avant tout une vérification de l'exactitude des postulats que cet axiome a engendrés. D'un point de vue méthodologique et épistémique, nous sommes plus proches d'une méthode hypothético-déductive qu'inductive, ce qui a fait par ailleurs débat par le passé dans le milieu philosophique. Nombreux sont les philosophes qui ont attaqué la psychanalyse sur plusieurs fronts et la liste non exhaustive mais pourtant longue semble l'affirmer : Sartre, Popper, Jaspers, Deleuze, Henry, Onfray, Pareillement, le surréalisme n'échappe pas à cette règle du présupposé parfois inconscient dont dérive un ensemble de croyances, ou simplement qui oriente une recherche, attire à lui un ensemble d'idées qui vient en retour valider ce même présupposé qui finalement bénéficiera d'une valeur ajoutée, celle d'être hissé au rang d'axiome.

A ce titre, ce qui est commun au surréalisme et à la psychanalyse, et nous l'avons déjà assez esquissé, c'est le fait que ces deux disciplines admettent que le désir est le moteur de notre activité psychique et somatique, même si elles interrogent le Désir chacun à leur manière, parfois avec des méthodes communes, mais avec une visée totalement différente qu'il convient de rappeler. En effet, la psychanalyse a pour « ambition » d'adapter le sujet pensant et désirant au monde, en réduisant sa souffrance, (plus le sujet est décalé avec la réalité ; plus il souffre

donc même si la réalité est délirante le sujet doit s'y adapté ; nous poussons volontairement le bouchon peut-être un peu trop loin mais notre observation pose question et reste cependant légitime), tandis que le surréalisme, lui, cherche à émanciper l'homme des normes et des conventions imposées par la société, pour la transformer de fond en comble. Mais là où ils se rejoignent, c'est qu'ils sont tous les deux et nous nous risquons ici, à ce stade de notre réflexion à le dire, une étiologie du désir qui a pour but la connaissance de l'homme. Une connaissance des mécanismes de pensée et d'action chez Freud, une connaissance des potentialités, des pouvoirs que l'homme possède pour transformer le monde ou changer la vie. Dans les deux cas, la réponse est à chercher du côté de l'Inconscient, car il est le siège du Désir, là où il s'origine et œuvre à visage masqué, dans l'ombre de notre conscience parce qu'aucun objet n'est tombé encore sous l'emprise de sa visée, de son intentionnalité. Et sans tomber dans une approche phénoménologique bretonienne, Breton plus que Freud encore, veut saisir la nature de son intentionnalité, répondre à cette énigme : que veut de nous l'Eros dans sa force agissante, constructive et créative.

Il s'agit donc pour le poète plus que pour le psychiatre, d'enquêter sur l'identité de cette force aveugle et anonyme qui porte le sujet dans son désir agissant et actant. L'identité du « Je » qui accompagne le sujet tout au long de ses pensées, ressentis, et rêves aussi, n'est pas une donnée stable et concrète, mais bien une donnée fractale et étendue, parcourant les zones de l'inconscient et du conscient, et pour emprunter la métaphore de l'arbre (si chère à Descartes et Taine), dont les racines se perdraient dans les profondeurs du ça, dont le tronc serait la partie visible du moi, et dont les fruits seraient à cueillir dans l'Idéal du moi pour en savourer tout le suc subtil et sublime. Breton à l'instar de Freud n'échappe pas à la règle qui veut que l'on enquête sur soi, même si notre recherche semble de prime abord porter sur un autre objet, le psychisme dans sa totalité. Cette totalité désigne l'ensemble des ressources psychiques dont pourra disposer l'homme total selon Breton, tandis que pour Freud, elle indiquera la limite que l'homme ne pourra franchir. En bon kantien, Freud déplace la notion de transcendantal sur la notion d'inconscient. Si l'on croit Nietzsche, quand il affirme que la pensée d'un philosophe est une manière habile de déguiser son autobiographie, alors que penser de la psychanalyse qui est issue de l'autoanalyse du psychiatre qui l'a fondée ?

Freud qui tenta de soulager sa conscience et sa culpabilité à la suite de rêves au cours desquels ils souhaitaient la mort de son propre père, devait absolument trouver une réponse pour justifier cet acte de la pensée abominable. En définitive, Freud devait répondre dans un premier temps à la question suivante : suis-je un monstre ou bien suis-je l'objet d'une force

psychique universelle que je subis à mon insu ? Dit autrement, suis-je le coupable ou la victime ? Freud dans la continuité de Nietzsche, nous dira d'ailleurs à peu près la même chose du romancier et de l'écrivain, en affirmant que la quête littéraire, et on pourrait adresser ce message à André Breton, consiste pour son auteur à accomplir ses désirs, et à corriger l'existence qui était en décalage avec ceux-ci. Mais de quels types de désirs veut-il parler ? Des désirs qui sont d'ordre sexuels (on s'en doutait avec Freud) qui sont cependant sublimés, des désirs qui seraient aussi de l'ordre de l'ambition personnelle. Ainsi l'écrivain et l'artiste ne sont plus limités par leurs inhibitions névrotiques et n'ont plus à s'égarer dans un délire de filiation. Freud fait référence bien sûr à sa théorie du roman familial, quand le sujet s'invente des histoires, pour se créer de toutes pièces une filiation fantasmée reposant sur une généalogie biologique et symbolique fictive. C'est exactement le cas quand le sujet s'invente une filiation avec une quelconque branche de la noblesse, pour nourrir son égo narcissique¹, ou d'une manière plus symbolique et générale, quand l'homme invente le concept de Dieu qui répond à ce besoin de substituer à l'image de son père à savoir son géniteur biologique, celle d'un père magnifié par notre idéal du moi. Il est à noter que Freud influencé sans nul doute par ses lectures de Kant, a revisité très habilement l'idéal de la raison pure de Kant en y ajoutant cependant sa touche personnelle et originale avec l'idée de transfert et de déplacement.

C'est sur ce point d'ailleurs, que l'athéisme de Freud a séduit Breton, et tout le courant surréaliste, à la différence du courant jungien qui a bien des égards aurait pu coïncider avec bon nombres de notions abordées par Breton², mais qui a représenté d'emblée une pierre d'achoppement pour le poète, puisque Jung n'a jamais renié l'idée de Dieu et son principe de transcendance. Il existe donc cette volonté d'identifier la trame qui suit le désir dans notre psychisme, aboutissant donc à ce point le plus élevé, l'Idéal qui reste une projection du Moi ou plus exactement, si l'on veut être le plus fidèle à l'esprit bretonien (et nous nous en expliquerons), à une projection du Désir non objectal et non objectivé : l'Eros (archaïque).

Pour donner une première forme à la structure que nous souhaitons esquisser, prenons le modèle de Korsybski³ qui va nous aider à appréhender l'entière de l'homme grâce à une

¹ On peut s'interroger sur l'attrait de Breton pour Diderot qui est allé jusqu'à transformer habilement sa signature pour faire apparaître en filagramme des lettres de son prénom André, la date de naissance de Diderot, à savoir 1713.

² Comme le principe de non dualité, le hasard objectif qui ressemble à s'y méprendre à la synchronicité jungienne...).

³ Le père de la sémantique générale.

modélisation basée sur les niveaux d'abstraction que nous pouvons appeler niveaux logiques, et qui sont au nombre de trois, ainsi que les trois instances psychiques freudiennes. Un niveau logique est un niveau d'abstraction, de ce fait la structure d'un système peut s'appréhender par une échelle de niveaux logiques allant du niveau logique le plus bas, le moins abstrait donc le plus concret, vers les niveaux logiques les plus abstraits. Bref en partant du concret, de l'objet matériel et du sensible qui est son corrélat, pour aller vers l'abstrait c'est-à-dire le concept, nous prenons comme point de départ le conscient afin de nous orienter, nous élever vers l'inconscient. C'est la méthode de Korsybski, le philosophe et père de la sémantique générale, dont la phrase culte : « la carte n'est pas le territoire » a tant inspiré le courant psychologique et anthropologique de la célèbre école de Palo Alto et par la suite les mouvements de psychologie positive et humaniste.

En suivant cette méthode, et concernant la psychanalyse, nous abordons donc le premier niveau, à savoir le niveau purement physiologique, vitaliste, presque mécanique, à savoir le corps ou le soma pour rester fidèle au vocabulaire freudien : le corps pulsionnel. C'est là où l'excitation physiologique située chaque organe cherche un chemin pour s'extérioriser. N'oublions pas que la pulsion est intimement liée au concept de désir, d'Eros, et l'Eros est ce par quoi nous sommes appelés à sortir de nous, selon le mouvement de l'*Ekstase*. Sans pulsion, sans désir, pas de rapport au monde, nous restons un parfait solipsisme ; mais non plus de temporalité. Il serait par ailleurs intéressant de rapprocher la pensée freudienne de la pensée heideggérienne mais là n'est pas le sujet, mais la notion qui chez Freud comme chez Heidegger définit la condition du sujet humain dans sa normalité, le fait que son horizon s'ouvre à partir d'une émotion qui pour les deux hommes, est l'angoisse. Chez Heidegger, le sujet (*le dasein*, l'être-là) est conscient de sa finitude, chez Freud, il est conscient de la durée du temps et de l'attente qui en résulte, puisque l'homme pour devenir adulte passe par toute une série de stades psycho-affectifs et l'un des tous premiers qui va permettre à l'enfant de s'acheminer vers le statut de l'adulte, c'est le moment où il va intégrer la dimension temporelle dans son psychisme. Nous l'avons dit précédemment, d'une manière certes succincte, le sujet va apprendre ce qu'est le temps en l'expérimentant, en expérimentant le phénomène de durée. Comment ? A partir du moment où concrètement, sa mère le quitte pour mieux le retrouver. C'est « là », à cet endroit et à ce moment précis, que l'espace se convertit en temps, en durée. C'est le moment de la séparation qui inaugure cet instant, le sujet étant ouvert à un espace évidé de l'objet de satisfaction (dans ce cas le premier objet d'amour, prototype de plaisir à savoir la mère nourricière) ; cet espace se creuse de la perte de l'objet jusqu'à La séparation est au

commencement un vide spatial (la disparition physique de la mère) alors que leurs retrouvailles combleront un vide cette fois-ci spatio-temporel. La séparation est donc le prototype de la durée. Pour le dire autrement, et plus concrètement, c'est quand la mère doit quitter son nourrisson, son enfant, pour vaquer à ses occupations qu'elle inaugure à son insu non seulement la durée (en tant que compétence psychique) chez son enfant, mais aussi le sentiment de perte et d'angoisse. La disparition physique et spatiale de la maman et la répétition de cet acte, vont être intégrés sous le mode temporel, de la durée, qui s'écoule entre ces deux événements, qu'on appelle la frustration (l'enfant qui pleure sans obtenir le retour physique de sa maman), c'est-à-dire le moment qui se creuse entre le désir et la satisfaction de ce désir. Ce moment qui est le temps lui-même est dans sa modalité, Chronos. Ce temps sera celui que nous objectiverons, hors de notre subjectivité affective, pour le mesurer ensuite à l'aide d'instruments normatifs¹. Si nous passons maintenant au niveau logique supérieur, à savoir le niveau psychique, rappelons que Freud définit la pulsion comme un concept limite entre le soma et le psychique. Donc le psychique est le lieu où tous les signaux du corps sont traités, canalisés, contrôlés, maîtrisés par le travail psychique, ce que l'on appelle l'élaboration psychique. Le psychisme doit avoir le dernier mot, il doit maîtriser le désir. C'est le triomphe de la raison sur le désir, un reste aristotélicien présent chez Freud qui pense que l'inconscient a toujours une « longueur d'avance » sur notre conscient, du fait qu'il y a une coupure radicale entre l'inconscient et le conscient. Or les éléments qui seraient cachés à notre conscient, doivent à défaut d'être identifiés clairement être mis hors-jeu, dans le cas où ils peuvent représenter un risque.

Bien sûr, Breton refuse de se soumettre à ce constat, puisque fixer une limite et la valider, revient à refermer derrière soi toute possibilité qui pourrait devenir réelle. Pour le poète, tout est possible si l'on donne la chance au Possible de devenir réel. Et puis vient le dernier niveau supérieur, le troisième niveau logique, le plus abstrait, qui selon notre hypothèse, est aussi le plus enfoui dans l'inconscient, et ce troisième niveau, c'est le mythe, que Freud a emprunté à la mythologie grecque (Œdipe et Eros), et auquel l'homme serait soumis. Le mythe Eros, par lequel nous l'avons déjà dit, Freud nomme la pulsion de vie qui sera par ailleurs requalifiée au cours de l'évolution de sa pensée. Nous serions donc tous soumis d'une certaine manière à son influence, et c'est là tout l'intérêt de la psychanalyse, et la nécessité de la pratiquer, puisqu'elle permet de prendre conscience de son influence sur notre destinée et cette

¹ Cadran solaire, calendrier, horloges,...

prise de conscience serait censée atténuer son emprise sur la conduite de nos choix et de nos actions. Car rappelons ce que nous dit Freud au sujet de l'inconscient, « l'homme n'est pas maître dans sa demeure », c'est-à-dire, dans son psychisme puisque l'inconscient l'influence à son insu. Donc le seul moyen de se sortir d'affaire, c'est d'aller interroger notre désir profond qui se cache dans les profondeurs de notre psyché : l'inconscient. Ensuite, il s'agira de conscientiser ce désir pour réduire son influence sur notre conduite, sur nos pensées et sur nos rêves. On comprend aisément l'enjeu qui se cache derrière tout cela, car du vitalisme au déterminisme, il n'y a qu'un pas que Freud se refusera heureusement de franchir, voulant préserver de cette manière, un certain degré de liberté auquel peut prétendre le sujet pensant et désirant. Toujours est-il que le désir est une force que l'homme doit maîtriser et là on reste dans l'optique aristotélicienne, pour qui la raison doit se rendre maître du désir, l'élaboration psychique freudienne se substituant dans ce cas à la raison. Alors que pour Breton, ce sera l'inverse, la source du désir est recherchée en rusant et distrayant la raison rationnelle qui trop souvent fait obstacle au désir et à sa libre expression. Pour distraire la raison, on utilisera les procédés de la psychanalyse. D'une certaine façon, le surréalisme pervertit la psychanalyse en utilisant ses procédés pour aller à l'encontre de leur finalité.

Donc ces trois niveaux que nous venons d'énoncer, forment une structure qui s'articule autour du désir qui peut constituer le socle de la pensée freudienne et bretonienne. Le présumé sur lequel se fonde donc la pensée freudienne, c'est que le désir est le moteur qui anime les ressentis, les pensées et les actes de l'homme, qu'il nomme pulsion de vie et qui est à l'œuvre dans la complexification de la matière. On sait que le problème majeur, chez Freud, c'est que l'homme est en fin de compte de la matière organique vivante qui s'est complexifiée au fil de son processus d'évolution, et que ce processus est circulaire, c'est-à-dire que l'organique tend vers l'anorganique, que la vie tend vers la mort, et pour le dire avec les mots de Freud, que la pulsion de vie est au service de la pulsion de mort. Cela revient à reconnaître que matière inorganique a été contrariée par la vie, par l'Eros, qui nous le rappelons au passage incarne dans la mythologie grecque, le dieu de la création ou de la force créatrice, celui dont parle Jean-Pierre Vernant dans *La Théogonie d'Hésiode* quand il énonce les attributs de l'Eros archaïque, la divinité primordiale. Si la pulsion de vie est la pulsion libidinale, l'éros, alors le désir viserait selon Freud sa propre extinction, sa propre disparition. Nous abordons ce sujet, parce que la naissance du courant surréaliste est due à cette question fondamentale que s'est posée Breton : comment tant d'horreur a pu toucher les hommes, comment tant d'hommes ont été enrôlés dans une guerre absurde (faisant référence à la grande guerre de 1914-1918) ? D'où

cette volonté farouche du surréalisme de s'opposer à tout ce qui menace la Vie et son expansion, d'où le souhait de remettre en cause les normes et les conventions sociales qui ont conduit les hommes à se soumettre à ceux qui ont déclenché et organisé la guerre. Freud de son côté requalifiera sa théorie des pulsions en introduisant le concept de pulsion de mort au regard de la Grande guerre également, et de sa barbarie, dans son livre *Au-delà du principe de plaisir* publié en 1920. Les deux hommes cherchent la cause de ce malheur collectif et tentent de trouver les moyens pour éviter que cela ne se reproduise. Freud trouvera des solutions afin que la pulsion de vie ne joue pas ou le moins possible en faveur de la pulsion de mort : l'amour, le travail et l'art sont les destins que doivent poursuivre la pulsion de vie. Pour Breton, ce sera la liberté, l'Amour, et la poésie. D'un côté, avec Freud, l'analyse est la voie qui pacifierait le sujet avec son désir qui peut menacer son intégrité physique ou psychique, de l'autre avec Breton, il conviendra d'injecter dans la réalité du rêve, de l'imaginaire, pour « transformer le monde » et « changer la vie ».

Pour revenir à la structure de la pensée freudienne, que nous avons évoquée en mentionnant son organisation composée de trois niveaux logiques : le somatique (la pulsion), le psychique (le travail d'élaboration) et le mythe, et bien l'on retrouve ces trois niveaux logiques dans le surréalisme et sa structure de pensée, mais d'une manière transposée, c'est-à-dire dans un rapport analogique. Ce qui correspond au somatique chez Freud correspond chez Breton à l'épreuve sensorielle que le surréalisme recherche, en suivant le dérèglement de tous les sens prôné par Arthur Rimbaud, au moyen justement des procédés psychanalytiques. Pour lever l'autocensure qui jugule notre créativité c'est-à-dire l'accès à notre imaginaire, il faut empêcher que la logique de notre esprit rationnel ait prise sur notre inconscient. Donc, il faut redonner le primat au corps, à l'affect, au ressenti, pour laisser s'exprimer spontanément notre inconscient. Il s'agit d'aller dans les profondeurs de l'inconscient au moyen du dérèglement des sens qui vise la levée émotionnelle, celle que Freud aussi a cherchée dans la catharsis (une autre référence à la pensée helléniste) qui prend acte dans l'abréaction, au moyen de l'association libre et de la talking cure. Donc quand Breton et ses disciples utilisent la transe hypnotique, l'état hypnagogique, l'écriture automatique qui s'inspirent toutes de la libre association, de l'interprétation des rêves sur le modèle freudien, la technique du collage ou du cadavre exquis, etc... c'est pour susciter un dérèglement des sens, un dérèglement perceptif, pour mieux mêler le rêve à la réalité, faire que la frontière entre l'état de sommeil, de demi-sommeil et de veille soit la moins claire et distincte possible.

D'une certaine manière, le surréalisme prône une *tabula rasa* qui pourrait ressembler à l'épreuve cartésienne. Le but est de repousser les bornes du réel, au moyen de la quête de l'inconnu qu'il convient d'explorer avec le risque de flirter avec certaines limites qui une fois franchies pourraient bien nous faire basculer dans un état mental proche de la folie. L'attrait pour la folie comme source de créativité et de liberté est aussi une voie qu'il conviendrait d'explorer pour comprendre pourquoi Freud est resté à distance du surréalisme et qu'à cause de cette distance instaurée et décidée par le père de la psychanalyse, d'autres idées ou méthodes n'ont pas été explorées et que le dialogue entre les deux hommes s'est soldé par un échec ou un grand malentendu, comme l'a été celui de Freud et de Jung par certains aspects. Pourtant Freud était bien placé pour éviter ce genre de désagrément, n'est-ce pas lui qui a affirmé que « la communication reposait sur un malentendu » ! Au regard des échanges entre les deux hommes, Freud n'a rien fait pour dissiper ce malentendu. Donc le premier niveau logique, structurel de la pensée bretonienne est le dérèglement des sens qui mène à un élargissement de la conscience par l'exploration de l'inconscient. C'est la raison pour laquelle Breton est d'emblée séduit par les méthodes de la psychanalyse. Même si Freud va s'éloigner de l'hypnose qui est pourtant le meilleur moyen pour susciter chez le patient un effet de transe et donc de dérégler sa perception externe de la réalité, il n'en demeure pas moins que les méthodes de la psychanalyse modifient la perception que le sujet a de lui et du monde extérieur : le transfert en est la meilleure illustration, la position régressive que le divan invite à prendre en est une autre¹.

Donc le premier niveau logique qui est un élément structurel de la pensée bretonienne nous permet de faire le lien avec le premier niveau logique somatique et pulsionnel présent dans la structure de la pensée psychanalytique.

Le second niveau qui correspondrait à celui du travail ou de l'élaboration psychique propre à la psychanalyse, serait pour le surréalisme, l'instant qui suit le moment de transe, après la descente dans les profondeurs de l'inconscient qui débouche sur une remontée vers la surface, à la surface de la réalité. C'est le moment où l'artiste, se reconnecte à l'état de veille et de conscience, accueille son œuvre et tente de l'interpréter et de mesurer la plus-value qu'il

¹ Le transfert positif ou négatif correspond à ce que le patient projette comme affects (positifs et négatifs) notamment sur l'analyste et le contre-transfert est le mouvement inverse, ce que l'analyste projette sur son patient. La position régressive que suscite le fait de s'allonger sur le divan (position de sommeil ou de retour à la position dans la matrice de la mère) permet au sujet de régresser vers les étapes de son propre développement psycho-affectif (génital, latence, oedipien, anal, phallique, oral).

représente, puisque sa présence est la preuve qu'il a trouvé une brèche dans le réel pour « injecter » de la surréalité dans la réalité. L'œuvre artistique est le témoignage de l'existence, de la présence et de la concrétude de la surréalité. Nous utilisons ici volontairement le terme de plus-value qui cette fois a une valeur positive alors que dans la pensée marxiste elle a une connotation plutôt négative ; il est utile de rappeler ce détail dans la mesure où Breton a essayé de concilier le matérialisme dialectique avec la psychanalyse.

Bref, l'œuvre artistique surréaliste, qui est le produit presque brut de l'inconscient nous renseigne sur les pouvoirs de l'imaginaire à enrichir le peu de réalité qui qualifie notre monde figé dans ses conventions et ses normes. Cette plus-value, c'est l'idée d'une esthétique hors conventions, hors-norme, une esthétique qui se réclame du Beau, mais d'un Beau qui échappe complètement aux critères normatifs du conscient et de sa logique impitoyable. Le surréalisme consiste bel et bien à libérer la pensée de la logique et de l'esprit rationnel qui prédominent. Le second niveau logique qui correspond au niveau psychique chez Freud (à l'élaboration psychique) est donc celui de l'interprétation de l'œuvre qui doit non seulement nous renseigner sur sa provenance, l'imaginaire, mais trouver sa juste place dans la réalité qui du coup, s'enrichit en intégrant dans le réel cette part d'imaginaire qui est en nous et qui nous constitue dans notre intimité : l'invisible. Le travail psychique chez Breton consiste à synthétiser, c'est-à-dire faire « bouger les bornes du réel » (c'est son expression) en déplaçant la frontière entre le rêve et la réalité. Le second niveau logique et structurel de la pensée et du psychisme surréalistes, est une sorte de passe, de vase-communicant, où l'imaginaire se répand dans la réalité dans une temporalité disruptive, kairique. En effet, le temps mondain qui nous aliène parce qu'il nous limite dans nos capacités et forces psychiques, est interrompu dans son écoulement par l'instant qui fait signe vers une autre temporalité, puisque la surréalité qui se profile alors dans notre champ perceptif et cognitif, échappe aux limites spatio-temporelles conventionnelles.

Enfin, le troisième niveau logique, qui correspond à celui du mythe chez Freud, l'Eros, donc le niveau le plus abstrait et le plus dissimulé dans le for intérieur de notre psychisme, serait chez Breton, la surréalité. La surréalité n'a rien de transcendantal, pas plus que l'Eros freudien le serait, puisque les deux concepts s'inscrivent dans une philosophie de l'immanence. On pourrait d'ailleurs définir le mythe comme « ce qui se rencontre de tout temps et en tous lieux » à la manière des archétypes qui participent à la structure de notre psychisme si l'on se rapporte à la psychanalyse jungienne des profondeurs. Cette surréalité est en définitive l'ensemble des possibles qui ne demandent qu'à se réaliser, elle est une transposition de l'Eros, une surréalité dont la manifestation est le Merveilleux que le poète définit de la sorte : « Le merveilleux est

toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ». On retrouve la marque de la beauté, celle qui fait signe vers ce qui nous dépasse, nous précède, que nous subissons aussi. L'Eros, le plus beau des dieux et des immortels si l'on se réfère à théogonie d'Hésiode, a donc bien des points communs avec ce merveilleux qui est l'effet que produit la surréalité quand elle fait irruption dans la réalité. Une surréalité que Breton définit comme une :

« réalité essentielle résultant de l'interpénétration du réel ordinaire et du rêve, de l'inconscient. Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité »¹.

Cela nous reconduit au thème de l'intemporalité qu'Eros incarne et préfigure, quand le fait de relier les opposés a pour effet de gommer toute séparation entre eux et donc toute la temporalité, ainsi que nous l'avons démontré dans la définition que nous avons donné du temps freudien et de la durée. Nous retrouvons par conséquent la thématique que nous avons abordé dans les chapitres précédents relatifs à la temporalité bretonienne et au désir objectal ou sans objet².

Le leitmotiv bretonien, « Je cherche l'Or du temps » est certainement l'instant kairique où l'effet de la séparation qui creuse dans l'espace une temporalité interne (le vécu subjectif du temps) et externe (le temps mondain et objectif que mesurent nos horloges) s'estompe pour laisser place à l'éternité. L'éternité n'est pas réduite à un concept relevant d'un Idéal vers lequel la pensée tendrait sans l'atteindre, mais une expérience sensible puis psychique. Ce moment tant recherché porte en lui la promesse et le goût de cette rencontre tant attendue avec ce moment intemporel quel que soit l'objet (de rencontre) qui le provoquera, ce moment de retenue et de tension (cet événement est sur le point d'arriver) qui est « l'attente » et que le poète encense. L'attente est par conséquent un plaisir avant le plaisir³, un désir sans objet précis, ou plus précisément un désir dont le l'objet est en devenir.

Le désir trouve sa source de satisfaction dans l'immédiateté parce que l'objet fait défaut mais dans la mesure où il deviendra présent, objectif, ce futur occasionne déjà un plaisir : la

¹ A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, in O.C., t. I, p. 319.

² Cf. *supra*, pp. 248-283.

³ « Il m'appartient de savourer un moment avec moi-même, sans qu'aucun objet en soit la cause, mais simplement l'idée qu'un objet m'attende quelque part, à un instant donné qui me m'est pas encore révélé et c'est parce qu'il ne l'est pas qu'il prend une valeur particulière, celle de l'attente », A. Breton.

trajectoire du désir est à la fois intemporelle parce qu'elle ne se satisfait d'aucun objet et d'aucun délai (elle est autorévélation et autosatisfaction) et en même temps, elle ouvre une temporalité au sujet désirant, celle du futur antérieur : le futur est déjà le lieu d'une action passée car déjà accomplie. Le moment d'éternité est déjà vécu du moins en puissance et sera réalisé en acte (le virtuel ou le possible équivaut en statut au réel), mais l'acte n'ajoute presque rien au moment où le sujet le vit dans son attente car il ne fera que clore ce que le désir avait ouvert.

En ce sens, l'objet ou la situation désirée une fois objectivé dans le futur, ne sera ni l'extinction du désir, encore moins sa relance (puisqu'il ne cesse de perdurer), mais le moment où le sujet coïncide avec ce qui le porte, le traverse, le précède et le suit en même temps. La coïncidence ou la collision entre le sujet et le désir ne se produit pas qu'une seule fois, « une fois pour toute » mais à chaque fois que le hasard objectif opère, à chaque fois que l'extériorité et l'inconscient ne laisse plus aucune chance ou écart pour que le temps (ce qui sépare le désir de son objet) puisse se manifester consciemment. Il ne s'agit pas d'un moment où le sujet se concentre sur une situation ou un objet, ou bien au contraire entre dans un état semi-conscient (rêverie, état hypnotique...) qui écarterait le sujet de tout repère temporel (interne ou externe), mais bien d'un instant qui crée une faille dans le temps pour projeter le sujet dans un hors-temps.

La rencontre qui provoque cet état psychique est inscrite dans la réalité, au cœur de celle-ci, et elle propulse le sujet dans la surréalité qui ressemble assez à état de grâce que l'homme peut vivre, étant affranchi de tout sentiment conflictuel ou de dualité. « Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même ». ¹

L'absence de dualité, qui se résorberait dans le point sublime tel que l'entend le poète², l'Eros ayant atteint son acmé dans sa dynamique et ses fonctions liantes, ayant réunifié ce qui était séparé, réconcilié ce qui était duel, a pour effet secondaire mais non moindre au vu du surréalisme, de supprimer tout ressenti et idée de temps, d'où l'attribut qu'on prête à la figure mythique de l'Eros, à savoir son caractère immortel.

¹ A. Breton, *Le Surréalisme et la Peinture* [1928], Paris, Gallimard, 1965, p. 4

² « un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement »

Notre approche méthodologique visant à identifier une structure propre au surréalisme en nous inspirant de la seconde topique freudienne réinterprétée cependant par nos soins, nous permet de mettre au jour une correspondance entre ces deux modèles qui font signe vers une instance psychique qui devient centrale dans notre herméneutique de la pensée bretonienne : l'idéal du moi.

A noter, que l'idéal du moi est bien l'instance psychique qui relève du niveau le plus abstrait et donc le plus inconscient, et qu'à ce titre, il convient toujours sur le mode analogique de voir une différence notable entre l'idéal du moi freudien et bretonien. Quand nous parlons d'idéal du moi freudien, nous parlons bien de l'instance psychique que la psychanalyse pose comme partie du surmoi qui selon les individus représentent tels ou tels idéaux (modèles à suivre). Notre recherche, orientée dans un premier temps vers l'idéal du moi freudien nous éclairera dans un second temps sur l'idéal du moi bretonien et sa spécificité.

2.3. L'idéal du moi freudien et la culpabilité : quel Eros adopter ?

Le sentiment de culpabilité a été longtemps examiné et analysé par Freud, dans le but d'être compris afin de réduire son emprise tout préservant son influence salvatrice sur le sujet. C'est en mobilisant les pulsions de mort présentes notamment dans le ça, qu'il endosse le rôle de justicier (juge agressif) faisant peser ses interdictions et menaces sur un moi qui jouit de subir quand le surmoi jouit de punir. Cela dit, si la relation sadomasochiste existe entre le sujet et autrui, elle existe avant tout et au préalable dans son intériorité à cause ou grâce à l'intériorisation du surmoi. Le surmoi quand il est projeté sur autrui, transforme cette personne en persécuteur. Sans entrer dans le détail, et les replis de la théorie psychanalytique, s'il y a jouissance, éprouvée et vécue comme telle par ces deux instances, le moi et le surmoi, c'est que la pulsion libidinale est mobilisée dans ce triangle infernal (moi-surmoi et autrui) et que pour le dire clairement, l'Eros joue le jeu de la culpabilité, en créant un effet de plaisir obtenu à partir d'une position ou d'une situation qui au contraire, aurait dû engendrer un déplaisir, voire une souffrance.

L'Eros freudien et on le sait depuis que Freud a pensé l'ambivalence de la Pulsion en la scindant en pulsion de vie et pulsion de mort, entre en dualité avec Thanatos et parfois en

servilité à son égard, quand en échange de l'agressivité que ce dernier produit, il offre du plaisir, et du désir ; comme si le moi malmené voire persécuté en « redemandait encore » ! Freud le dit sans ambages, toute pulsion de vie sert les pulsions de mort, la compulsion de répétition répétant des situations et la recherche de ses situations même si elles sont pénibles, entraînant le sujet dans une zone « au-delà du principe du plaisir », une zone qui inspira le titre de l'ouvrage qui marqua un véritable tournant dans la pensée du psychanalyste. La pulsion de vie n'a en définitive qu'un but, réduire la tension (occasionnée par l'écart entre désir et son objet de satisfaction) à son paroxysme, c'est-à-dire au point 0 (le Nirvana), la mort. Cette conception du psychisme et de sa face cachée, l'inconscient, dresse un destin dramatique puisque la survie n'est plus le but de la pulsion (de vie), ou de la Vie dans son rapport à l'humain, mais bien celui de rejoindre son état initial, l'inorganique, la matière avant qu'elle se soit complexifiée et transformée en quelque chose de vivant (comme un organisme, sachant que la conscience est un effet de la complexification de la matière puis du vivant). Mais si Eros était du côté du vivant, s'opposant à Thanatos, son inverse ou son adversaire, il serait tel que Freud l'a lui-même pensé en dépit de sa théorie de la pulsion entropique : « il semblerait que la libido de nos pulsions sexuelles coïnciderait avec l'Eros des poètes et des philosophes, qui maintient la cohésion de tout ce qui vit »¹.

Pourtant et c'est bien là le tournant épistémique que prend la théorie psychanalytique, l'Eros devient la pulsion sexuelle tournée vers l'objet (désiré) qui s'oppose à tout ce qui doit redevenir à son état initial, l'anorganique, comme si une Loi fixait la nature du vivant, tel le commandement de la genèse, « tu es poussière et tu retourneras à la poussière ». Si Freud évite de parler de ces références qui pourtant ont structuré ses croyances du fait de ses origines juives et judaïques, il affirme clairement que le vivant est venu contrarier l'anorganique, et que l'Eros, s'il maintient la cohésion du vivant, se heurte à l'opposition de tendance (la pulsion de mort) qui est le fait que l'anorganique reprendra ses droits sur l'organique ou sur le vivant. Il faut pour cela lire si nous pouvons dire entre les lignes, à partir d'une note en bas de page² située à la fin de l'avant-dernier chapitre du même ouvrage, préparant la courte conclusion de celui-ci. Si d'emblée, la mort est inscrite au cœur de la Vie dont le mouvement tend vers arrêt inéluctable, c'est que Freud a une vision linéaire du temps, et une conception systématique associationniste

¹ S. Freud, *Au-delà du principe du plaisir*, Paris, Editions Payot & Rivages, 2010, p. 126.

² *Ibid.*, p. 146.

et entropique. La tendance de la Nature n'est pas celle entrevue par les grecs antiques, la *phusis*, mais le retour au simple, l'anorganique étant le système le plus simple. La complexification des éléments par chaînes associatives mise en mouvement par la pulsion de vie, ne contribuerait pas à la pérennité, mais tendrait à l'épuiser. Il y aurait comme un mouvement suivant une courbe de Gauss, que la pulsion de vie suivrait, et qui après avoir été le moteur de la complexification et de la construction s'inverserait pour déconstruire et simplifier ce qu'elle avait réalisé au sein de la matière inorganique.

Dans cette perspective, la Vie contrarie la matière, et le retour à la normale est le retour au néant, la Vie n'étant qu'un accident peut-être heureux et c'est au philosophe de le dire, mais un accident factuel que le psychanalyste athée ne peut que constater. Ce constat semble désormais marquer de son sceau funeste la condition humaine, qui n'échappera pas, n'en déplaît au poète, à son destin inscrit au cœur même de la matière. Le désir, l'Eros, s'il échappe au temps en dépit de sa disparition ou de l'arrêt de son mouvement dans un système organique, est toujours en action parce qu'il n'est pas réduit à la matière qu'il anime, et en ce sens, il dépasse la simple condition matérialiste à laquelle nous humains sommes liés, contraints et aliénés.

Pourtant, l'Eros dont nous sommes les témoins et les expérimentateurs, est chargé de culpabilité. Le complexe d'Œdipe est là pour nous rappeler, parce que ce désir qui transgresse la Loi, en investissant l'objet défendu (le parent de sexe opposé) et en voulant évincer (par le désir de tuer) son parent de même sexe, est un désir qui porte en lui la culpabilité. Cette culpabilité et c'est notre thèse, doit être reliée à l'idée de mort qui s'oppose à la vie, et qui rejaillit dans le complexe d'Œdipe et dans le mythe de la horde primitive inventé par Freud, puisque au-delà du désir interdit (désirer sexuellement son parent), il y a l'idée d'anéantir la vie de son géniteur, de celui qui nous a donné la vie.

Le judaïsme transmet et transporte l'idée, que notre créateur, notre dieu et père tout-puissant nous a donné la vie pour mieux nous la reprendre, parce que la transgression qui génère la dette et le sentiment de culpabilité, a une conséquence et un prix. La théorie freudienne évincée de toute hypothèse créationniste garde la même structure : la vie est accident qui anime la matière ou le soma et dont la conscience est un effet de sa complexification, tend vers la mort. La figure de Dieu, que Freud interprète d'ailleurs comme la projection de la figure paternelle, pourrait devenir l'introjection du mythe de la genèse dans le moi, et le commencement du début du processus d'introjection de la Loi, c'est-à-dire de son interdit. L'avènement d'un surmoi coïnciderait avec le fait qu'il intériorise l'idée de mort comme pulsion de déconstruction parce

que la Vie est coupable et dès son origine : que ce soit Dieu ou la Vie, que ce soit au moment de la création ou au moment où l'organique est troublé par le vivant, la mort est déclenchée par ce changement d'état. Mort et Vie sans les deux faces d'une même médaille, inscrivant le devenir de l'homme dans une dualité résistant à toute épreuve, prototype de tous les dualismes, oppositions ou antinomies ultérieurs. Mais alors comment les dépasser ? Que faire alors quand cette inscription mythique dans notre psyché fait peser sur notre condition humaine cette limite infranchissable, c'est-à-dire son assujettissement irréductible à la mort ? Doit-on vivre dangereusement puisque la vie est dangereuse ainsi que Malraux nous le conseillerait ? Est-ce en partie ce chemin que prendrait la pulsion de vie pour se ranger du côté des plus forts (la pulsion de mort) puisque notre destin est d'emblée décidé par l'ordre naturel des choses ? Comment Breton se positionne-t-il face à ce factum qui est à considérer sous le mode du principe de réalité de telle sorte qu'aucun déni aussi vertueux soit-il (le déni artistique qui consisterait à produire une œuvre dans le but qu'elle résiste au temps et soit éternelle¹) ne puisse éluder le destin tragique de la condition humaine ?

Se tient ici à notre sens, l'essence du surréalisme, à savoir comment résister à la mort en donnant à la pulsion de vie qui anime toutes les ressources psychiques dont nous pouvons disposer et jouir (et que le surréalisme nous somme de récupérer) tout son soutien ? Le pari du surréalisme, c'est de miser sur la Vie à défaut de miser sur un dieu salvateur à l'instar de Pascal. La meilleure manière de soutenir la Vie qui nous anime et que nous abritons, c'est de devenir non seulement son témoin, son représentant mais surtout son expérimentateur, car selon Breton, « qui » peut prétendre être réellement vivant puisque peu d'entre nous sont parvenus à « vivre la vraie vie » ? Si l'on suit les pas du poète, les « pas perdus »² qui ne sont jamais à proprement dit perdus, celui qui vivrait la fausse vie ne serait-il pas presque déjà mort ? Si nous restons des êtres mortels, alors vivons la vie dans son intensité et ressentons ses forces les plus « incandescentes » pour transformer le quantitatif (notre finitude) en qualitatif (l'éternité dans l'instant). Si l'immortalité nous est refusée alors rien ne s'oppose à ce que nous vivions l'éternité dans l'instant, ce bref aperçu de la surréalité. « Ce qui compte, c'est l'intensité d'une vie, pas la durée d'une vie », comme nous dit Sénèque pour poursuivre « les hommes désirent

¹ « L'art est la seule chose qui résiste à la mort », est une citation d'André Malraux.

² En référence aux *Pas perdus*, un recueil d'essais écrits par Breton et publiés en 1924.

la mort parce qu'ils la redoutent » alors que la vie accomplie et non subie, la vraie vie, serait d'accepter pleinement notre finitude pour nous concentrer sur elle : ne pas oublier le passé, ne pas négliger l'instant présent et ne pas redouter l'avenir. Et si l'être-pour-la-mort, le *dasein*, tient de sa condition la possibilité de sa temporalité (l'ekstase), c'est parce qu'il a pris conscience de la brièveté de son existence et donc de sa fragilité qui constitue sa valeur. Il faut donc aussi aimer ce que la Vie suppose et ce vers quoi elle nous conduit : son opposé, la mort. Si Freud a repéré deux tendances dans la pulsion de vie, deux orientations, satisfaire le besoin et la demande, la faim et l'amour, *in fine*, Breton conserve une conception moniste de la pulsion, qui tend vers l'unique horizon l'Amour, point culminant de l'aventure humaine. L'Homme peut se hisser à l'aide de la poésie et de la liberté, à l'acmé de son existence. Il n'y a pas de bien et de mal, d'aliénation et de liberté, de mort et de vie, qui résisteraient dans une relation antinomique parce que c'est la raison qui a construit toutes ces catégories de l'entendement. Elle est l'unique source de ces catégorisations et elle peut tout aussi bien les supprimer.

Freud à l'instar de Kant, reste dans un dualisme irréductible et indépassable tandis que Breton veut rompre avec cette représentation du monde que la raison a créée par manque de courage, d'audace et de rébellion. Tout ce que nous avons créé au moyen de la pensée peut être changé, transformé : l'idée du Bien et du mal, de Dieu et de l'ange rebelle, sont des mythes auxquels une pensée forte et audacieuse est en mesure de lui substituer un mythe nouveau. Le surréalisme guette les lieux et les époques où un mythe menace l'activité psychique (potentialités et actualisations) en réduisant ses forces qui relèvent de deux polarités : l'imaginaire et la raison, le troisième terme étant le rêve. Or, c'est par l'entremise du rêve (éveillé ou diurne), que l'imaginaire prépare son avènement dans le réel, une fois que la raison a été positivement contaminée par ses résidus oniriques.

Le surmoi est ainsi l'instance qui incarne le mieux le mythe dominant et qui inhibe les potentialités de notre psychisme, tandis que l'idéal du moi, au contraire, est plus qu'une sous-instance du surmoi, mais la lueur qui brille au tréfonds de sa caverne pour éclairer le ciel et son soleil vers lequel le moi doit tendre pour récupérer ses forces. L'idéal du moi bretonien est l'instance rebelle au cœur du surmoi qui est prête à tous les sacrifices pour redorer le blason du psychisme, quitte à transgresser les interdits (le surmoi) et ouvrir un nouveau champ, mythique, pour l'homme. Plus encore, le moi qui sert deux maîtres à la fois, ne peut trouver d'aide, que dans l'Idéal du moi, qui n'opère pas sur le mode de la censure mais sur le mode de l'encouragement, du perfectionnement, du dépassement certes sur un mode injonctif (tu dois) mais qui donne à son message une valeur de nécessité donc de valeur inégalable. Breton le dira

maintes et maintes fois, le surréalisme n'est pas une fantaisie de la pensée, un coup d'épée dans l'eau, mais une nécessité, le destin de l'homme étant menacé par l'homme lui-même. Mais il peut et doit se sauver lui-même, par lui-même et c'est d'ailleurs sa seule possibilité.

Il y a donc un reversement des valeurs, une axiologie qui met au jour un lien autant qu'une dissonance entre le freudisme et le surréalisme : là où la culpabilité hante inéluctablement le psychisme chez Freud, la transgression pour Breton, est la seule voie à adopter pour en sortir.

3. L'Eros à la reconquête de son idéal par la transgression : l'Idéal du moi bretonien libéré du Surmoi

3.1. L'interdit et l'Eros : une rencontre qui se nomme « Idéal du moi »

Souvenons-nous de l'appel que lança Breton au nom du surréalisme et qui nous fait entrevoir la nuance que nous allons mettre au jour entre ce que le poète appelle « le besoin d'émancipation » et ce que nous nommons transgression. Breton, en 1938 au Mexique, rédige avec Trotsky ce qui deviendra le manifeste *Pour un art révolutionnaire indépendant* : « La révolution communiste n'a pas la crainte de l'art. Elle sait qu'au terme des recherches qu'on peut faire porter sur la formation de la vocation artistique dans la société capitaliste qui s'écroule, la détermination de cette vocation ne peut passer que pour le résultat d'une collision entre l'homme et un certain nombre de formes sociales qui lui sont adverses. Cette seule conjoncture, au degré près de conscience qui reste à acquérir, fait de l'artiste son allié prédisposé. Le mécanisme de *sublimation* qui intervient en pareil cas, et que la psychanalyse a mis en évidence, a pour objet de rétablir l'équilibre rompu entre le « moi » cohérent et les éléments refoulés. Ce rétablissement s'opère au profit de « l'idéal du moi » qui dresse contre la réalité présente, insupportable, les puissances du monde intérieures, du « soi », communes à tous les hommes et constamment en voie d'épanouissement dans le devenir ». Le besoin d'émancipation de l'esprit n'a qu'à suivre son cours naturel pour être amené) se fondre et à se retremper dans cette nécessité primordiale : le besoin d'émancipation de l'homme »¹. Si Breton

¹ A. Breton, « Pour un art révolutionnaire indépendant », *La Clé des champs*, in O.C., t. III, p. 686.

ici fait appel aux découvertes de la psychanalyse, valorisant l'instance de l'idéal du moi comme possible relais avec le soi, (le ça), aussi minimise-t-il le rôle néanmoins inhibiteur de l'idéal du moi qui reste un agent au service du surmoi, lui-même étant une intériorisation de tous les interdits sociétaux. Il n'y a donc qu'un pas à faire entre le besoin d'émancipation dont parle le poète et la transgression d'interdits, dès lors que l'homme, le poète qui est en lui, outrepassa les normes qui participaient à ce que Breton appelait « le pli » auquel nous nous astreignons à prendre pour nous adapter au principe de réalité.

Or, la transgression s'applique de fait au non respect d'un interdit dont l'acte transgressif est l'actualisation et la preuve. Cela étant dit, il existe si l'on croit Freud deux types d'interdits et l'on s'interrogera à propos du surréalisme, actualise ses actes transgressifs. Dans *L'Avenir d'une illusion* (1927), Freud fixe la terminologie des termes en bon scientifique, nous rappelant que le refus s'applique au fait qu'une pulsion ne puisse pas trouver satisfaction, ne puisse être satisfaite, que l'interdit est la disposition qui marque ce refus tandis que la privation est l'état qui est la conséquence de cette chaîne psychique et comportementale. Cependant, il existe deux types d'interdits : les interdits culturels qui sont variables selon les pays, les classes sociales, les cas particuliers et les interdits fondamentaux car fondateurs de l'évolution de notre espèce qui nous a permis de sortir de notre condition animale et primitive pour accéder à l'état de culture. Ces interdits correspondent aux trois piliers de la Loi sont le parricide, l'inceste et le cannibalisme. A noter, que le refus que l'homme a dû faire pour s'élever à ce rang, l'état de culture, est le noyau dur de la haine qu'il porte en lui (la haine précédant l'amour) si bien que l'entrée de l'animal rationnel dans le langage (celle qui nous unit et fait peser sur nous l'Interdit culturel et fondamental) a eu comme contre-résultat ou compromis, la névrose. Nous pouvons affirmer sans trop de risques, que la névrose dont nous souffrons tous et toutes, est une haine tantôt retournée sur soi (introjectée), la culpabilité, tantôt extériorisée en colère. La pulsion de mort est en définitive, et c'est nous qui osons l'affirmer, un pur produit de notre sociabilisation : est-ce que l'homme est un loup pour l'homme, est-ce la culture qui l'aurait perverti au point de réduire la part de pitié qu'il aurait par nature ?

Ni l'un, ni l'autre, la culture qui est devenu le ciment du clan, porte en elle, la mort (inhibition de la pulsion de vie qui ne connaît pas de limite) qui vient ralentir le mouvement naturel de la vie. Si la sécurité est devenue la raison de constitution d'un état, pour le bien de l'homme, peut-être a-t-il hérité de ce cadeau empoisonné, la mort comme revers d'une médaille qui à l'origine ne comportait qu'une seule et même face : la Vie. La Vie comme la pulsion qui la véhicule, est donc en-deçà du langage qui fixe l'Interdit, et de ce fait, est presque insaisissable

par la raison puisqu'elle la précède et s'origine en amont de la Loi fondamentale et *a fortiori* des codes et usus qui façonnent telle ou telle culture et les interdits qui fixent son cadre. Ce qui freine l'Eros à savoir le Surmoi qui est le représentant-garant des interdits, risque de lui faire perdre de sa force et de ce fait laisser place par son épuisement, à l'inertie qui est la propriété de l'anorganique. Breton reconnaît lui-même que tout homme est en proie à la névrose et encore davantage l'artiste, mieux encore, le poète même s'il ne s'étend pas sur l'explication de ce constat.¹ C'est que le langage endigue le mouvement alors qu'il devrait au contraire l'exalter. C'est la raison pour laquelle la poésie doit transgresser la syntaxe, bouleverser l'ordre des mots sans pour autant changer leur signification. C'est donc à un interdit de taille que la poésie surréaliste s'attache à transgresser, puisque le langage est le garant de la Loi, et qu'il contient l'ensemble des règles qu'il convient de ne pas transgresser, le langage devenant communication ainsi que le ferait remarquer Deleuze, pour qui malheureusement communication va trop souvent de pair avec communiqué ou pour le dire autrement avec la transmission d'un ordre. Si « créer, c'est résister à ce qui contrôle nos vies »², et si l'art est le lieu et la forme de cette création, alors d'un point de vue surréaliste, il est l'acte qui résiste, plus encore, sauve la Vie de toute entrave qui serait érigée au nom d'un interdit, donc d'une Loi.

Ce que Breton conteste, c'est que la Loi est souvent relayée par des mythes qui sont entretenus par des classes dominantes, la bourgeoisie ayant fait de la religion chrétienne et surtout catholique sa garantie et sa caution morales, lui servant de levier de pouvoir sur les individus qu'elle souhaite asservir. Cela explique pourquoi le poète admire les personnes qui ont franchi les limites de cette morale bourgeoise et puritaine tel Sade, ou qui par leur poésie ont su déjouer les plans d'un langage sclérosant et asservi au besoin et à l'utile (au travail et à la consommation) à l'instar du poète St-Pol-Roux, dit le magnifique, que Breton n'a cessé de porter aux nues. La poésie est donc une activité transgressive et dissidente, plus encore, elle trouve sa source dans la transgression, l'interdit, ce qui est supposé être dangereux, un péril pour l'homme qui risquerait au-delà de sa santé physique, morale, son âme. Le poète surréaliste, n'hésite pas à convoquer le mythe d'Orphée pour valoriser la descente aux enfers vers lesquels tout artiste soucieux de vérité doit se laisser aller, sachant que la vérité est pour Breton l'absence de contradiction, la plénitude qui ouvre au merveilleux plus qu'à la béatitude. Et qu'est-ce qui

¹ Entretiens radiphoniques « Breton, Reverdy et Ponge » enregistrés en 1952 et animés par André Parinaud.

² Extrait de la conférence « Qu'est-ce que l'acte de création ? » donnée par Gilles Deleuze dans le cadre des Mardis de la fondation Femis, 17 mai 1987.

permet de réconcilier ce qui était en contradiction ? L'amour, c'est-à-dire le désir de l'Autre qui à son tour répond à son appel, l'artiste étant pris dans ce mouvement de la Vie qui possibilise et actualise les attractions dans une rencontre qui perdure grâce sa vertu érotique, l'Eros étant voué à maintenir la cohésion des parties. Où trouver cet Amour, ou comment le provoquer puisqu'il semble si absent dans la réalité qui demeure notre quotidien ? Dans la transgression et le risque, nous ne sommes pas très éloignés de Rilke qui décrit le poète comme l'être en exil qui ne fait qu'explorer ses limites et les limites de la réalité pour en percer l'écorce quitte à découvrir qu'elle était une coquille vide¹. Mais il est hors de question pour Breton de penser que le risque n'en vaut pas la chandelle, le risque fait partie du je(u) et la subjectivité doit s'y confronter.

L'obstacle est principalement toute la morale qui s'appuie sur des préjugés hérités d'une religion qui transmet par le biais de l'interdit la peur. Le pouvoir de transgression est animé par un courage sans faille, que le poète incarne, quitte à braver les lois du bien et du mal et jouer à l'apprenti sorcier, à risquer la damnation. Breton affirme que ce qui unit d'ailleurs le besoin de libération et l'amour de la liberté est ce courage qui constitue leur trait d'union : « ils ont admis une commune mesure qui le courage, le *vrai* courage, qui accepte la libre acceptation du danger »². Breton n'hésite pas à faire de ce courage une arme redoutable capable de braver les interdits les plus ancrés dans notre morale judéo-chrétienne et à adopter une position luciférienne dans *Arcane 17* : « Lucifer, l'intelligence proscrite, enfante deux sœurs, Poésie et Liberté et « l'esprit d'amour empruntera leurs traits pour soumettre et sauver l'ange rebelle »³.

Ce courage, pour ne pas dire, cette bravoure, doit trouver une énergie psychique quantitative (sa dimension économique) capable de braver les interdits que le surmoi fait peser sur le moi, et que l'idéal du moi (même s'il lui aussi au service du surmoi) adoucit en quelque sorte. En effet, l'instance surmoi-idéal-du-moi dispose d'une relation interne qui les unit sur le mode de l'intrication : « le surmoi correspond à l'autorité et l'idéal du moi à la façon dont le

¹ « Au moindre tournant, le regard porte à nouveau au-delà des choses connues et amies et les contours, un instant plus tôt si consolants, se révèlent plus distinctement comme la frontière de l'effroi. Garde-toi de la lumière, qui ne fait que creuser l'espace ; ne te retourne pas, car tandis que tu te dresses sur ton lit, une ombre surgit peut-être derrière, pour prendre possession de toi. Peut-être eût-il mieux valu rester dans l'obscurité ; ton cœur, oublieux des limites eût alors tenté de devenir le cœur même de tout l'indiscernable », Rainer Maria Rilke, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*. Traduction et introduction de Claude David, Paris, Gallimard, 1991, pp. 85-86.

² A. Breton, *Arcane 17*, in OC, t. I, p. 93.

³ *Ibid*, p. 94. Dans ce passage Breton cite Auguste Viatte et son œuvre *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*.

sujet doit se comporter pour répondre à l'attente de l'autorité »¹. Or, Breton nie toute forme d'autorité, les figures parentales intériorisées qui ont colporté l'interdit œdipien ainsi que tous les autres modèles promus par la morale bourgeoise, pour leur substituer tous les artistes libérés de leur joug et qui jouissent du sentiment d'avoir retrouvé un peu de pouvoir qui leur avait été volé. L'idéal du moi du point de vue de la psychanalyse est la transformation du moi idéal, après qu'il eut été marqué par l'influence des parents visant à réduire le narcissisme infantile quand l'enfant se percevait dans sa toute-puissance, pensant qu'il n'existe aucune limite, aucun obstacle à son désir. Les parents deviennent les premiers réducteurs de puissance contraignant l'enfant à se soumettre à un autre idéal que le moi alors lié au ça, à savoir l'idéal parental qui deviendra le surmoi (l'interdit) et dans son versant plus doux (moins punitif), l'idéal du moi. On pourrait dire que l'idéal du moi est un abus de langage, puisqu'il est l'idéal d'une autorité extérieur au moi qui se substitue subtilement au moi idéal. Le moi-idéal si l'on suit le lexique de la psychanalyse, qui est plus proche de l'idéal du moi bretonien tel que nous le définissons et le différencions de son acception freudienne : « le moi encore inorganisé, qui se sent uni au ça, correspond à une condition idéale »². Il n'est pas encore le moi, organisé par les interdits qui deviendront son second maître. De cette condition idéale, le sujet, au cours de son développement psychique « laisserait derrière cet idéal narcissique, et aspirerait à y retourner, ce qui se produit surtout, pas exclusivement, dans les psychoses ». Ce retour à ce sentiment, ne serait-ce pas ce sentiment de retour à la toute-puissance, où toute dualité cesse, parce que dans ce cas, elle n'a pas encore pu exister ? Pourtant, la seule trace mnésique de cet état demeure dans l'Idéal du moi, cette partie du surmoi où survie l'Eros, l'amour, et où l'agressivité de l'autorité sous son versant punitif se montre sous son aspect protecteur pour nous dire : « tu devrais faire cela, c'est pour ton bien ».

C'est donc à partir de l'idéal du moi, que le sujet peut reprendre le chemin retour vers le moi idéal, avant qu'il ne se soit modifié, étouffé par la censure parentale qui deviendra l'auto-censure du sujet, une fois celle-ci introjectée. Le psychanalyste Lagache, fidèle à l'enseignement de Freud, nous livre un élément intéressant :

« Le moi idéal est encore révélé par des admirations passionnées pour de grands personnages de l'histoire ou de la vie contemporaine, que caractérisent leur indépendance, leur

¹ D. Lagache, *La psychanalyse et la structure de la personnalité*, in *La Psychanalyse*, Paris, P.U.F., VI, p. 39.

² H. Nunberg, *Principes de psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1957, p. 135.

orgueil, leur ascendant. La cure progressant, on voit le Moi Idéal s'esquisser, émerger, comme une formation irréductible à l'Idéal du Moi »¹.

On a, il faut bien le reconnaître, l'impression d'identifier les élans du poète pour ce type de personnes il est vrai, et si la cure parcourt à rebours les traces mnésiques du sujet, Breton lui n'a besoin d'aucune « analyse » pour être au plus près du ça et voir dans son Idéal du moi la fenêtre ouverte sur son passé glorieux : « c'est peut-être l'enfance qui approche le plus de la « vraie vie » »². La question se pose alors dans ces termes, et le surréalisme pourrait à lui seul prétendre être la réponse, ou tout au moins son commencement : comment retomber dans l'enfance ? Comment contourner les obstacles que l'existence a semés sur notre parcours de telle sorte que nous ayons aucuns moyens de faire machine arrière, ayant en quelque sorte atteint un point de non-retour ?

La méthode employée par le surréalisme fait appel à l'automatisme grâce aux chaînes associatives qui nous mènent par le biais de notre mémoire (les traces mnésiques) à nos sensations primaires, élémentaires, pures, parce que non transformées par le filtre de notre auto-censure. Il s'agit de tourner le dos au surmoi accompagné de l'idéal du moi auxquels nous nous sommes identifiés à tort. L'idéal du moi tel que la psychanalyse le définit, est la ruse qu'utilise le surmoi pour nous séduire, puis nous soudoyer à notre insu, en nous faisant croire que l'idéal qu'il défend est le nôtre, alors qu'il est un agrégat de croyances transmises par nos parents, eux-mêmes héritiers de ce leg pour ne pas dire de ce fardeau, qui annihile en nous toute forme de liberté et par voie de conséquence, toute créativité. Cela dit, le poète a son Idéal du moi propre, qui se démarque de l'idéal du moi formaté, conditionné par l'Interdit, dont la pierre angulaire est le complexe d'Œdipe. Un complexe qui place le sujet d'emblée sous le joug de la culpabilité et de la punition, l'histoire d'Œdipe et de tous ses descendants (le sujet désirant de la psychanalyse) étant pré-écrite, et son déroulement s'effectuant avec un certain décalage temporel : le sujet la découvrant *a posteriori*. Comment échapper à ce présupposé, par lequel nous serions tous les héritiers d'Œdipe ? Comment remonter en amont de nos conditionnements, dont le surmoi est l'acmé, afin de se tenir là où notre histoire personnelle a bifurqué en se détournant de son orientation originelle ?

¹ D. Lagache, *La psychanalyse et la structure de la personnalité*, in *La Psychanalyse*, Paris, P.U.F., VI, 41-2.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, 1924.

Nous entendons notre orientation originelle, comme le destin de l'homme, sa destinée étant son existence, qui peut s'appréhender qu'à partir de ses potentialités et de ses désirs. Nous devons interroger sur le lieu, là, où le ça doit advenir. Et c'est ici que la prétention freudienne se heurte aux obstacles qu'elle a dressés sur sa route (sa méthodologie) pour en définitive, renoncer à son intuition de départ : mesurer puis réduire le coût du processus de culture infligé à l'homme. La psychanalyse n'a fait que mesurer et accoutumer l'homme à ce fait, le surréalisme ne démerite pas à cet endroit, il parachève ce que Freud avait initié peut-être à son insu. Pourtant, Freud lâche assez tardivement du reste (ce qui donne encore plus de poids à cette affirmation qui sonne le glas de sa pensée, en 1933), l'injonction : « là où était du ça doit advenir du moi » (*Wo Es war, soll Ich werden*)¹. Freud encourage l'analyse psychanalytique à aider le sujet à s'approprier des éléments du ça en les intégrant progressivement de sorte que le sujet échappe un tant soit peu à l'influence du surmoi. Mais dans le même temps, l'histoire est fixée dans son dénouement, et tel Œdipe, qui a intériorisé la prédiction oraculaire faite à son sujet (même si celle-ci ne lui pas été dite ou rapportée directement et clairement), puis l'a oubliée (refoulée), il n'échappe pas à son destin, sa destinée (son existence faites d'actes et de (faux) choix), accomplissant ce dernier. Si l'on compare l'autorité parentale introjectée à l'oracle de Delphes adressé aux parents d'Œdipe (Laïos et Jocaste) par la Pythie, toute repose sur un non-dit et sur une dette liée à une faute qui doit être payée en échange d'une malédiction qui s'abattra sur leur enfant s'il est un garçon, un fils. Cela pose la problématique de l'influence transgénérationnelle, d'un destin programmé qui dépasse celui de la subjectivité prise dans un système l'englobant (la généalogie est l'empreinte qui est apposée sur l'histoire du sujet) remet en question son libre arbitre.

Alors quelle possibilité réelle propose la psychanalyse pour échapper à ce destin si ce n'est que celui de comprendre et accepter que tout désir provient d'un désir originaire interdit ? Le moi qui tournerait le dos au surmoi pour se rapprocher du ça parcourrait une traversée du fantasme pour aboutir au seuil de sa trajectoire désirante : un désir qui renonce à. Or, l'Eros du poète peut-il renoncer à quelque chose, alors que sa nature est de lier, unifier, combattre ce qui s'oppose à son élan, parce que son élan, c'est la vie, parce qu'il est l'élan vital, le conatus, le mouvement, la force, la Vie qui est en conquête de territoire, d'objectivation, d'actualisation.

¹ S. Freud, *Les nouvelles conférences de la psychanalyse*, 1933.

Alors dans cette perspective, le moi freudien peut aller se ressourcer non là, mais un plus près du lieu où la pulsion de vie siège, mais pas trop près, car le ça selon Freud est un chaos, l'antre de la désorganisation et où ne l'oublions pas, la pulsion de vie côtoie aussi la pulsion de mort. « Il (le ça) s'emplit d'une énergie venant des pulsions mais il n'a pas d'organisation, il se promet aucune volonté générale »¹. Aller vers le foyer de la pulsion présente un risque de dissolution du moi que la psychanalyse n'encourage pas à provoquer. La question est donc celle de la limite qu'il faut s'imposer dans cette (recon)quête d'éléments du ça qui ressemble à cette même quête surréaliste en marche vers la reconquête des forces psychiques que l'homme avait perdues. Mais le risque encouru n'est pas le même vu par le prisme du surréalisme que par celui de la psychanalyse. Là où les pulsions de mort seraient présentes dans le ça, prêtes à nous submerger si les pulsions de vie elles-aussi pourtant présentes ne s'opposaient pas à leur effet morbide, le surréalisme ne veut voir dans ce réservoir d'actes ou de désirs refoulés qu'un Eros prêt à tous les sacrifices pour nous porter vers notre plus haute valeur. La plus haute valeur que l'homme peut atteindre, c'est d'accomplir ses désirs en dépit des entraves que la raison et la morale lui ont opposées. Quant à l'Interdit freudien qu'il soit fondamental ou culturel, l'Eros ignore tout des Lois qu'il incarne ; le poète doit en définitive s'approcher, se reconnecter à lui, apprivoiser sa force pour la dompter et lui donner libre champ dans un cadre néanmoins donné, et c'est ici que la morale surréaliste fixe son cadre éthique : la triade poésie, liberté et Amour.

A la différence de Freud, le poète surréaliste a toujours vu dans le travail une source d'aliénation, d'avilissement, et le souci de réaliser une carrière constituerait le *summum bonum* du renoncement à soi pour une existence valorisée aux yeux des autres, bref de la société. Ce fut d'ailleurs une des causes de tension au sein du groupe surréaliste mais également en dehors de ce cercle, dans les amitiés que le poète avait pu tisser², et il n'hésitait pas à conseiller à ses amis d'épouser une femme riche pour s'abstenir de travailler. Mais parlons-nous *du* même Amour quand nous évoquons celui dont parlent Freud et Breton ? Une fois défini, pourrions-

¹ S. Freud, *Les nouvelles conférences de la psychanalyse* (1933), Paris, Gallimard, 1936, p. 103.

² Pour exemples (et la liste est loin d'être exhaustive), Breton reprochera à Robert Desnos son choix pour le journalisme, et rompra avec l'amitié de son mentor, Paul Valéry, quand celui-ci accepta son poste à l'académie française.

nous le rapprocher des deux instances que nous avons évoquées à savoir l'idéal du moi et le moi idéal, afin de donner une ébauche de définition concernant l'Eros du poète¹ surréaliste ?

3.2. « L'Eros du poète » à la reconquête du Moi idéal

Nous l'avons évoqué à l'instant, l'Eros, pulsion de vie qui a pour tendance, d'unifier, créer, construire, maintenir une cohésion entre les parties, mais aussi de gagner ou conquérir du terrain pour mieux s'offrir l'espace dans lequel ses actes pourront prendre forme et actualisation, rencontre sur sa trajectoire des obstacles. Ces obstacles sont en définitive le principe qui régit la réalité (principe de réalité) et qui s'oppose par nature au désir, en lui faisant résistance. Le surréalisme conscient de ce fait, souhaite renverser le processus et convertir le principe de réalité en principe de plaisir, ou plus encore en principe de désir. Certes le désir recherche son objet, leur rencontre provoquant le plaisir, et évite ce qui peut entraver ou différer sa satisfaction. Mais au-delà de ce constat, le désir quand il est synonyme de liberté, donc de levée de toute résistance susceptible de compromettre sa course, donne au Moi toute sa puissance puisque rien, c'est-à-dire aucune instance psychique, ne vient réduire sa force. Quand Breton voit dans l'enfance le moment où l'individu s'approche le plus de la « vraie vie », il sous-entend ou présuppose que l'idéal du moi dont nous avons abondamment parlé, ne lui a pas encore menti puisqu'il s'est formé *a posteriori* par l'introjection des interdits parentaux puis sociétaux qui seront la source d'un idéal construit non par le sujet mais par l'environnement humain, historique, qui a influé sur lui. Même si Freud insiste peu sur la différence conceptuelle entre le moi idéal et l'idéal du moi, les nombreux spécialistes de Freud nous donnent quelques éclaircissements à propos de ces deux notions qui sont capitales pour notre compréhension de l'Eros tel qu'il est vécu et pensé par le surréalisme.

Si l'on se réfère à sa définition classique, le moi idéal (*Idealich*) est une « formation intrapsychique que certains auteurs, la différenciant de l'idéal du moi, définissent comme un

¹ Si Freud parle de l'éros du poète ou du philosophe pour qualifier la notion de pulsion de vie, il convient de confronter cette notion à l'éros tel que Breton (le poète) semble y répondre.

idéal de toute-puissance narcissique forgé sur le modèle du narcissisme infantile »¹. Il y a donc un premier « idéal » issu de la période infantile où le sujet est en effet tout-puissant dans la mesure où aucun cadre ou limite n'est venu réduire le champ des possibilités du sujet, l'enfant croyant à ses rêves, ne voyant pas de réel obstacle à leur réalisation. C'est en grande partie, avec les interdits parentaux, que l'enfant apprend à obéir, à se soumettre à une autorité qui de fait est censée le protéger, l'aimer, d'où la confusion qu'il sera susceptible d'établir entre l'amour et l'interdit, puisqu'il faudra se faire aimer pour obtenir de l'autre un assentiment, à savoir un compromis dont il pourra tirer une plus grande source de liberté. Quand Numberg définit le Moi idéal comme une entité antérieure au surmoi qui « encore inorganisé, se sent uni au ça », il suggère le fait que non seulement le moi n'a pas encore deux maîtres à servir (le ça et le surmoi), mais qu'il existe une unité (certes sur le point d'être remise en question voire rompue) entre le ça et le moi. Le moi est alors à un stade psycho-affectif, où aucun interdit, aucune limite, aucune négation, ni temporalité, ni morale (reconnaissance du bien et du mal), ne sont encore établies d'où l'idée de toute-puissance, le moi n'ayant pas expérimenté dans l'altérité ou dans la réalité la moindre résistance à la réalisation de ses désirs. Ce sentiment d'éternité et de toute-puissance, a laissé sans nul doute son empreinte indélébile dans notre esprit, dans notre mémoire, et le surmoi incluant l'idéal du moi a certainement recouvert les traces mnésiques de son passage et de sa prégnance, mais n'a en aucun cas pu les effacer. Il reste donc une intuition, qui n'est autre qu'un lointain souvenir évanescents mais pourtant bien réel et persistant, qui appelle le sujet depuis son for intérieur. Pour se reconnecter à sa voix, à sa voix intérieure, il faut bien qu'il trouve un espace qui peut s'élaborer à partir d'une brèche existante dans le surmoi (l'idéal du moi) qui constituerait sa chambre d'échos.

Comment se déconditionner de tous les préjugés, croyances, interdits, modèles, qui l'empêcheraient de retrouver ce lien originel, où il faisait partie de ces dieux éternels et tout-puissants ? La psychanalyse nous dirait que ce retour est régressif, dangereux pour soi et surtout pour l'autre, et que le phantasme et la sublimation pourraient être un bon leurre, une monnaie d'échange, pour ressentir cet état sans compromettre son équilibre psychique qui passe par son rapport au monde et à autrui, celui-ci reposant sur des bases morales partagées (le surmoi collectif).

¹ J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2016, p. 382.

Le surréalisme ose ce saut qualitatif et temporel du moins dans l'idée, puisque qu'en acte, ce retour à l'enfance, où tout est encore possible quand les dés ne sont pas encore jetés, est presque impossible ne serait-ce parce que personne ne s'y autorise vraiment. Là encore le surmoi punitif et l'idéal du moi, nous encouragent à rester bien adaptés au monde, à sauvegarder l'image que l'on sait construite pour bien fonctionner, être utile, responsable, ajustés aux règles et conventions en tous genres. Seule une révolte intérieure peut dynamiser ces instances psychiques avec lesquelles nous nous sommes construits et qui ont fini par constituer et parachever notre structure égotique.

En un sens, l'automatisme représente une tentative de fuite, une stratégie pour sortir des murs d'une prison qui a grandi en nous à notre insu. L'art est certainement plus qu'un processus de sublimation par lequel le sujet réorienterait, détournerait une pulsion sexuelle vers un objet autre que le sexe, plus valorisant (l'idéal du moi et le surmoi agissant encore dans l'ombre pour encourager cet acte), mais un processus transgressif (donc régressif-positif) tendant à récupérer ce que l'interdit nous a volé. La perte occasionnée par la soumission à l'autorité, aux règles et modèles qu'elle nous impose, comporte une contrepartie : l'Art devient dans ce cas le symptôme (ce qui se manifeste) et le phénomène (ce qui se montre) qui cachent une réalité invisible mais tout aussi réelle, parce que causale. Le surréalisme qui traite d'une manière souvent informelle, tacite, de l'Eros, cette force qui pousse, insuffle, nos actes créatifs, ne peut que s'intéresser à l'Art parce qu'il est le lieu précis où précisément le symptôme se montre dans sa phénoménalité et trouve un sens, du sens, son sens. Le sens est d'ailleurs à comprendre dans sa triple acception : le sensible, la signification et l'orientation. Le sens dans sa première acception se rapporte au sensible, à la sensation, l'*aesthesis* (dont le terme esthétique a dérivé en évitant de son essence sa racine sémantique, son « vrai » sens), à ce qui frappe nos sens pour nous émouvoir.

Le surréalisme voit dans l'Art une opportunité de revenir à l'origine de sa fonctionnalité, au but sinon premier mais essentiel : non pas reproduire la réalité ou la Nature, ni devenir un support de communication (à la manière de la publicité), mais un espace où notre sensibilité est stimulée, enrichie, « exaltée » pour reprendre les mots de Breton, car en fin de compte, nous ne connaissons de la réalité que sa copie (*ectypa*), notre sensibilité se chargeant de la construire. Ce que Breton appelle la surréalité qui siège au cœur de la réalité, est en définitive le réel (le *protypou*), le monde (incluant l'homme et la nature dans un rapport parfait c'est-à-dire

fusionnel) qui se donnerait progressivement, selon le degré de sensibilité que l'homme devenu artiste ou poète, aurait acquis.

Ce niveau qualitatif de réception de la réalité ressemble à la posture qu'adopte le poète à l'égard du monde. Le regard du poète est différent de l'individu commun, il est à certains égards empreint de l'attitude romantique que Novalis exprime ainsi : « Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens originel. Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise »¹.

Il n'y a qu'un pas à franchir pour traverser la terre de Novalis et entre en terre bretonienne, quand les termes « romantisé » et « exalter » seraient substituables. En 1952, Breton déclare lors d'un entretien radiophonique : « Plutôt que d'émouvoir, je crois en effet que le rôle du poète est d'exalter ce qu'il nomme. Musset ou Laforgue ont eu l'intention d'émouvoir. Ils ont ému à une échelle très vaste, mais ne nous émeuvent plus. Ce qui me paraît être le secret de la poésie, c'est la faculté, départie à bien peu, de transmuier une réalité sensible en la portant tout d'abord à une sorte d'incandescence qui permet de la faire virer dans une catégorie supérieure. Je crois qu'il suffit pour cela de grandes réserves d'amour »². Ici, Breton nous donne plus qu'un indice pour comprendre ce que le surréalisme vise au moyen de la poésie et ce à partir de la grille de lecture freudienne. Il y a cette grande réserve d'amour, que nous pourrions comparer à l'inconscient regorgeant d'Eros (le ça), qui répondrait au principe d'exaltation qui permet à la sensibilité de s'épanouir au moyen d'un langage qui serait à la hauteur de ses qualités.

Ceci prend tout son sens à partir de ce que nous avons mis en exergue précédemment quand nous avons opéré un détour éclairant, en évoquant l'associationnisme tainien qui nous a conduit vers les notions clés du sensualiste Condillac et l'importance de créer une nouvelle langue à la mesure d'une sensibilité qui tendrait vers un enrichissement continu. Le poète grâce à la pratique et la maîtrise de son art (la poésie) renomme ce qui était partiellement recouvert par le voile de la langue morte, celle qui assigne les mots à des besoins, à leur fonction utilitaire

¹ Pour Novalis, *Le Monde doit être romantisé* ; Novalis, *Le monde doit être romantisé*, trad. fr. par Olivier Shefer, Paris, Editions Allia, 2002, p. 49.

² Citation d'André Breton lors d'un entretien radiophonique animé par André Parinaud en présence de Reverdy et Ponge, intitulé « Cessons de nous exprimer en langue morte ! ».

quand nous les utilisons pour travailler, agir ou réagir dans une réalité coupée de nos vrais pouvoirs dont l'Eros serait la source et la matrice. Le poète ne donne pas un sens, une signification différente aux mots, mais dans l'agencement syntaxique auquel il procède, il reconfigure une réalité dans laquelle le poète vit et communique au moyen d'une langue vivante cette fois-ci (la poésie), enrichie de signaux (données sensibles), de signes et symboles que la perception commune, quotidienne, routinière, lui avait occultés. L'automatisme avait pour fonction d'utiliser la richesse des nombreuses combinaisons associatives pour faire émerger à la surface de notre conscient, une langue provenant certes des profondeurs de notre psychisme mais ajoutant à la réalité la partie qui lui manquait. La surréalité existait déjà dans la réalité, mais notre regard porté sur les choses et la langue morte qui était son expression, ne percevaient le monde qu'en surface : or la surface est la forme qui abrite la profondeur, comme le symptôme ou le phénomène est lié à sa cause profonde et unique. Quel est le secret de la poésie, si tant est qu'un secret peut être percé, dit et compris par tous et toutes ?

Breton nous répond avec une retenue précautionneuse qui tient lieu à la fois de style et de « vérité » :

« Ce qui me paraît être le secret de la poésie, c'est la faculté, déparée à bien peu, de transmuter une réalité sensible en la portant tout d'abord à une sorte d'incandescence qui permet de la faire virer dans une catégorie supérieure »¹.

La catégorie supérieure est la porte ou la fenêtre perceptive par laquelle nous voyons autrement la réalité, ou plutôt par laquelle la réalité s'est transmutée : pour le dire dans le jargon de la psychologie, nos filtres perceptifs et cognitifs ont évolués et ont provoqué un « état de conscience modifié ». Il est à noter que ce changement de regard, et la transmutation de la réalité en surréalité n'est possible que si le poète agit depuis un point de départ qui constitue la matière brute, première, qu'il aura à travailler : « la réalité sensible ».

La sensibilité, le sens, est donc le premier élément qui constitue l'épreuve artistique surréaliste et cet état de sensibilité accru, exacerbé, doit être élevé à un état supérieur, en intensité au moyen d'une langue qui peut accueillir sa force, sa charge, sa décharge pour le dire avec les mots de la psychanalyse. La décharge émotionnelle et cognitive est à la fois nécessaire pour le poète mais aussi recherchée. Le poète vit en marge du monde, ne recherche pas la gloire

¹ *Ibid.*

ou une carrière, encore moins une reconnaissance parce qu'il est dans un état qui ressemble au Moi idéal, où il est encore son propre modèle, indépendant du regard évaluatif de l'Autre, qui prendra la figure interne et intériorisée du surmoi et de l'Idéal du moi. Breton poursuit dans le même entretien :

« Puis-je faire observer qu'il a d'autant moins de chance de s'adapter que sa vocation de poète témoigne, d'après Freud, du besoin impérieux de compenser un trouble important du développement psychique qui mènerait autrement à la névrose. Il en résulte que cette révolte contre la réalité est chez lui constitutionnelle et, n'en déplaise à de non-poètes comme monsieur Albert Camus, inconditionnelle »¹.

Jean Schuster nous donne une explication précieuse à partir de leur désaccord tandis que le courant philosophique de l'Absurde porté par Camus se heurte à l'esprit de la révolte bretonienne. Il ne s'agit pas de lutter contre une situation pour la changer mais de lutter pour lutter, car c'est la liberté que la révolte souhaite faire récupérer à l'homme au-delà de toute institution, idée, morale qu'il faudrait combattre pour la dépasser. Dans cette perspective, cette liberté ressemble assez à l'union du ça et du moi idéal qui ne connaît, perçoit et n'expérimente sensiblement et cognitivement (le cognitif étant et nous le rappelons une complexification de notre sensibilité) que l'infini et l'éternité, l'absence de limite et de négation, quelque chose qui ressemblerait au « sentiment océanique » évidé cependant de toute connotation religieuse. Citons Jean Schuster à ce propos :

« L'esprit révolté est une sédimentation ; à partir d'un sol net de perversions sociales, il est dépositaire de toutes les volitions, de toutes les luttes, qui, à travers les siècles, se sont donnés pour tâche de restituer à l'homme sa liberté. C'est dire qu'il est d'emblée en quête d'un mythe nouveau où viendront se fondre les désirs de tous les temps et de tous les lieux et se perdre à tout jamais les vestiges des civilisations révolues. C'est dire aussi qu'il n'a ni commencement ni fin, qu'il est dans son essence d'être révolté et que sa seule mesure est la somme de ce que l'imagination et le désir humains peuvent embrasser »².

¹ *Ibid.*

² Jean Schuster, article paru dans la revue « La Rue », scanné par Lucrezia Mazzei doctorante à l'université de Bari (sous la direction de du professeur Bruno Pompili) et remis en texte par Henri Béhar dans la Bibliothèque numérique du surréalisme sous le lien : melusine-surrealisme.fr/site/Camus_Breton_La%20Rue.htm

Quel est le mythe nouveau qui pourrait donc répondre aux exigences de l'homme révolté qui serait la synthèse, la fusion, l'unité incandescente de tous les désirs humains actualisés, objectivés et en potentialité dans son imagination ? La « sédimentation à partir d'un sol net de perversions sociales », n'est-il pas l'homme qui abolit à l'extérieur de lui et à l'intérieur de lui tout maître dont le pouvoir d'aliénation pèserait sur lui ? Quel est le mythe qui suit la logique hégélienne, et qui renonce à vivre quelques degrés de liberté ou de révolte en fonction du niveau d'esclavage qui l'assujettirait (à l'instar de Camus) et qui au contraire, comme le réaffirme Benjamin Peret citant le grand philosophe allemand : « Une fois pour toutes, le héros n'est pas le maître qui possède un grand nombre d'esclaves, mais l'esclave qui lutte pour qu'il n'y ait plus de maîtres »¹.

Quel est le moment ou la cause qui a incité l'homme à chercher puis choisir un Maître ? Quel mythe nouveau pourrait extraire l'homme de son fourvoisement ?

Sade (modèle affiché par le surréalisme) souhaitait détruire complètement l'idée de Dieu, qui depuis Feuerbach puis Freud, n'est qu'une projection de des peurs, des interdits que le clan, la communauté a fait peser sur chaque individu au point de créer un être idéal et abstrait, transcendant, alors qu'aucun dieu n'a créé l'homme à son image tandis que seulement l'inverse est vrai. L'Idéal du moi couplé au Surmoi reprennent à leur actif, tout ce qui marque la rupture de l'unité, en opposant au concept d'immanence le concept de transcendance. Un retour à l'enfance est-il possible, depuis notre état d'adulte, pour « recimenter » les ponts entre eux avec le sentiment d'Unité, retrouver le lien qui nous unissait avec le Tout (le ça) quand l'imagination nous paraissait encore être supérieure à la raison parce qu'elle savait nous offrir davantage de possibilités pour jouer et rêver. L'instance intra-psychique qu'il faut scruter et traquer est certaine le moi-idéal. Le moi-idéal, davantage lié au ça qu'au Surmoi et à son versant positif, l'Idéal du moi, est pour ainsi dire « branché » à la source, l'Eros, la pulsion de Vie, qui ne connaît pas de limite puisqu'elle est force constante de création, de liaison, d'unification, et *in fine* d'identification. Elle peut être ralentie par les obstacles que Freud range sous la catégorie de réalité et de principe de réalité, mais l'Eros poursuit sa course désirante pour reprendre un vocable lacanien, vers l'objet qu'il investit ou vers le moi quand la pulsion narcissique est à l'œuvre.

¹ *Ibid.*

De formation essentiellement narcissique, le moi-idéal n'a pas besoin de franchir le stade du miroir pour se reconnaître dépossédé d'une partie de sa puissance. Parce que l'existence dès sa naissance lui oppose une résistance constante, il n'aura qu'à la combattre courageusement s'il veut « reconquérir l'état-dit de toute puissance infantile »¹. Le mythe tant attendu par le surréalisme doit-il être construit au moyen d'une révolte intérieure et individualisée qui sera étendue au collectif ?

Un paradoxe apparaît alors, si l'état que prône le surréalisme est celui du moi-idéal, c'est l'idée et la thèse même que nous soutenons, existerait-il un moi-idéal collectif de la même manière que nous parlons d'idéal du moi collectif ? Pourtant, le moi idéal recherche la toute-puissance, ce qui peut être en contradiction avec un partage de puissance au regard de la reconnaissance de l'altérité : l'autre est un autre moi bénéficiant et usant aussi de sa puissance. Autre question qui se surajoute aux précédentes, le surréalisme, avait-il à créer ce nouveau mythe, ou existait-t-il déjà ? Un mythe qui permet au sujet de reconnaître l'autre dans sa puissance sans jamais renoncer à la sienne est-il possible ? Un mythe qui permettrait aussi au sujet de conserver un regard sur le monde comme l'enfant est capable de le faire, sensible à la sensibilité, à l'imaginaire, au rêve, bref à ce que Breton nomme le Merveilleux, est-il envisageable ?

Cela étant dit, le surréalisme a la prétention de le créer et Breton l'affirme catégoriquement et de manière vindicative : « Aucune tentative d'intimidation ne nous fera renoncer à la tâche que nous nous sommes assignée, et qui est [...] l'élaboration du mythe collectif propre à notre époque. » Un mythe entendu comme « propre à notre époque »² affirme Breton, ce qui signifie qu'il aurait la capacité de conduire l'individu vers sa liberté, la reconquête de ses pouvoirs psychiques, en fonction des contraintes historiques et problématiques que l'homme rencontrerait dans son époque. Un mythe qui permettrait à l'Imaginaire donc de s'actualiser c'est-à-dire de s'objectiver et d'être adapté à son temps.

¹ J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. Quadridge, 2016, p. 256.

² André Breton, *La Révolution surréaliste*, premier numéro, 1924.

3.3. La création d'un mythe nouveau sur le mode du transgressif

Le surréalisme est au cœur du présent, de l'instant, mieux encore il est, l'instant kairique dont nous avons précédemment parlé, un instant qui remet en fin de compte « les compteurs à zéro ». L'homme doit renaître de ses cendres, consumé par le joug d'une autorité au final anonyme, abstraite, aliénante qu'il a réussi néanmoins à intérioriser. Taine nous appris une chose : le Je, est un fantôme métaphysique et une collection de ressentis, d'images, d'évènements qui filent le long d'une chaîne asosociative. Freud nous a appris qu'il y avait une infime chance de remonter à rebours de cette chaîne, grâce au concours du refoulement et des traces mnésiques mais il est risqué et improbable de revenir au point 0 qui déboucherait sur la folie, ou sur la mort (acmé de la régression, terminus de la pulsion morbide retournée sur le moi ou sur autrui). Breton dispose de l'Histoire, des pionniers du surréalisme qui ont préparé le terrain à l'émergence d'un mythe dont la naissance serait déclenchée par un mouvement qui allumerait la mèche pour allumer le feu de la liberté. Le surréalisme dispose d'une arme redoutable, l'étincelle qui met le feu aux poudres : un autre langage, la poésie. La poésie devient le prototype des autres arts qui se déclinent à partir d'un même et seul langage et qui s'incarnent dans des formes diverses.

Or un mythe incontournable doit, et nous insistons sur ce point, être abordé en dépit du fait qu'il a été abondamment commenté y compris par les psychanalystes : le mythe d'Eros et psyché. Pourquoi ? Tout d'abord, parce que nous avons démontré assez largement l'importance de l'Eros et sa prégnance dans la pensée du poète surréaliste, ce qui est au demeurant assez évident quand on sait que l'Eros symbolise la créativité car la poésie surréaliste est vue comme un acte créatif et révolutionnaire qui doit ressusciter la « langue morte » sans quoi la poésie comme hymne à la beauté et à l'harmonie aurait été l'attribut d'une autre figure mythique à savoir Apollon.

Par ailleurs, l'Eros symbolise l'amour charnel quand il s'adresse à la femme et Breton n'a cessé de le revendiquer et de le poser en modèle de vie, en art de vivre, puisqu'il resurgit au gré de ses œuvres littéraires, que ce soit dans *Nadja*, *l'Amour fou* ou *Arcane 17*. L'amour sublimé, peut aussi dépasser la relation fusionnelle entre amants quand il devient le prototype de l'unité retrouvée, et l'art dans une certaine mesure, peut très bien aboutir à ce sentiment d'unité et de totalité, quand l'œuvre vient à concrétiser cet élan vital qui trouve dans une forme idéale, son écrin. Mais à la différence, l'Eros désérotisé, quand le désir vise un objet sublimé, autre que

sexuel, n'a pas de plus de valeur qu'un autre pour Breton, bien au contraire. La femme reste peut être en ce sens l'objet d'art le plus beau, le plus envoûtant, son corps tout entier comme l'ensemble de ses parties (*l'Union libre* l'attestant de manière assez claire, cf. *supra*, pp. 143-144) représentant pour le poète, ou l'homme exalté, la source de tous les plaisirs réunis en un point (le point sublime), et dans le même temps, de toutes les libertés. La rencontre avec le corps de la femme aimée, le désir et la promesse de l'étreinte qui s'annoncent, ne sont pas une finalité mais une ouverture vers un quelque chose d'incommensurable, de vertigineux aussi, de mystérieux et sacré.

Là où la psychanalyse s'avoue presque vaincue à déchiffrer le hiéroglyphe du féminin, le « continent noir » comme le nommait Freud en suggérant le fait que cette terre presque inconnue à explorer ressemblait à l'inconscient ou au continent africain qui était très méconnu à son époque. Le bretonisme sait par intuition et sensation, que la Femme est la voie rêvée et « royale » qui mène à l'inconscient, l'espace psychique de l'Unité et de l'abolition des contraires. En dehors du fait que la femme peut représenter la partie manquante que nous cherchons si avidement, étant soumis au mythe d'Aristophane qui expliquerait notre tendance naturelle à retrouver notre unité perdue, elle est surtout ce qui nous extrait du monde, de toute résistance, nous affaiblit, nous domine, nous aliène, nous attriste. Que pouvons-nous opposer à la réalité si ce n'est notre imaginaire qui exalte nos sens dans leur rapport à un espace, un territoire dont nous sommes en passe de venir les conquérants : la poésie et l'amour.

Breton réaffirme la force de l'amour alliée à la poésie quand elle améliore la condition de l'homme : « L'étreinte poétique comme l'étreinte de la chair, tant qu'elle dure défend toute échappée sur la misère du monde » parce que la « poésie se fait dans les draps comme l'amour »¹, parce que la misère du monde n'apparaît que quand nous les quittons. L'Art n'est pas autre chose que la monstration du Mythe dès lors que nous savons l'interpréter en tant que tel, dès lors que comprenons qu'il est le mouvement et la forme du désir qui nous renseigne sur notre réelle nature qui peut se comprendre à partir d'une structure psychique par laquelle ce désir non objectivé, se déplace pour s'actualiser au travers d'une sensation, un objet, une idée, une représentation de soi (le moi idéal).

La plus belle représentation qui soit, chez Breton, est celle qui fait fi de la dite réalité, qui privilégie le sentiment de toute-puissance présent dans la pensée du primitif. L'art doit

¹ A. Breton, *Sur la route de San Romano*, in O.C., t. III, p. 419.

congédier et remplacer la pensée logique qui institue des rapports figés et rigides entre les objets pour les emprisonner dans des catégories pétrifiantes.

L'art doit libérer l'objet de ses carcans, il doit être pur acte créatif, et en aucun cas se limiter aux formes existantes, en reproduisant la Nature. L'art surréaliste est aux antipodes de l'art figuratif, car il est un acte transgressif dans la mesure où il outrepassa le cadre logique que notre raison a adopté pour se représenter une réalité collective, partagée par tous. L'art n'existe que parce que la réalité est une construction et non une donnée factuelle à découvrir. L'art surréaliste enfin, ne se borne pas à représenter le visible, mais à nous faire découvrir l'invisible pour le rendre un peu plus visible et sensible. La surréalité ne se donne pas, ne se découvre pas, elle se construit à partir d'une matière, *ex-materia*, l'imaginaire qui se déploie dans le rêve, puis *in fine* dans la réalité. L'idéal du moi (collectif) est ce cadre qu'il faut briser, lui qui est le représentant de tous les modèles (adossés à la figure surmoïque) que nous suivons aveuglément et qui guident notre créativité. Le surréalisme suit une voie régressive, tel le fil d'Ariane qu'il faut remonter pour sortir de notre propre prison psychique : la pensée normative. Ce fil, à rebours, nous conduit vers le moi idéal, lui-même connecté au ça, aux profondeurs de l'inconscient, à l'informe et au pré-logique, à la matière brute qui n'a pas encore reçu d'empreinte pour recevoir sa forme.

L'interdit, est bien ce que le surréalisme souhaite transgresser, puisqu'il est par définition, ce qui limite, ce qui s'oppose à la liberté. L'amour et la poésie, constituent les deux ailes de notre pensée pour échapper aux limites imposées par la raison, elles sont le moteur passionnel de notre quête qui nous porte vers un horizon qui nous est caché dans un premier temps, mais qui dans un second moment nous dévoile progressivement la surréalité. De quelle matière brute est faite l'imaginaire ? Sans doute de la même matière que l'Eros puisque tous les deux participent à notre pulsion créative, qui trouve sa réalisation et son sens dans l'Art. L'Art est l'écho de notre sentiment primordial qui est issu de ce que représente Eros en termes d'attributs. L'art est donc l'écho de notre sentiment primordial, c'est pour cela qu'il fait « sens » ; un « sens » qui se comprend selon sa triple acception, parce qu'il s'articule autour du sensible (*aesthesis*), de la signification, et du symbole (l'orientation, ce vers quoi pointe, ce qui dépasse, transcende la signification).

Le mythe réunit ses trois pôles sémantiques (le Sens incluant les trois sens) en lui conférant une dimension supplémentaire, une dynamique. Eros incarne la liberté, le désir, la

créativité, bref l'Amour, c'est-à-dire une dynamique interne au psychisme et au soma, qui porte l'individu vers l'exploration de ses ressources internes et du monde dans lequel elles sont à même de s'objectiver. Eros rencontre néanmoins des obstacles et des interdits sur sa route, quand il doit sauver psyché, quand le sujet humain porté par son élan, s'expose au mythe oedipien et à la loi oraculaire qui pèse sur ses actes et sa destinée. L'Interdit et la transgression qui accompagnent le désir dans sa trajectoire subversive, est la trame, voire la structure de la pensée surréaliste, qui au-delà de l'imagination qui disposerait de tous les droits sur la raison, se complait dans le combat qu'elle mène contre toute forme de limitation ou de censure. Le désir dans sa force anonyme, conquiert son identité à l'instant où il s'oppose à ce qui l'entrave, au moment où il rencontre ce qui lui barre le chemin ou quand il est menacé d'être renvoyé vers le lieu d'où il provient (l'acte refoulé). Les mots liberté, amour et poésie prennent la forme du désir, quand quelque chose est venu le contraindre à sortir de son anonymat, à revêtir le manteau de l'attribut pour mieux révéler sa nature, et qu'il a combattu, bravé, vaincu et triomphé de l'interdit, de la haine et de la langue morte, trois mots qui s'opposent aux trois valeurs surréalistes : liberté, amour et poésie. Ces trois mots. Une chose ne se définit jamais si bien que quand on lui oppose son contraire, son antonyme. Pourtant, ce qui réunit les opposés, deux antonymes, c'est un troisième terme que nous pouvons appeler trait d'union mais aussi trait commun, ressemblance, ou bien encore le lien, qui souvent inapparent, les réunit sous un dénominateur commun voire une catégorie supérieure.

Les mythes que nous avons convoqués pour percer la profondeur de la pensée bretonienne, disposent certainement d'un point commun autour duquel ils s'articuleraient pour nous donner une idée de l'arrière-plan qui se cache derrière l'esprit du mouvement surréaliste. Un peu comme si nous dévoilions l'écran blanc de cinéma sur lequel le film du surréalisme avait été projeté. Pour le dire autrement, et la métaphore empruntée au cinéma n'est pas anodine, tout processus de projection (au sens psychanalytique) a avoir non seulement avec un affect, un désir, avec aussi avec l'objet qui sera son révélateur, parce qu'il partage avec l'objet primaire (celui sur lequel s'est fixé l'affect) des traits communs, une ressemblance. Les mythes tout d'abord de Pygmalion qui nous ont apparus clairement émerger de la statue de Condillac repris par Taine pour appuyer sa théorie de l'Intelligence sur un socle solide, rejaillit dans la figure de la Gradiva reprise par Freud et Breton. Le mythe de Prométhée, voleur de feu, qui illumine de son audace la poésie rimbaldienne et bretonienne, ainsi que les mythes d'Eros, de psyché et bien sûr d'Œdipe qui mettent en scène une philosophie du désir intriquée dans situations complexes, tentent tous de nous expliquer la nature et la fonctionnalité du moi à leur manière.

Pourtant ils partagent un trait commun, qui peut nous donner un aperçu sur la structure qui constituerait le Mythe dans sa globalité avec un « M » majuscule, et par extension les mythes qui se propagent au cours des époques dans la déclinaison de ses nombreuses modalités. La temporalité est double, synchronique et diachronique, et le détour auquel nous avons souhaité procéder, en nous interrogeons sur la temporalité bretonienne (en utilisant les notions grecques, Aïon, Chronos et Kairos), nous conduit maintenant à aborder le Mythe sur un registre temporel précisément binaire.

Le mythe reposerait sur un quelque chose qui l'a fait naître, un noyau psycho-soma-affectif, qui pourrait s'apparenter à la notion psychanalytique de refoulement originaire, puis dans un second temps, il se déclinerait au fil du temps diachronique, sous différentes formes et figures que nous venons d'évoquer. Les traits communs il et vrai sont assez nombreux, et il est difficile de les hiérarchiser pour tenter d'identifier une généalogie des attributs qui aboutirait à tel ou tel fait ou évènement fondateur du Mythe. Mais la difficulté doit en aucun cas nous priver de notre volonté et de notre audace à tenter cette réflexion osée, surtout que le travail et l'avancement de nos recherches nous le permettent maintenant. Nous avons fort heureusement préparé le terrain, en mettant en exergue le fait que : premièrement, les instances psychiques sont le produit de l'évolution de strates plus profondes et archaïques (primitives et corrélées aux mythes). Deuxièmement, le désir (Eros) qui tend à s'actualiser en investissant la plus grande pluralité d'objets, pour mieux revenir à sa source, rencontre des obstacles sur sa route et que ce sont ces obstacles ou résistances qui participent à la constitution et à l'évolution des instances intrapsychiques. Troisièmement, il existe un processus constant selon lequel l'évolution et l'apparition d'organes fonctionnels (ici les instances intrapsychiques) passent par la rencontre et la confrontation du désir avec la réalité (incluant les Lois et les interdits qui leurs sont dévolus). Par conséquent, le Moi serait une somme de « compromis » au sens freudien, que précisément l'Idéal du moi et le Surmoi, chercheraient à maintenir stable.

Le mouvement régressif qu'ambitionne d'inaugurer le surréalisme pour remonter vers un état antérieur, le Moi idéal, nous permet d'évoquer une constante : le sentiment de toute-puissance (incluant les notions d'éternité, d'infini et d'absolu), c'est-à-dire l'absence de limite ou d'opposition à l'actualisation d'un désir. Le surréalisme avec Breton au premier plan, souhaite voir une chose se réaliser : la toute-puissance en acte. L'imaginaire, le rêve, contiennent un ensemble d'images (de représentants-représentations pour le dire avec les mots de Freud), qui par nature suivent leur élan naturel (Taine avant Freud l'a bien démontré) et ne

demande qu'à émerger au seuil de notre conscient. Souvenons nous que la réalité n'est qu'une hallucination vraie selon Taine et le fait qu'elle soit perçue collectivement de la même manière nous donne l'illusion de son caractère universel. L'idée que Breton sans le dire formellement emprunte à Taine à partir de ce constat, c'est qu'il y certainement une force qui pourrait nous réunir collectivement autour d'une Image nouvelle, capable de modifier cette hallucination vraie de sorte que le monde soit transformé, et que la Vie soit changée. Le Mythe en question, qui devait être (ré)inventé, et qui ne le sera pas, nous invite à penser ce qu'il aurait pu être en veillant à ne pas nous écarter des exigences de la pensée bretonienne éclairée par la grille de lecture que nous avons souhaitée conserver tout au long de notre recherche : la psychanalyse. Derrière la structure de tout mythe qui pourrait prendre une forme circulaire, à la manière du temps grec et de son éternel recommencement, il y a certainement en son centre, un noyau, à partir duquel rayonne vers sa circonférence une pulsion de vie (Eros), chargée d'exprimer quelque chose qui n'est pas dit, mais qui peut laisser se lire à travers précisément le symptôme, sa phénoménalité. Est-ce cela que le poète est capable de déchiffrer ce qui est dit derrière le dit ? Le mythe contient donc un discours à déchiffrer, parce ce qu'il n'est jamais dit sous sa forme littérale, mais toujours symbolique, requérant une herméneutique susceptible de déployer au-delà du dire, son inter-dit, c'est-à-dire ce qui est dit entre les mots, puisque les mots reposent sur une structure et une articulation qui relèvent du mythos. Le logos dit ce que le mythos inter-dit.

4. Le Mythe surréaliste : l'Eros du poète et l'inter-dit

4.1. La poésie nervalienne précurseuse du surréalisme : entre mythe, rêve et réalié

Le *muthos* dont la racine étymologique vient de *mutheuo*, signifie expliquer, raconter. Le *muthos* est originellement la parole qui explique l'origine de l'univers, de l'homme, ou des dieux, qui s'exprime par la voie orale et qui est délivrée en première instance aux poètes. D'où provient originellement le *muthos*, nul ne le sait et pourtant il s'impose à tous, au premier filtre de notre psychisme, l'instance poétique pourrions-nous dire, pour parvenir à notre raison, par la voie du discours rationnel : le *logos*. Le poète est donc l'intercesseur entre la transcendance et la raison, et il est le médium entre les dieux, le supraconscient, la voix oraculaire, ou si nous rejetons toute norme de transcendance au profit de l'immanence (comme c'est le cas pour Breton), entre l'incosncient et le conscient. Dans la tradition séculaire grecque, le poète interpelle la Muse¹ pour s'assurer que ce qu'il entend dans son for intérieur² n'est pas la parole de son pur imaginaire ou une manifestation de sa folie. Les grecs, mais pas seulement, décideront de fixer la tradition orale dans l'écrit, le discours de la raison, bien après l'invention du poème oral mais aussi chanté, et de cet acte fondateur, naîtra une division : la transmission ésotérique et la transmission exotérique.

La première transmission relève du mythe, du sacré, du mystère, du symbole, que le poète porte au discours, et la seconde transmission est celle du texte, porté à la vue de tous, qui communique son sens au premier degré, le sens littéral, en usant de sa fonction descriptive, et non métalinguistique³. Ainsi, le mythe est une parole qui dépasse le simple descriptif tout simplement parce qu'il fait référence à ce qui se dérobe à notre vue, l'invisible. Dans cet invisible, les questions existentielles peuvent trouver leur réponse, puisque l'homme n'a pu les trouver dans le monde objectif ou réel. Le monde visible ne lui procurant plus de consolation,

¹ Le début de l'Odyssée commence par cette imploration du poète « Muse, dis-moi l'industriel héros qui erra si longtemps », et la réponse à sa demande inaugurerait le mythe d'Ulysse naviguant sur les mers infécondes, protégé et aimé par une déesse du nom d'Athéna.

² Cette voix intérieure qui provient des profondeurs du psychisme ressemble assez à celle que Breton entendait lors de ses hallucinations hypnagogiques. Elle pourrait être le prototype ou le résidu de ces images visuelles et auditives que le poète captait lors de ses périodes d'endormissement ou de réveil.

³ Cf. les notions de la linguistique et de lésmiologie développées par Karl Bühler et Roman Jakobson

incapable de lui expliquer les causes de sa condition ou les moyens de l'améliorer, il n'a plus d'autre choix que celui de se tourner vers une autre source de connaissance. Le poète est donc avant tout une oreille, avant d'être et devenir une bouche. Cette écoute, qui abrite en elle une qualité et une rareté exemplaires, présuppose un acte, celui de mettre entre parenthèse le monde et ses bavardages, pour faire résonner la voix qui se « terre » dans les profondeurs de notre âme ou de nos esprits. La terre représente souvent symboliquement l'inconscient, qui possède lui aussi des entrailles contenant un feu (le logos) qui demande qu'à s'objectiver, en lumière. Comme force tellurique, la terre s'adresse au ciel, comme le féminin au masculin, afin que leurs forces respectives soient conjointes et convergent vers un même point où les opposés s'annuleraient ou seraient maintenus dans un équilibre interne, une sorte d'homéostasie. Ce point de jonction, de convergence, ne serait-il pas l'homme qui ferait l'expérience de ses deux forces *a priori* opposées, la terre et le ciel, le féminin et le masculin ? D'ailleurs, ces parties en apparence opposées, une fois réunies, ne sont-elles pas en mesure de produire la vie ou de créer ? Le poète de part sa sensibilité aiguisée, serait-il le plus en mesure de vivre l'écart, l'opposition, puis la tension que ces forces opposées dans leur principe de dualité, exercent sur le psychisme et le corps, bref sur tout ce qui constitue la forme, l'*eidos*, qui tient de lieu de leur réceptacle ? Ces forces, féminin et masculin, ne ressemblent-elles pas aux pulsions de vie et de mort qui oeuvrent dans l'inconscient séparément quand l'une n'est plus au service de l'autre ? La pulsion de mort, ne serait-elle l'émanation puis la concrétude de la séparation voire du divorce du féminin et masculin, de la terre et du ciel, de l'ombre et de la lumière ? L'amour dont parle Breton qui doit réunir le féminin et le masculin dans l'étreinte charnelle et le désir passionnel, ne doit-il pas être vu aussi comme la réconciliation de ces deux symboles que sont la terre et le ciel qui ont présidé à la création du vivant, dans la mythologie babylonienne et hébraïque notamment ?

Nerval, le poète supernaturaliste, nous renseigne sur un mythe qui, à bien des égards, répondrait à la problématique bretonienne : comment résoudre l'équation des opposés et des antinomies au moyen de la rencontre amoureuse, dans lesquels le masculin et le féminin fusionneraient ? Comment expliquer que la terre se soit éloignée du ciel, comment rétablir leur union en abolissant leur écart, leur éloignement ? Un mythe peut répondre à ce questionnement, si tant est qu'il soit éclairé à la lumière de l'esprit du poète, qui doit mettre au jour l'origine du monde et la cause de ses maux. Qui mieux que Nerval peut se prêter à ce tour de force, aller interroger les mythes fondateurs de notre histoire, où s'est joué dès son commencement notre destin qu'il faut comprendre pour l'accomplir. Où est la frontière entre le rêve et la réalité ?

Nerval recherche la réponse, lui qui est pour Breton, le poète qui a le plus fait confiance au rêve : « ... le véritable de cette confiance dans les rêves qu'avait Nerval, il y voyait un moyen de découverte : non seulement de découverte de soi-même, mais de connaissance de l'ultime réalité »¹. C'est par l'intermédiaire d'un conte particulier, qui met en scène une reine sublime, un roi sage, conteur et poète à ses heures, et un artiste, sculpteur et architecte, que la scène de la (re)création va se rejouer devant nous, lecteurs ignorants mais apprenants.

Dans son « Histoire de la reine du matin et de Soliman, prince des génies »² consignée dans *son Voyage en Orient* publié en 1851, Nerval aborde toute ce que le surréalisme aurait souhaité voir se développer, la force de l'imaginaire au service de la connaissance « de l'ultime réalité » ou de la surréalité. Le conte relate l'histoire romancée (puisqu'elle s'éloigne du récit consigné dans les textes bibliques de l'ancien testament) de la reine de Saba, Balkis, qui tombe amoureuse de Hiram-Adoniram à l'occasion de sa visite rendue à Soliman (le célèbre et sage roi Salomon). Adoniram n'est pas moins que l'architecte trié sur le volet, pour édifier le temple de Salomon qui doit rendre gloire à Adonaï, Jéhovah, le dieu créateur. Seulement, si la reine de Saba semble destinée à tomber amoureuse du roi Salomon, c'est au charme de l'artiste et architecte Adoniram qu'elle succombera en secret, aidée probablement par le dieu ailé, Eros, qui assure entre ces deux protagonistes la réciprocité de leurs élans respectifs. Que sait-on d'Adoniram ? Lui qui incarne ici la figure de poète en exil qui ne sait rien de ses origines, sauf qu'il est doté d'un talent inégalé, qu'il œuvre pour les personnes les plus influentes tel le roi de Tyr qui décida justement de prêter ses services au roi Salomon. Son autorité naturelle, sa vision, lui fait faire des prodiges quand des milliers d'ouvriers se soumettent à ses directives.

Mais voilà, il échafaude les plans de futurs chef-d'œuvres à partir des souhaits et goûts de ses commanditaires. Or, Adoniram, est un vrai artiste, il ne se borne pas à recopier la nature qu'il souhaite au contraire contrarier. Il veut transgresser ses formes, faire émerger de la matière des images informes. Ici, nous retrouvons les germes de l'art surréaliste qui rejette toute prétention à copier le visible, la nature, ou à se laisser aller aux romans descriptifs, qui n'apportent rien au lecteur sinon l'ennui et la pauvreté intellectuelles et émotionnelles. L'artiste incompris, Adoniram, esseulé, parce qu'il fuit la compagnie des hommes médiocres, dispose

¹ A. Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), en collaboration avec Paul Eluard, O.C., t. II, p. 824.

² G. de Nerval, *Voyage en Orient*, Paris, éditions Charpentier, tome 2, 3^{ème} édition, 1851, pp. 232-351.

néanmoins d'un esclave fidèle et avisé, un compagnon du nom de Benoni, avec qui il entame un dialogue qui nous éclaire sur la nature du Désir.

Tandis que Benoni parle de la beauté et de la magnificence des édifices construits pas les hébreux, Adoniram dévoile l'intentionnalité de ses actes, sa conception de la créativité, et de la création qui s'inscrit :

« Vanité ! vanité ! comme dit, par vanité, le seigneur Soliman. Sais-tu que firent jadis les enfants d'Hénoch ? une œuvre sans nom... dont le créateur s'effraya : il fit trembler la terre en la renversant, et, des matériaux épars, on a construit Babylone... jolie vielle où l'on peut faire voler dix chars sur la tranche des murailles. Sais-tu ce que c'est un monument ? et connais-tu les pyramides ? Elles dureront jusqu'au jour où elles s'écraseront dans l'abîme les montagnes de Kaf qui entourent le monde. Ce sont point les fils d'Adam qui les ont élevées ! »¹.

On découvrira que Adoniram n'appartient pas à la lignée vertueuse, reconnue et acceptée par le seigneur Jéhovah, puisqu'il est le descendant de Kaïn (Caïn), le frère meurtrier qui versa le premier sang et créa l'inimitié en commettant le second péché qui brisa le premier interdit : le fratricide. Ici, Nerval subtilement il est vrai, attaque la religion monothéiste et son Dieu tout puissant qui possède nos attributs, nos défauts, la jalousie, la colère, l'esprit de revanche et de punition, car à l'instar de Feuerbach, nous sommes bien les créateurs de nos dieux qui subissent de notre part nos projections ou pour le dire autrement, notre tendance à l'anthromorphisme ? Toujours est-il qu'Adoniram vante une créativité hors-norme, hors de tout cadre, quitte à provoquer le courroux d'un dieu qui limite en définitive notre élan créatif, notre Eros. Benoni reconnaît en son maître « ce génie rebelle » dont la « pensée rêve toujours l'impossible »² qui n'hésite pas avouer son désarroi vis-à-vis d'un dieu limitant et castrateur :

« nous sommes nés trop tard ; le monde est vieux, la vieillesse est débile ; tu as raison décadence et chute ! (...) enfant l'art n'est point là : il consiste à créer (...) Mais le dieu multiple de la nature vous a ployés sous le joug : la matière vous limite ; votre génie dégénéré se plonge dans les vulgarités de la forme ; l'art est perdu ».

Là encore, l'artiste sculpteur et subversif à l'égard des lois divines qui se transforment en règles puis en normes, ne se limite pas à la vulgarité d'un art qui se bornerait à respecter les formes

¹ *Ibid.*, pp. 235-236.

² *Ibid.*, p. 236.

toutes données par un acte créateur qui nous précéderait. Il faut transformer la matière qui nous limite, même si notre corps en est pétri, et c'est l'idée de la métamorphose qui est subtilement suggérée. L'homme peut s'autoriser à penser, qu'il doit sculpter sa forme pas seulement comme l'entendait Plotin, mais pour la transmuter. L'état d'esprit rebelle d'Anorimam n'est pas si éloigné du surréalisme qui souhaite bannir de l'art les formes et les images trop lisses et conventionnelles, acceptées par une tradition bourgeoise issue de la pensée judéochrétienne. Quant à la possibilité de tordre la matière, transgresser la forme initiale dans laquelle nous sommes englués, le mythe de Mélusine repris dans *L'Amour fou* ou *Arcane 17* est l'indice de cette volonté impétueuse d'échapper à une forme qui nous serait destinée *in fine* de manière irrévocable. « Dieu sait » combien de formes inexplorées avons-nous à notre disposition dans notre inconscient, ferment de notre devenir. Et c'est le désir qui peut s'emparer de ces formes et images inconscientes qui siègent de manière anarchiques (non encore organisées pour s'objectiver) dans notre réservoir inconscient. Breton encourage notre désir à être lui aussi indomptable, capable de se ruer dans cet espace en dépit des interdits car : « L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne »¹.

Adoniram est catégorique sur la manière dont il faut qualifier l'art qui s'oppose à la technique, ce savoir-faire appliqué à la copie. S'adressant à Benoni :

« Quand tu dessines un de ces ornements qui serpentent le long des frises, te bornes-tu à copier les fleurs et les feuillages qui rampent sur le sol ? Non : tu inventes, tu laisses courir le stylet au caprice de l'imagination, entremêlant les fantaisies les plus bizarres. Et bien, à côté de l'homme et des animaux existants, que ne cherches-tu de même les forces inconnues, des êtres innommés, des incarnations devant lesquelles l'homme a reculé, des accouplements terribles, des figures propres à répandre le respect, la gaieté, la stupeur ou l'effroi ! ».

L'imagination reprend ici tous ces droits sur la raison et Breton ne pourrait que valider l'attitude de l'artiste hénochien, quand il affirme dans son premier *Manifeste* :

« L'imagination est peut-être en train de reprendre ses droits. Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de la surface, ou de lutter victorieusement contre elles, il

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in O.C., t. I, p. 322.

y a tout intérêt à les capter, à les capter d'abord, pour les soumettre s'il y a lui, au contrôle de notre raison ».

Ce que ne dit pas Breton mais qu'il sous-entend, c'est que « notre raison » du fait de l'effet impactant de l'imagination sur elle, est elle-même transformée, et que le contrôle qu'elle opérera sur l'imagination n'aurait plus rien de semblable avec le rationalisme absolu dont elle était en premier lieu victime et prisonnière. Adoniram n'hésite pas à aller puiser dans les profondeurs de l'âme les formes refoulées par notre surmoi qui est dans ce cas l'introjection de l'image de Dieu dans notre psychisme, quitte à voire surgir des monstres déclenchant en nous la stupeur ou l'effroi ; le bizarre en tant que résultat de cet acte créatif et audacieux, étant en tous les cas recommandé. Notons que l'artiste architecte place la création artistique sur le registre émotionnel de la même manière que Breton veut agir sur le ressort affectif dans l'acte poétique. Prenant l'exemple des égyptiens, Adoniram leur accorde le talent et l'audace d'avoir créé le Sphinx, combinant d'homme et d'animal, synthèse du monde terrestre et céleste, dont l'assise, la stabilité, et la verticalité n'ont rien à envier aux dieux. « N'ont-ils pas arraché des flancs du granit ces sphinx, ces cynophales, ces divinités de basalte dont l'aspect révoltait Jéhovah le dieu du vieux daoud ».

Rappelons les mots de Breton dans *Nadja*, parlant de Nadja en qui ils projetaient ses propres désirs devenus réalité :

« J'ai pris du premier au dernier jour Nadja pour un génie libre, quelque chose comme un de ces esprits de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de se s'attacher, mais qu'il en saurait être question de se soumettre. Elle, je sais que dans toute la force du terme, il lui est arrivé de me prendre pour un dieu, de croire que j'étais le soleil. Je me souviens aussi – rien à cet instant ne pouvait être à la fois plus beau et plus tragique – je me souviens de lui être apparu noir et froid comme un homme foudroyé aux pieds du Sphinx »¹.

N'oublions pas de rappeler que le Sphinx qui allie la force et la raison, (mariage et réunion de deux formes, celle du corps du Lion et de la tête de l'homme), avait pour fonction de veiller sur la nécropole du pharaon. La momification du pharaon permettait de stopper la dégradation de son corps et de rester vivant dans un monde imaginaire, première condition pour connaître un

¹ *Op., cit., Nadja*, p. 714.

jour une nouvelle vie. L'équilibre cosmique dépendant du Pharaon dieu et de l'homme à la fois, il est évident que sa sépulture provisoire, doit être protégée sans quoi le chaos primordial reprendrait l'ascendant sur le monde si les éléments (le corps, l'âme, l'énergie vitale et l'étincelle lumineuse) dispersés lors de la mort du défunt ne parvenaient pas à retrouver la momie ou la statue de celui-ci. Même si le défunt doit passer le stade final, le tribunal d'Osiris et la pesée des cœurs, le voyage semé d'obstacles entre l'imaginaire et la résurrection doit être protégé par une sécurisation des sépultures, c'est dire l'importance du rôle du Sphinx. Gardien de la mort et de l'imaginaire, du sommeil profond, symbolique du noir, il peut très bien être apparenté à l'inconscient. Et si l'on parle du Sphinx dans la tradition grecque, selon la théogonie d'Hésiode, le Monstre féminin, à qui l'on attribuait la figure d'une femme, la poitrine, les pattes et la queue d'un lion, mais qui était pourvu d'ailes, comme un oiseau de proie »¹, elle est celle qui est envoyée par Héra en boétie à la suite du meurtre perpétré sur la personne du roi Laïos, père d'Œdipe. Commencant à terroriser les populations de la région, elle dit accepter de partir que si l'énigme qu'elle a apprise auprès des muses est résolue. Or c'est Œdipe, qui par sa métis, sa ruse et son intelligence y parvient. Si Œdipe est parvenu à tuer son père selon la prédiction oraculaire, c'est en vainquant le Sphinx qu'il sera récompensé par Créon qui lui offrira la main de Jocaste, sa mère. L'Acte II de la malediction pourra donc se réaliser. Le sphinx vaincu se jettera du haut de son rocher de Thèbes et accomplira un autre outrage à la pulsion de vie : le suicide. Ce sera une autre manière d'user de la pulsion de mort et d'ouvrir le champ libre à la transgression d'un autre interdit freudien : l'inceste.

Nerval conçoit donc l'art comme acte d'invention et de pure création qui à partir d'une matière existante, combine les images et les formes à son gré, sans prendre en compte les limites qu'un dieu castrateur saurait lui fixer. Il s'agit de descendre dans notre psychisme, dans les entrailles de notre terre intérieure, pour aller à la rencontre de ses divinités enfouies et répudiées par l'autorité du moment : « les spectres d'une société morte » à savoir notre passé, plus encore, notre héritage primitif. Adoniram expliquant à la reine de Saba en présence du roi Salomon (Soliman) comment il avait acquis cet art unique, nous éclaire un peu plus sur le secret de sa source d'inspiration :

¹ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine (1951)*, Paris, PUF, 10^e éd. 1990, se rapporter la définition du mot « Sphinx ».

« J'errais au hasard, ébauchant des figures sur les rochers et les taillant sur place... ébranlée par mon marteau, qui enfonçait le ciseau dans les entrailles du roc, la terre retentissait, sous mes pas, sonore et creuse. Armé d'un levier, je fais rouler le bloc..., qui démasque l'entrée d'une caverne où je me précipite. Elle était percée dans la pierre vive, et soutenue par d'énormes piliers chargés de moulures, de dessins bizarres, et dont les chapiteaux servaient de racines aux nervures des voûtes les plus hardies. A travers les arcades de cette forêt de pierres, se tenaient dispersées, immobiles et souriantes depuis des millions d'années, des légions de figures colossales, diverses et dont l'aspect me pénétra d'une terreur terrifiante ; des hommes, des géants disparus de notre monde, des animaux symboliques appartenant à des espèces évanouies ; en un mot, tout ce que le rêve de l'imagination en délire oserait à peine concevoir de magnificences !... j'ai vécu là des mois, des années, interrogeant ces spectres d'une société morte, et c'est là que j'ai reçu la tradition de mon art, au milieu de ces merveilles du génie primitif ».

Ce long passage que nous avons souhaité reproduire, tiré du dialogue entre l'artiste et la reine de Saba, Balkis, est d'une éloquence rare et d'une pertinence aiguisée, pour qui veut comprendre comment Nerval pense l'art. La créativité, la force des images et le merveilleux ne sont pas visibles en surface, à la surface de la terre, mais dans une caverne secrète qu'il est possible de trouver si à grand coup de marteaux (c'est là l'acte subversif de révolte), l'artiste quitte son conscient pour plonger dans l'obscurité de son inconscient collectif. L'inconscient collectif est le passé qui a fossilisé la grandeur de notre espèce, gardant intact tout ce qui a peuplé nos terres intérieures et que le déluge (la punition, la censure ou l'abdication de l'artiste devant sa liberté) a enseveli sous le sable.

Cela étant dit, l'errance de l'artiste participe à l'élévation de sa connaissance par l'exploration de ses potentialités qui passe par une solitude extrême et un doute absolu (le rejet du monde et des hommes). La remontée qui s'opère après la descente dans les enfers, les entrailles de la terre, est récompensée : il faut se perdre pour se retrouver. C'est ici que Nerval, en interrogeant les figures mythiques qui procèdent d'archétypes structurant notre psychisme et s'originant dans notre inconscient, montre quel chemin doit prendre l'artiste. Il doit plonger dans le ça et s'oublier, mettre en parenthèse le moi quitte à effleurer la folie en sombrant dans un solipsisme dévastateur qui se manifeste par une solitude quasi inhumaine. Nerval en a fait l'expérience, ses multiples crises de folie le conduisant chez le docteur Blanche en témoignent, mais c'est le prix à payer, si l'on veut toucher du doigt l'ultime réalité, la supernaturalité, ou la

surréalité bretonienne. Nerval serait-il descendu encore plus loin dans les profondeurs du psychisme que l'auraient fait les deux autres modèles du surréalisme, Rimbaud ou Appolinaire ? La déclaration de Breton en 1924 en dit long, quand il s'essaie à définir clairement l'identité du mouvement qu'il vient de fonder souhaite promouvoir :

« En hommage à Guillaume Appolinaire qui venait de mourir et qui à plusieurs reprises, nous paraissait avoir obéi à un entraînement de ce genre, sans toutefois y avoir sacrifié de médiocres moyens littéraires, Soupault et moi nous désignâmes sous le nom de SURREALISME le nouveau mode d'expression pure que nous tenions à notre disposition et dont il nous tardait de faire bénéficier nos amis. Je crois qu'il n'y a plus aujourd'hui à revenir sur ce mot et que l'acception dans laquelle nous l'avons pris a prévalu généralement sur son acception appolinairienne. A plus juste titre encore, sans doute aurions-nous pu nous emparer du mot SUPERNATURALISME, employé par Gérard de Nerval, dans la dédicace des *Filles du feu*. Il semble, en effet, que Nerval posséda à merveille l'esprit dont nous nous réclamons, Appolinaire n'ayant possédé, par contre, que la lettre... »¹.

C'est l'écriture nervalienne sans compromission capte d'emblée « l'épanchement du songe dans la vie réelle »². L'artiste doit réinventer sa vie, pour lui donner son sens ultime : mais « inventer c'est au fond se ressouvenir, disait un moraliste »³. Tel Adoniram, qui avoue que « nous sommes nés trop tard ; le monde est vieux, la vieillesse est débile ; tu as raison décadence et chute ! », La Bruyère, le moraliste auquel fait référence Nerval, affirme au début de *Caractères* (1688) : « Tout est dit, et l'on vient trop tard, depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent ». Pourtant, l'artiste doit réécrire l'histoire, se la réapproprier, au risque de s'identifier parfois à outrance aux personnages qu'il crée, ou reconstitue à partir de son imaginaire c'est-à-dire les morceaux manquants de son histoire factuelle. Il y a un passé à se ressouvenir, ce qui n'exclut pas l'apport « fantaisiste » d'une construction qui s'ajouterait aux faits. Nerval, s'adressant à Alexandre Dumas dans sa dédicace des *Filles du Feu* : « et bien comprenez-vous que l'entraînement d'un récit puisse produire un effet semblable ; que l'on arrive pour ainsi dire à s'incarner dans le héros de son imagination, si bien que sa vie devienne

¹ A. Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), O.C., t. I, p. 327.

² G. De Nerval, *Aurélia ou le Rêve et la Vie* (1855).

³ G. De Nerval, *Les Filles du feu*, Paris, Éditions Michel Lévy frères, « Dédicace faite à Alexandre Dumas », 1856, p. 4.

la vôtre et qu'on brûle des flammes factices de ses ambitions et de ses amours ! »¹. Nerval est donc Adoniram dont s'éprend la reine de Saba, artiste hénochéen qui brave le dieu hébreux, qui invente pour créer en sondant une mémoire collective mais interdite. « Je suis l'autre », nous dit Nerval, quand il écrit sa déclaration troublante de sa main sous l'un de ses portraits, allant plus loin que Rimbaud et son expression « je est un autre », dans la dépossession de son moi.

4.2. Le complexe de Nerval actif dans le surréalisme bretonien

De même que le complexe d'Œdipe est la pierre angulaire de la psychanalyse, nous souhaitons mettre au jour un nouveau complexe qui nous permettrait d'identifier le socle sur lequel la pensée bretonienne s'est construite pour s'ériger vers les hauteurs de ses ambitions. Bachelard, dans la *Psychanalyse du Feu* (1938), s'est essayé à cet exercice, en mettant en évidence le lien mythique entre le feu (sacré) et ce qu'il appelle le complexe de Prométhée, de Novalis, d'Empédocle, d'Hoffman... Le philosophe épistémologue cherche à comprendre quelles sont les causes inconscientes qui gouvernent nos recherches et nos découvertes scientifiques, ce qui conditionne notre connaissance. Il prend pour exemple le feu comme donnée archétypale qui anime notre désir de s'en approcher, même dans notre première relation à lui, nous sommes enclins à ne pas le toucher. Le mythe de Prométhée, le voleur de feu ou de connaissances, est le pendant du complexe d'Œdipe mais intellectuel, quand l'homme succombe à la tendance à vouloir connaître autant, plus que ses pères ou ses maîtres. Dans cette perspective, il nous semble tout à fait opportun d'emboîter le pas de Bachelard et de tenter de faire émerger un complexe qui éclairerait d'une lumière nouvelle, la pensée bretonienne que nous avons jugé bon d'appréhender à partir de la grille de lecture psychanalytique.

A ce titre, redonnons la définition du terme complexe que nous élargirons pour le rapprocher de l'esprit surréaliste, tel que nous nous employons à le déployer, l'explicitier. Voici la définition qu'en donne *le Vocabulaire de la psychanalyse* :

¹ *Ibid.*

« ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscients. Un complexe se constitue à partir des relations interpersonnelles de l'histoire infantile ; il peut structurer tous les niveaux psychologiques : émotion, attitudes, conduites adaptées »¹.

Le complexe peut donc trouver son origine dans l'histoire infantile du sujet et c'est la thèse freudienne, ou d'une manière plus élargie, dans le creuset de l'histoire collective, mythique, et dans cas, le complexe d'Œdipe représente une structure psychique qui dépasse l'histoire individuelle du sujet en la reliant à une dimension anthropologique et universelle. « L'anthropologie psychanalytique s'attache à retrouver la structure triangulaire du complexe d'Œdipe, dont elle affirme l'universalité dans les cultures les plus diverses et pas seulement dans celles où prédomine la famille conjugale »². Ce petit rappel en termes de terminologie montre que la structure psychique va souvent avec le chiffre 3, que ce soit le triangle primaire (père, mère, enfant), les trois instances psychiques qui sont le ça, le moi et le surmoi, ou bien , le soma, le psychisme et la pulsion, sans omettre la triade éthique freudienne « travail, amour et famille ». Mais revenons à la symbolique de la seconde topique freudienne. Le ça représente la terre, l'inconscient, la matrice ou la vie intra-utérin bref la Mère qui représente aussi le continent noir. Le moi représente l'enfant pris entre la mère et le surmoi qui incarne la figure du Père ou l'interdit que suppose la Loi et son corrolaire, la punition dans le cas de transgression. Il faut dire que Freud était épris de symbolisme et de numérologie dans sa jeunesse, ce qui lui fera écrire à l'âge de 17 ans à un ami « Je me suis aperçu que tout ce qui arrivait dans le monde réel avait son équivalence dans le monde des nombres ».

De même, qu'il qualifiait les phénomènes parapsychologiques, de « pensée magique », il se ravisa en 1910 en admettant que de phénomènes de télépathie survenaient lors de séances thérapeutiques. Ici, notre propos n'est pas de faire des hypothèses pour son penchant (refoulé) pour l'ésotérisme ou la pensée magique, mais de remarquer l'aspect triadique qui essaime sa méthode de structuration et de formalisation ses théories qu'il élabore. Est-ce pour cela qu'il changea non prénom (Sigismund en Sigmund) pour que son nom parvienne au chiffres symbolique des 3 syllabes, Sigmund Freud ? En tous cas, le chiffre 3 représente la sexualité pour les analystes, l'Eros dans son versant libidinal, et finalement il est assez naturel de penser la structure psychique sur le modèle de la triade quand le chiffre symbolique du sexuel,

¹ J. Laplanche et J-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 2007, p. 72.

² *Ibid.*, p. 80.

qui rappelons-le est la socle de la théorie psychanalyse, est le chiffre 3. Rappelons par ailleurs que nous avons pris le soin et la liberté de rapprocher la structure de pensée freudienne et bretonienne¹ à partir d'une vision triadique visant à rapprocher ces deux systèmes de pensée qui à notre sens vont pouvoir être encore mieux mis au jour (principalement celui de Breton) à la lumière d'un complexe inédit, le complexe de Nerval.

Reprenons la structure triadique freudienne qui s'applique aux instances intrapsychiques en commençant par le moi. Le moi est découpé en trois sous-instances (le chiffre 3 revient encore dans le découpage analytique) pour Freud, qui sont le moi, le moi idéal sur lequel nous avons mis l'accent, et le moi-plaisir moi-réalité, qui vont toujours ensemble et de paire. Cette sous-instance est d'autant plus importante au regard de notre recherche, qu'elle définit l'accès à la réalité, et l'on sait que chez Nerval et Breton, l'accès à la réalité est bien le point crucial quand il s'agit de fixer la limite, les bornes, entre l'imaginaire et le réel. La définition que nous donne le *Vocabulaire de la psychanalyse* : « termes utilisés par Freud par une référence à une genèse de la relation du sujet au monde extérieur et de l'accès à la réalité. Les deux termes sont toujours opposés l'un à l'autre... »².

La notion de « clivage » du moi suppose que la même instance se scinde sans cependant se séparer, ce qui du reste, conduit un conflit intrapsychique comme c'est le cas pour le moi qui sur le mode du principe du plaisir ou de réalité ne cesse de vivre intérieurement ce que les autres instances (ça et surmoi) lui font subir. Freud nous renseigne plus précisément sur le rôle de ces sous-instances : « De même que le moi-plaisir ne peut rien faire d'autre que désirer, travailler à gagner le plaisir et éviter le déplaisir, de même le moi-réalité n'a rien d'autre à faire que de tendre vers l'utile et s'assurer contre les dommages »³.

Nous pourrions en déduire l'absence presque totale ou du moins l'existence refoulée, du moi-réalité chez Nerval et Breton chez qui l'utile et la bienséance sont aux antipodes de leurs attitudes. La révolte chez Breton est au service du désir, du moi-plaisir, qui lutte de manière interne contre le moi-réalité tandis que chez Nerval, l'esprit de révolte s'insurge contre la frontière qui existerait *de facto*, entre rêve et réalité. « Quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres, et je

¹ Cf. *supra*, pp. 234-241.

² *Vocabulaire de la psychanalyse, Op. cit.*, p. 256.

³ *Ibid.*, p. 257 .

ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement. Une idée terrible me vint : l'homme est double, me dis-je »¹. C'est ce double moi, double je(u), que Nerval pointe du doigt de manière catégorique, car le double rime avec opposition, dualité, fracture, combat interne qui bien évidemment se projettent dans la réalité. Qui vaincra des deux mois, une question que le poète ne souhaite pas éluder ou dénier, car il s'agit d'une véritable lutte intérieure comme si deux âmes partageaient le même corps et que le triomphe de l'une sur l'autre était inéluctable. Nerval poursuit : « « je sens deux hommes en moi » a écrit un père de l'église. – Le concours de deux âmes a déposé ce germe mixte dans un corps qui lui-même offre à la vue deux portions similaires reproduites dans tous les organes de sa structure. Il y a en tout homme un spectateur et un acteur, celui qui parle et celui qui répond. Les orientaux ont vu là deux ennemis : le bon et le mauvais génie. – Suis-je le bon ? Suis-je le mauvais ? me disais-je. En tous cas l'autre m'est hostile »².

Le complexe du double maléfisant ou hostile, est donc à l'oeuvre dans le complexe nervalien, parce que le moi-plaisir destiné à faire vivre l'homme selon son désir et sa liberté, est en permanence menacé par le moi-réalité, castrateur et inhibiteur. Or qu'est-ce qui s'oppose le mieux à la réalité si ce n'est l'imaginaire ! Nous retrouvons cette opposition qui menace l'individu s'il ne prend pas garde au malin génie qui manipule son germe de liberté à sa guise et dans le *Manifeste du surréalisme* (1924) Breton décrit justement l'homme vaincu par son double négatif :

« Cette imagination qui n'admettait pas de bornes, on ne lui permet plus que de s'exercer que selon les lois d'une utilité arbitraire ; elle est incapable d'assumer longtemps ce rôle inférieur et aux environs de la vingtième année, préfère, en général, abandonner l'homme à son destin sans lumière »³.

L'esprit de révolte qu'insuffle le surréalisme va à l'encontre de ce double moi qui crée une lutte à l'intérieur du sujet et dans laquelle le plus souvent le moi-réalité l'emporte. Une partie du moi (le moi-plaisir) se coupe de toute une série d'évènements (si l'on suit la définition du moi selon Taine), puisque son désir suprême, l'imaginaire au service de la liberté, a été mis au rebut. « Qu'il essaie plus tard, de-ci de-là, de se reprendre, ayant senti lui manquer peu à peu

¹ G. De Nerval, *Aurélia* (1855), Paris, Éditions Lachenal et Ritter, 1985, p. 60.

² *Ibid.*

³ A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, in O.C., t. I, pp. 311-312.

toutes raisons de vivre, incapable qu'il est devenu de se trouver à la hauteur d'une situation exceptionnelle, telle que l'amour »¹. Voilà, nous y sommes ! Le conflit intrapsychique nous handicape sentimentalement parlant, sachant que la seule expérience qu'il faille vivre, entendue comme exceptionnelle voire unique, est l'amour.

Breton nous le rappelle, au détour d'une pensée, d'une digression, comme si l'argument phare du surréalisme, son leitmotiv, devait être dissimulé et ne pas être clairement aperçu dans une situation, à la manière d'un objet insignifiant (mais doté de valeur symbolique) dans une scène onirique². Et pourtant !

« L'histoire ne dit pas que les poètes romantiques, qui semblent pourtant de l'amour s'être fait une conception moins dramatique que la nôtre, ont réussi à tenir tête à l'orage. Les exemples de Shelley, de Nerval, d'Anim illustrent au contraire d'une manière saisissante le conflit qui va s'aggraver jusqu'à nous, l'esprit s'ingéniant à donner l'objet de l'amour pour un être unique alors que dans bien des conditions sociales de la vie font implacablement justice d'une telle illusion »³.

L'être unique a pour fonction de réduire le conflit interne entre le moi-plaisir et le moi-réalité qui se projette (dans l'autre), car le conflit est dû à un écart insurmontable entre le sujet désiant et l'objet aimé. Le mécanisme bretonien devient évident : il faut une attraction forte, passionnelle, pour attirer les deux corps, et dans un second temps, une opération alchimique qui procède ni plus ni moins qu'à leur fusion. Nous ne sommes pas éloignés ici des prétentions et exhortations christiques qui affirmaient ceci : « tu feras avec ton épouse une seule chair ». Breton surenchérit, quelques lignes après dans *L'Amour fou*, qui n'est fou que parce qu'il s'oppose aux effets des conditions sociales qui pèsent sur lui et son élan vital ainsi que naturel :

« C'est là tout au fond du creuset humain, en cette région paradoxale où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens

¹ *Ibid.*

² Pour Freud, les éléments de la scène onirique auxquels l'on prête le moins d'importance de part leur insignifiance dans le contexte où ils se présentent dans le rêve, sont en fait ceux qui font signe vers la problématique du sujet.

³ A. Breton, *L'Amour fou*, in O.C., t. II, p. 677.

soleils, c'est là qu'il y a des années j'ai demandé qu'on allât chercher la beauté nouvelle, la beauté « envisagée exclusivement à des fins passionnelles » »¹.

Qu'est-ce qui empêcherait cette rencontre passionnelle, fusionnelle si ce n'est cette partie interne, ce moi-réalité, qui veut notre malheur, s'opposant à notre désir, à notre « esprit » (comme le souligne Breton). Nerval nous donne un indice, nous met sur la voie de la résolution de cette énigme :

« Qui sait si s'il n'y a pas telle circonstance ou tel âge où ces deux esprits se séparent ? Attachés tous deux par une affinité matérielle, peut-être l'un est-il promis à la gloire et au bonheur, l'autre à l'anéantissement et à la souffrance éternelle ? Un éclair fatal traversa tout à coup... cette obscurité, Aurélia n'était plus à moi !... »².

Dire de Nerval qu'il est victime de paranoïa, de schizophrénie ou de délire d'interprétation, cela serait sans doute le constat clinique qu'on lui attribuerait. Nerval, a dû affronter de nombreuses crises de folies puisque *Aurélia* (commencé en 1853) restera un poème en prose inachevé, son écriture étant ponctuée et entrecoupée par ses internements à la clinique du docteur Emile Blanche, à la suite desquels il se suicidera en 1855. Mais une autre approche, plus poétique et moins clinique, peut nous inviter à voir dans ces crises, quelque chose qui est en rapport avec les plus affectifs dont est constitué son complexe (le complexe de Nerval). L'on sait que *Aurélia*, *Les filles du feu*, la reine de Saba... sont des projections du moi narcissique de Nerval sur l'objet désiré manquant, Jenny Colon³, qu'il ne cessa d'aimer (la relation n'étant pas réciproque), qui représente l'être aimé unique. Pourtant, son être unique lui échappa par deux fois, le jour où elle se maria et le jour où elle mourut⁴. Aussi, le désinvestissement libinal opéré sur l'objet ou l'être désiré (le sujet opérant le deuil de l'objet désiré) va être réinvesti sur le moi et pas sur n'importe quelle partie du moi. Le moi-réalité va bénéficier de cette motion pulsionnelle qui va augmenter le degré de souffrance chez Nerval qui le conduira à des idées noires comme l'auto-reproche, la culpabilité.. « Condamné par celle que j'aimais, coupable d'une faute dont je n'espérais plus le pardon, il ne restait plus qu'à me jeter dans les enivres vulgaires », nous

¹ *Ibid.*, p. 678.

² G. De Nerval, *Aurélia*, *Op. cit.*, p. 61-62.

³ Actrice et chanteuse lyrique.

⁴ Cela constitue la trame de l'écriture et la problématique traitée dans *Aurélia*.

dit-il. Nous sommes alors sur la pente descendante et dangereuse de la mélancolie qui peut aboutir au suicide.

Mais creusons un peu plus en profondeur, pour faire émerger la trame souterraine de la mélancolie du *desdichado*, qui au-delà de l'amour impossible (l'amour non réciproque de Jenny Colon) se heurte à un mythe sur lequel repose cette idée de désir irréalisable que l'individu poursuit et entretient à son insu, inconsciemment parce que le mythe hante la structure intime de son psychisme. Nerval insère son poème *El Desdichado* dans *Les Chimères* (1854), et ce n'est pas un hasard, si la mélancolie est liée à une étiologie du mythe : à chacun son mythe, ce qui signifie qu'un mythe est plus dominant ou marquant dans un psychisme que dans un autre, d'où l'idée de complexe affectif polymorphe. La chimère est un assemblage d'images animales qui au final donne une forme assez bizarre, un corps de Lion, un corps de serpent et une tête de chèvre. La chimère, comme symbole complexe de créations de l'imagination provenant des profondeurs de l'inconscient, représente le monstre qui séduit et cause la perte de celui qui s'est soumis à son charme. Si Jenny Colon est la chimère qui emmène Nerval vers la nuit des sentiments (la mélancolie), c'est qu'un désir le pousse vers l'irréalisable, en dépit de la souffrance qui en résultera. Est-ce que ce désir « au-delà du principe du plaisir » que Freud a vu et identifié, correspond à la pulsion de mort qui œuvre sur le mode de la répétition compulsive ou est-ce la pulsion de vie au contraire qui ne peut accepter d'être stoppée dans son élan et qui poursuit sa trajectoire tant bien que mal, coûte que coûte, dans une « poussée constante » ?

Alors, le désir ou l'Eros finit par se construire un monde à lui, qui s'adosse à ce qui lui résiste, et dans ce cas le premier peut ressembler à la folie ou à ce que Nerval nomme « le rêve », seul échappatoire pour l'Eros qui se tient face à face avec ce qui tend inexorablement à l'anéantir. La mort n'est-elle pas à l'instar de Spinoza ce qui réduit la puissance de l'être ? La puissance n'est-elle pas le passage de la puissance de l'Eros du poète en acte ? Dit autrement, l'impossibilité de séduire, d'aimer et d'être aimé par l'être unique qui nous reviendrait de droit, marque de son sceau cruel, l'incapacité pour le poète d'exister selon sa nature, son essence qui sont celles-ci : expérimenter le miracle de la passion et de la fusion de deux âmes dans le creuset de l'amour.

Sans cela, ce qui s'oppose au miracle non accompli, est le malheur, faisant du poète un être malheureux (traduction littérale du mot espagnol *desdichado*). Mais Nerval se réfère à une autre acception, celle de déshérité, lui qui se croyait être le digne héritier du prince d'Aquitaine,

lui-même descendant des Lusignan (auxquels est lié le mythe de la fée Mélusine que reprendra à son compte Breton dans *Arcane 17* et *L'Amour fou*), des chevaliers d'Othon, dont le blason exhibe les trois tours d'argent. C'est en référence au livre de Walter Scott, *Ivanhoé* (1819), un roman de chevalerie qui fut très apprécié des romantiques et qui conte l'histoire d'un chevalier mystérieux, dépossédé de son fief par Jean sans Terre, qui paraît lors d'un tournoi : « Il n'avait sur son bouclier d'autres armoiries qu'un jeune chêne déraciné et sa devise était le mot espagnol *Desdichado*, c'est-à-dire *Déshérité* ».

El Desdichado,

Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l'Inconsolé,

Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :

Ma seule Etoile est morte, - et mon luth constellé

Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,

Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,

La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,

Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?

Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;

J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :

Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée

Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

Sans nous livrer à une explication de texte ou de poème complète ou détaillée, mettons l'accent sur le fait que la poésie semble être le seul moyen pour Nerval, tel Orphée, expiant la perte d'Eurydice, d'exprimer son désarroi, le désespoir du moi. Que le destin (*Destin* est le titre original de *El desdichado*) malheureux ait frappé l'existence du poète, que tout soit inscrit dans le ciel et les étoiles qui se sont penchées sur le berceau de sa naissance, la poésie est-elle le seul exécutoire ou remède à la malédiction dont il souffre ? Ou au contraire, la poésie et le cortège de rêves et de fantaisies qu'elle emporte sous son manteau glorieux, n'est-elle pas la cause des maux de l'homme qui s'est cru poète à son insu et pour sa propre perte ? Dans *Aurélia*, Nerval fait son (faux ?) *mea culpa* : « Quelle folie me disais-je, d'aimer ainsi d'un amour platonique une femme qui ne vous aime plus ! Ceci est la faute de mes lectures : j'ai pris au sérieux les

inventions des poètes, et je me suis fait une Laure ou d'une Béatrix d'une personne ordinaire de notre siècle ! ».

Mais Nerval peut toujours chercher le divertissement « la surexcitation fiévreuse » et la faire passer aux yeux de ses amis pour une joie constante et recouvrée, rien ne peut détourner celui dont la sensibilité et l'idéal font de lui un poète. Le poète subit la poésie, déchiré par l'Eros qui recherche l'intensité, plus encore, l'acmé de l'intensité, face à une réalité morne et sans saveur, dénuée de passion. « Deux fois vainqueur de la traversée de l'Achéron », le fleuve que l'âme doit traverser pour rejoindre l'Hadès ou le royaume des morts, le poète évalue l'intensité des deux épreuves que lui ont fait vivre et subir la perte de l'être aimé. La souffrance est le pendant de la poésie, et cette dernière n'est pas simplement un baume que l'homme en détresse aurait à s'administrer pour calmer une douleur, elle est par essence demande de consolation. La question ici, est de savoir à qui est adressée cette demande ? Pas de transcendance chez Breton pas plus que chez Nerval, même si l'un et l'autre traquent le sacré à travers les mythes, comme un espoir qui pourrait coïncider avec un passé dont le récit à défaut d'être exact (au sens historique) serait exalté et porteur d'un message adressé à l'homme dans sa détresse. Nul ne peut ignorer la fin tragique de toute existence, mais son intensité hautement sismique caractérisée dans la rencontre amoureuse, ne légitime-t-elle pas la cruauté de la Vie à son encontre ? Notre finitude consciente d'elle-même nous donnerait un change en guise de consolation.

La poésie qui ne cesse de chanter la possibilité de cette rencontre comme la séparation qui s'en suit, n'est-elle pas le cri de l'homme dans son arrachement à la Vie ? La poésie, n'est-elle pas la langue donnée aux mortels pour exprimer l'éternité ? L'éternité, ne revêt-elle pas une forme concrète et visible quand l'Eros, son messager, dépose sa trace dans le corps de l'être aimé ? Plus encore, la poésie n'est-elle pas la lanque de l'Eros qui au-delà de notre finitude, la mort, chante l'espérance d'une renaissance, et peu importe sous quelle forme elle s'opérera ? L'Eros du poète, n'est-il pas cette force et cette confiance en la vie qui le porte, dans le désir et la rencontre qui le portent vers l'être aimé de manière à vivre la vraie vie, exalter les éléments de notre existence de manière à les porter à un seuil qualitatif supérieur ?

Breton, après chaque rupture amoureuse, a sû comme on dit « rebondir », car ce qui relance le désir, n'est pas le manque, mais l'appel que la future rencontre nous lance depuis un lieu qui nous est encore caché : le désir est la combinaison intime et délicate de l'attente et de l'espérance. *Arcane 17* est l'oeuvre de la renaissance (et la carte 17 du tarot l'exprime

parfaitement), l'amour qui fait renaître à la vie les amants, et qui laisser derrière eux dans leur passé, les douleurs dé-passées. L'amour est réparateur, régénérateur, quand on sait revenir de ses propres enfers, guidé par l'espérance et la volonté de vivre, de partager, d'aimer passionnément, jusqu'à la folie. C'est ici, que Breton parvient à laisser ses vieux démons, son attachement à sa vie amoureuse passée¹, pour s'ouvrir aux champs des possibles, permettre au vent du désir de l'emporter vers la rencontre tant attendue. Quand Breton évoque l'étoile de l'arcane 17, il dit dit sans ambages : « Elle est faite de l'unité même de ces deux mystères : l'amour appelé à renaître de la perte de l'objet de l'amour et ne s'élevant qu'alors à sa pleine conscience, à sa totale dignité »².

Nerval au contraire, reste rivé à son sentiment mélancolique, le soleil noir qui éclaire son monde intérieur sur le mode de la disparition, de l'impossibilité, du manque abyssal, l'attire au tréfonds de son néant, happé par les ténèbres, il ne parvient pas à rejoindre le chemin de la lumière. Breton, parvient à retomber amoureux, parce que l'Eros dispose d'une plasticité intrinsèque, il peut faire varier l'objet³ qu'il investit pour parvenir à ses fins (le « but » pulsionnel), qui n'est pas justement la fin d'une tension qui tendrait vers la mort, le point 0, nirvanal, mais au contraire frôler ce point de non retour pour s'élancer de plus belle vers les cimes de la tension dont l'état « acméique » est l'exaltation bretonienne. Breton, esseulé, séparé de sa femme mais aussi de sa jeune fille (Aube), est dans une passe et non une impasse, qui relance le poète vers la quête de l'étoile, le destin qui (lui) parle et qui le guide vers l'être aimé sur un chemin qui est la poésie. Le poète ne se borne pas à ressentir les émotions qui accompagnent ses pas et ses rencontres, il les exprime.

Or Nerval, a dû faire face à des alternances au cours desquelles des phases d'exaltation (maniaques, si l'on se place du côté de la grille de lecture clinique) et de vide (dépressives) pendant des mois, il ne parvenait plus à écrire, le plaçant momentanément dans une impasse, une incapacité de symboliser⁴ ce dont le corps souffrait dans son intériorité. La poésie, ne pouvait plus jouer son rôle de médiatrice, entre la sensation portée à son comble, et la réalité dans son altérité radicale, s'y opposant, plus encore la niant. Le poète ne disposant plus du

¹ Breton aura su surmonter sa séparation avec Jacqueline Lamba survenue pendant leur exil aux Etats-Unis.

² A. Breton, *Arcane 17*, in O.C., t. III, p. 93.

³ Elisa Claro succède à Jacqueline Lamba.

⁴ Le fait de s'exprimer par la parole ou l'écriture est d'un point de vue clinique un acte de symbolisation qui permet au sujet de sortir de sa souffrance en la verbalisant.

langage qui lui permet d'assembler les deux pôles de son identité, imaginaire et réalité, moi-plaisir et moi-réalité, se trouve coincé dans l'une des deux parties de lui-même : l'imaginaire en ce qui concerne Nerval. Or, de quoi est fait son imaginaire, privé du monde objectif qui pouvait d'une certaine manière l'accueillir de telle manière que « le songe s'épanche » dans le réel ? Il laisse le moi-réalité annihiler le moi-plaisir, et enfermer le moi dans une intériorité qui doit face à une réalité qui lui est hostile, étrangère. Car le moi-réalité doit certes calmer les ardeurs du moi-plaisir mais en aucun cas le réduire à néant, le binôme moi-réalité et moi-plaisir étant les parties constitutives du moi garantissant son équilibre interne. L'écart que la poésie comblait entre l'imaginaire et la réalité (dans sa fonction de troisième terme), place le poète dans son exil, ou comme Nerval, le dit si bien dans « sa descente aux enfers ». Avant sa rechute et se croyant guéri, Nerval écrivait les dernières lignes d'Aurélia à la suite de son dernier internement à la clinique du docteur Emile Blanche, parlant de ses expériences oniriques de la sorte :

« Les soins que j'avais reçus m'avaient déjà rendu à l'affection de ma famille et de mes amis, et je pouvais juger plus sainement le monde des illusions où j'avais quelques temps vécu. Toutefois je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les Anciens, représentait l'idée d'une descente aux Enfers »¹.

Qui peut sauver le poète dans cette descente aux Enfers ? Dans la tradition et la mythologie que nous ont transmis les Anciens, c'est souvent l'intercession de dieux, de demi-dieux en faveur du poète ou du désenchanté, ou bien auprès de puissance encore plus élevées, de dieux plus forts, qui lui prêtent secours pour qu'il surmonte des situations accompagnées parfois de lourdes pertes : Orphée et le cas d'Eurydice en est l'exemple le plus illustre. L'issue que lui réserve sa destinée, n'est pas très encourageante pour Orphée : comme Nerval il est restait l'inconsolable, le mélancolique, et ne reçut de soutien d'aucune part puisque selon les traditions, Zeus l'aurait puni pour avoir délivré des secrets aux hommes qu'il avait initiés alors que les ménades et les bacchantes l'auraient déchiqueté de rage et de jalousie, ne supportant pas son attachement et sa fidélité à son épouse pourtant défunte. Dans une autre version, celle de Strabon, il aurait été la victime d'un soulèvement populaire à son encontre. Victime de sa

¹ *Ibid.*, p. 167.

solitude, et de son incapacité ou de son refus à faire son deuil, la sortie des Enfers ne peut qu'être provisoire, la porte de l'Hadès n'ayant pas réellement été franchie ou tout au moins refermée derrière le poète. Mais de quelle mort parle-t-on en définitive ? Celle qui clôt définitivement notre existence, sans nous laisser d'autres alternatives ou espérances ? Ou alors, le poète a-t-il entrevu lors de ses expériences de perceptions extra-sensorielles, une autre perception de la mort qui l'aurait conduit à requalifier son statut ?

Nerval nous répond dans *Aurelia*. Après avoir rêvé et parcouru de nombreux paysages à l'aide de son guide, rencontré bon nombre de visages familiers (ses ancêtres), il aboutit à cette conclusion, bien plus, à une évidence :

« Telle fut cette vision, ou tels furent du moins les détails principaux dont j'ai gardé le souvenir. L'état cataleptique où je m'étais trouvé pendant plusieurs jours me fut expliqué scientifiquement, et les récits de ceux qui m'avaient vu ainsi me causaient une sorte d'irritation quand je voyais qu'on attribuait à l'aberration d'esprit les mouvements ou les paroles coïncidant avec les diverses phases de qui constituait une série d'événements logiques. J'aimais davantage ceux de mes amis qui, par une patiente complaisance ou par suite d'idées analogues aux miennes, me faisaient faire de longs récits des choses que j'avais vues en esprit. L'un d'eux me dit en pleurant : « N'est-ce pas que c'est vrai qu'il y a un Dieu ? – Oui ! lui dis-je avec enthousiasme. Et nous nous embrassâmes comme deux frères de cette patrie mystique que j'avais entrevue. – Quel bonheur je trouvai d'abord dans cette conviction ! Ainsi ce doute éternel de l'immortalité de l'âme qui affecte les meilleurs esprits se trouvait résolu pour moi. Plus de mort, plus de tristesse, plus d'inquiétude. Ceux que j'aimais, parents, amis, me donnaient des signes certains de leur existence éternelle, et je n'étais plus séparé d'eux que par les heures du jour. J'attendais celles de la nuit dans une douce mélancolie »¹.

Nerval, savait bien que ceux et celles qui n'avaient pas vécu la même expérience que lui, ne pouvaient que cautionner le point de vue scientifique et clinique. Seul celui qui est porté par l'espérance peut entendre ce qu'il n'a pas expérimenté et qui devient un savoir de seconde main. Pourtant, celui qui a fait l'expérience de passer du rêve à la réalité et vice-versa, sait intimement que ces deux mondes sont reliés, et que les heures du jour voilent celles de la nuit. Toujours est-il que les jours de rêverie ont conduit Nerval paradoxalement à une certitude, une « conviction » : il avait vu ce que la raison jusqu'alors n'avait pu lui faire voir. Comme si la réponse aux questions existentielles ne pouvaient trouver dans sa place dans la réalité, le lieu

¹ *Ibid.*, pp. 41-42.

où se déroule pourtant notre existence. La question de l'immortalité qui hante toute conscience trouve donc sa réponse, pour Nerval, en dehors du monde objectif, visible et concret. L'idée de la transmigration des âmes, de la métempsychose, liées au mythe de l'éternel recommencement, trouvent leur concrétude dans le rêve. Dans ce cas, la notion de mort et la notion de suicide deviennent tout à coup différentes et nouvelles à la fois, de même que le choix d'y succomber, n'obéit plus aux mêmes critères : si le monde de la nuit, ou celui qui nous est promis, est plus attrayant que la pâle réalité que nous vivons, la décision risque de pencher du côté de la nuit étoilée.

Nerval le dit clairement, cette nouvelle conviction que le rêve lui a apporté, renverse complètement les rapports qui s'instituaient entre l'imaginaire et la réalité : la mélancolie ne se glisse plus dans l'écart entre le moi-plaisir et le moi-réalité, puisque le moi est un perpétuel voyageur qui ne s'attache à aucune terre (aucune réalité) pour indéfiniment poursuivre son éternel mouvement, la marche en avant. Ce mouvement oscille néanmoins dans une éthique cosmique, entre le bien et le mal. Nerval le dit, le sait, nous sommes les composants de l'âme du monde, la somme des esprits la constituant. Parlant avec son oncle défunt, il nous renseigne sur deux éléments importants que nous ne manquerons pas de mettre en lien avec la théorie surréaliste des images : « Cela est donc vrai ! Nous sommes immortels et nous conservons ici les images du monde que nous avons habité. Quel bonheur de songer que tout ce que nous avons aimé existera toujours autour de nous !... J'étais bien fatigué de la vie ! »¹.

La mémoire, notre mémoire, est à la fois individuelle et collective, elle est la collection des images que nous avons aimée, et que nous livrons au collectif (le mythe) puisque la combinaison de nos esprits forment l'âme du monde. Le néant n'existe pas, rien ne se perd et tout se garde pour se transformer, ce qui fait dire à l'oncle de Nerval dans son rêve :

« Le néant n'existe pas dans le sens qu'on l'entend ; mais la terre est elle-même un corps matériel dans la somme des esprits est l'âme. La matière ne peut pas plus périr que l'esprit, mais elle peut se modifier selon le bien et le mal. Notre passé et notre devenir sont solidaires. Nous vivons dans notre race et notre race vit en nous ».

¹ *Ibid.*, p. 34.

La dernière phrase réaffirme par ailleurs la théorie de Taine portant sur l'Histoire et le primat de la race sur les autres facteurs qui la constitue¹. Il y a donc un passé collectif et un devenir collectif à assumer puis à accomplir, dont il faut prendre conscience puis acter.

Breton a pu très bien voir dans cette famille que Nerval rencontre, les poètes qui forment à leur manière une famille, une fraternité et qui partagent les mêmes valeurs, images, et que le surréalisme avait pour devoir de réunir dans un même mouvement. La race des poètes est-elle réellement une race, avec ses origines et sa destinée ? Si oui, le surréalisme a peut-être souhaité ressusciter d'entre les morts tous ceux qui appartinrent à leur lignée, pour créer sur l'autel de l'Eros du poète, un mythe nouveau à l'instar de l'orphisme. D'ailleurs, l'orphisme constitue une des sources d'idées et rites à laquelle se sont abreuviées la théogonie et la mythologie grecques pour alimenter ensuite la pensée judéo-chrétienne dont nous sommes les héritiers. Mais là où certains n'ont vu en Nerval que l'aspect mélancolique et mortifère, le déclin d'un poète sombrant dans le désespoir et la dépression, pour finir par être hanté et soumis à ses pulsions morbides, d'autres ont vu au contraire la renaissance d'un homme transcendé par le rêve, échappant à une réalité qui ne pouvait rivaliser avec le monde onirique et la richesse de ses images et de ses secrets. La mort de Nerval n'annonçait pas la défaite de l'imaginaire sur le réel, mais sa revanche éclatante. Le rêve éclairant de sa lumière une réalité qui nous ferait retrouver les vérités essentielles : l'amour, l'origine et la destinée de nos esprits associés à l'immortalité de l'âme.

Chaque mort est une renaissance comme le mythe du Phénix ou bien alors comme le disait Cocteau, le poète ne meurt jamais, sa poésie a quelque chose d'intemporel qui porte son existence à un niveau où rien ne peut altérer l'éclat de son nom et de sa voix qui résonnent du fond des âges jusqu'au cœur de chaque homme vivant. C'est l'instant vécu dans son débordement d'être, qui se laisse traverser par une vérité qui résiste au temps. Une vérité qui est belle et qui ressemble à Mélusine, la fée qui vit dans deux mondes, et qui partage son amour avec les mortels : « Et sous l'écroulement de ses cheveux dédorés se composent à jamais tous les traits distinctifs de la femme-enfant, de cette variété si particulière, qui a toujours subjugué

¹ La thèse de Taine relative à la Race et son impact dans l'évolution historique de l'humanité aurait pu par ailleurs trouver ses racines ou un écho dans le conte nervalien. (la théorie tainienne apparaît clairement dans *l'Histoire de la littérature anglaise* (1863) et *Aurélia* a été publié en 1855.

les poètes *parce que le temps sur elle n'a pas de prise* »¹. La poésie n'est-elle pas cette jeune fille ou femme-enfant que le poète souhaite voir à ses côtés ?

Nerval faisant référence à Mélusine dans *El Desdichado*, quand il parle de sa lyre d'Orphée sur laquelle il fait moduler les cris de la fée, comme les soupirs de la Sainte, ne s'est-il pas arroger le pouvoir de devenir le perpétuel « revenant » comme si sa poésie répondait au flux incessant des vagues qui se brisent sur le récit de nos existences ? Breton parle du cri de la fée, plus exactement des deux cris qu'elle pousse quand elle est surpris dans sa nudité et que son secret est percé à jour : « Mélusine avant le cri qui doit annoncer son retour, parce que ce cri ne pourrait s'entendre, s'il n'était réversible, comme la pierre de l'Apocalypse et comme toutes choses... Mélusine à l'instant du seconde cri : elle a jailli de ses hanches sans globe, son ventre est toute le moisson d'août »².

La tension est donc quasi constante et permanente entre la raison et l'imaginaire, la réalité telle qu'elle nous est prescrite entre en collision avec le désir qui hante ses zones interdites et qui font flirter le poète avec le vertige de ses précipices. C'est ce que Nerval évoque quand il parle des « soupirs de la Sainte », figure qui fait référence au symbole du Bien que la religion traditionnelle reconnaît en tant que tel, et Mélusine, aux cris stridents, qui au contraire fait partie du monde païen et de l'idolâtrie. Le thème de la métamorphose apparaît encore en filigrane, dans la mesure où les personnages dont la forme est hybride et appelée à se transformer (Mélusine au torse et à la tête de femme, et aux membres inférieurs de serpent), ne peuvent être des créateurs servant le Bien. Car Dieu a séparé et ordonné « chaque espèce selon espèce », selon les commandements consignés dans la genèse biblique. Breton relève cette tension de manière plus démonstrative, quand dans *Arcane 17*, il oppose à la prophétie biblique une autre théorie qui viendrait compromettre l'accomplissement de celle-ci :

« Et un ange fort souleva une pierre semblable à une grande meule de moulin et la précipitant dans la mer disant : « c'est avec ce fracas et cette impétuosité que tombera cette grande Babylone et on ne la verra plus » ».

Cependant, l'histoire omet de dire ce que Breton nous révèle, dans son élan prométhéen :

¹ A. Breton, *Arcane 17*, in O.C., t. III, p. 67.

² *Ibid.*, pp. 66-67.

« Mais la prophétie omet de dire qu'il est une autre pierre semblable à une autre grande meule de moulin qui lui fait exactement contrepoids sur la balance des flots, qui s'élève tumultueusement, fougusement d'autant plus que l'autre s'enfonce : c'est l'amour de l'homme et de la femme que le mensonge, l'hypocrisie, et la misère psychologique retiennent encore de sa mesure, lui qui historiquement pour naître a dû déjouer la vigilance des veilles religions furibondes et qui commence à balbutier si tard, dans le chant des troubadours »¹.

A la malédiction s'oppose la rédemption qui passe par l'Amour et par nul autre chemin. Le chant du poète orphéen, nervalien, ou du troubadour, est le cri de l'espérance de Mélusine qui annonce son retour, qui annonce un monde moins assombri par la domination du mal, à savoir le mensonge, l'hypocrisie et la misère psychologique (le rationalisme) dont parle le chant du troubadour et que l'artiste surréaliste transporte dans sa poésie.

4.3. Du point nerval au point vernal : la poésie chant de l'espérance et de l'éternelle jeunesse

Breton n'a jamais cessé de voir dans la jeunesse la chance potentielle pour l'humanité de voir sa pensée se transformer radicalement grâce à l'amour. Le poète n'hésite pas à dire que « le surréalisme est né d'une affirmation de foi sans limites dans le génie de la jeunesse »². La jeunesse n'a pas encore reçu le fameux « pli » que la société et sa pensée dominante souhaite lui voir adoper. La jeunesse n'a pas encore éprouvé l'expérience du temps, corrosive, parce que l'humanité baigne dans un liquide, un placenta, que n'est pas des plus nourrissants pour sa tendance naturelle à l'émancipation. Breton croyait en certains hommes et femmes encore vierges des influences qui pesaient néanmoins sur leur libre pensée : « Il y a encore à cette heure par le monde, dans les lycées, dans les ateliers même, dans la rue, dans les séminaires et dans les casernes, des êtres jeunes, purs, qui refusent le pli »³. Le printemps de notre existence, est le moment où tout peut se jouer et contribuer à une révolution, entendue comme une

¹ *Ibid.*, p. 62.

² Déclaration faite par Breton en 1942 lors d'une conférence donnée aux étudiants de l'université de Yale. André Breton, « Entretiens radiophoniques XVI », in *Entretiens 1913-1952*, O.C., t. III, p. 575.

³ A. Breton, *Second manifeste du surréalisme*, in O.C., t. I, p. 788.

révolution constante, si nous ne quittons pas notre tendance naturelle à l'émancipation dont parle le poète : « le besoin d'émancipation de l'esprit n'a qu'à suivre son cours naturel pour être amené à se fondre et à retremper dans cette nécessité primordiale : le besoin d'émancipation de l'homme »¹. Et l'on sait l'impact qu'a eu Breton lors de son passage à Haïti, fin 1945, quand son discours sur les jeunes populations a conduit celles-ci à participer activement à la chute du gouvernement en place. Mais ce besoin d'émancipation ou de transgression, ainsi que nous l'avons expliqué précédemment, n'est compréhensible qu'à la lumière de l'Amour qui doit éclairer le chemin des hommes qui recherchent une existence authentique, une vie vraie. C'est dans le défaut de sa cuirasse, que Breton si fier, si ténébreux et sanguin à la fois, se livre corps et âme, mettant ses entrailles à nu, parce que la vie l'a surpris en défaut, pour le meilleur et pour le pire. Lui qui en a voulu à tous ceux qui l'ont mis sur terre, qui ont lui donné comme on dit la vie, mais aussi la mort, pour qui la famille était osons le jeu de mots, l'infamie : « Qu'avant tout l'idée de famille rentre sous terre ! ». Mais l'amour est toujours le plus fort. Breton a bien dû réviser ses convictions ! Il y a toujours l'exception, l'exceptionnel, qui redonne la joie, l'espérance ou l'on ne voyait que tristesse et mélancolie ! L'hiver est la promesse du printemps, Nerval le contrepoint (du point) Vernal ! Et c'est dans *L'Amour fou*, que Breton révèle ses blessures qui sont l'envers de son étoffe de poète, la doublure qui masquait un espoir immense que nous pris le soin d'explicitement longuement quand nous avons abordé la temporalité bretonienne. Cette temporalité qui anime le désir du poète au gré de l'attente et de l'instant dans lesquels l'éternité décidera enfin de se jeter et se contenir pour remplir l'émotion de l'artiste d'une joie extrême : l'Amour.

L'Amour qui subitement incarne le bien, le beau, le vrai, et qui ne s'exprime qu'au moyen du sensible (l'expérience radicalement subjective) et qui se communique (à l'Autre) que par la poésie et ses autres arts déclinés. L'Amour est la valeur des valeurs, sous laquelle se subsument toutes les autres, y compris celle du bonheur qui fut tant promue par les philosophes grecs et leurs successeurs. Le poète surréaliste n'hésite pas à précisément rapprocher cette haute valeur, cette catégorie supérieure de la raison, qui hisse l'homme au-dessus de la médiocrité de sa condition. Alors oui, c'est au printemps de son existence, à l'acmé de son désir, l'adolescence, que le poète comme tout homme ou femme, doit rester posté, en toute vigilance,

¹ A. Breton, Diego Rivera, *Pour un art révolutionnaire indépendant* (1938), dans *La Clé des champs*, O.C. III, p. 686.

de peur de sombrer dans la compromission, c'est-à-dire la satisfaction de certains besoins qui ferait l'impasse sur la quête de l'amour. Citons Breton, dans ses *Entretiens radiophoniques* :

« Mais je pense qu'il y a quelque chose de véritablement heureux à s'assurer que le paysage de l'adolescence ne s'est pas encore ensablé dans l'âge mûr, que les mêmes étendues imprescriptibles se découvrent chaque fois que le vent ramène les accents des poètes et de quelques autres, qui ont été les grandes sources d'exaltation, autrefois. A propos du bonheur, j'entends encore Gide nous lire un texte de lui (...) : « Que l'homme est fait pour le bonheur, certes toute la nature nous l'enseigne... . C'est assez contestable, me disais-je. Dans l'amour, ce n'est pas le bonheur que j'ai cherché, mais bien l'amour »¹.

Ce n'est pas la satisfaction d'un besoin qui nous conduirait à un état d'équilibre mental et physique (l'ataxie et l'aponie), mais au contraire l'excitation portée à son comble, dont la retombée ne peut qu'amorcer sa relance immédiate et répétée, constituant un état convulsif presque permanent.

Cet amour, unique but vers lequel la tension du poète, son Eros, s'oriente comme l'arc et la lyre d'Appolon, donne aussi le « la », synchronise la note au diapason universel ou cosmique autour de laquelle une existence accomplie doit se « régler ». Et cet exemple, cette voi(e)x qu'il s'agit de suivre ou d'entendre, le poète s'autorise à la proclamer haut et fort, en guise de message, de transmission, de témoignage, plus et mieux encore, de confession. Une confession qui n'est pas de l'ordre d'un acte transgressif qui supplierait le pardon de la part d'une autorité supérieure (un prêtre ou l'équivalent métaphorique du surmoi), mais bien au contraire un don, puisque le terme pardon (par-don) conserve secrètement et amoureusement, cette racine, qui fait de l'homme un être de générosité. Peu ont vu chez Breton cette qualité enfouie sous ses traits d'homme révolté, entier, ouvert au partage et à l'amitié comme à la querelle et à la séparation : c'est que le poète sans compromission aime ou n'aime pas, à la manière des enfants qui n'ont pas encore appris à « mettre de l'eau dans leur vin », à mettre un couvercle sur leur instinct, leur émotion, bref leur liberté. Et Breton, ne peut qu'en père et poète, transmettre à sa fille Aube, encore toute jeune enfant, âgée de deux ans à peine, la flamme de l'amour qui ne peut être contenue, abritée, protégée que sous le manteau de la poésie. La flamme du feu amour se tient tout près de son corps de verbe, la poésie, quand les vents d'hiver, rudes,

¹ A. Breton, « Entretiens radiophoniques XVI », *Entretiens 1913-1953*, in O.C., t. III, p. 573.

et capricieux, menaceraient de l'éteindre. C'est l'enfance qui est notre source unique et intarissable d'émotions, le puit invisible que le poète ira visiter pour se ressourcer afin de faire vivre à la surface de la terre, la force souterraine qui est aussi la source vitale.

Comme le soulignait Breton en avril 1935, lors d'une conférence donnée à Prague : « le poète, l'artiste vivent tout passagèrement à la surface d'un monde d'émotions élaborées pour la plupart dans l'enfance »¹. La portée de l'effort de l'art n'est rien d'autre que d'aller puiser dans les couches profondes de notre psychisme (notre passé individuel et collectif) les éléments qui réveilleront une réalité pétrifiée dans les chaînes logiques qui agencent le monde des images et de la perception. Et le point nerval, terme contrepoint du point vernal (dont nous avons ébauché la signification), est le passage de l'obscurité à la lumière, de la mélancolie au désir, qui trouve son acmé dans le printemps de la jeunesse, l'instant que le poète convoque et qui fait l'objet d'un point de rendez-vous avec sa fille, Aube, dans un futur à la fois proche et éloigné.

« Chère Ecusette de Noireuil, Au beau printemps de 1952 vous viendrez d'avoir seize ans, et peut être serez-vous tentée d'entrouvrir ce livre dont j'aime à penser qu'euphoniement le titre vous sera porté par le vent qui courbe les aubépines.... Je suis loin d'être fixé sur votre avenir – laissez-moi croire que ces mots : l'amour fou seront un jour en rapport avec votre vertige »².

Quel est donc cet amour fou, que le poète souhaite à son enfant et qu'il sera à même d'en ressentir les prémisses quand il aura seize ans ? Les mêmes sensations que Breton avait probablement ressenties quand il rencontra les corps de femme sublimes peints par Gustave Moreau ? Un poème fait intercession pour exprimer ce qu'un père poète souhaite par-dessus tout à la chair de sa chair, et le poème en question est Tournesol qui a la particularité d'être un poème annonciateur, prophétique qui dès 1923 avait prédit la rencontre du poète avec Jacqueline Lamba, (près de treize années auparavant) qui deviendra son épouse et la mère de sa fille.

Au-delà des circonstances qui sont par ailleurs détaillées avec précision³ par Breton lui-même, et qui corroborent le fait que le désir est annonciateur de son effectivité et son

¹ A. Breton, « Interview de « Halo Noviny » », *Position politique du surréalisme*, O.C., t. II, p. 444.

² A. Breton, *L'Amour fou* (1937), O.C., t. II, pp. 778-779.

³ *Ibid.*, pp. 724-735.

objectivation, la poésie étant son mode d'expression et de révélation, le poème *Tournesol* nous livre un secret que la pensée bretonienne n'a pas formellement exposé. Le Tournesol est la fleur qui cherche plus que toute autre la lumière et la chaleur, orientant son corps et sa tête vers le soleil. La verticalité de son corps et de sa posture l'élance vers le point sublime que représente sa terminaison. De l'italien *girasole*, la fleur tourne en suivant le mouvement du soleil, sujet donc à l'héliotropisme, sa structure répondant au célèbre nombre d'or mis au jour par la suite de Fibonacci, à laquelle était sensible Breton. Le poète subjugué par la beauté du rocher Percé qu'il découvrit lors de son périple en Amérique, ne dira-t-il pas dans *Arcane 17* :

« « Rocher : 280 pieds de haut à la proue, 250 pieds à l'endroit le plus large, 1420 pieds de longs », dit laconiquement un prospectus-réclame et si je ne me déplaçais pas tant à copier ces chiffres, c'est que dans le rapport de telles dimensions je ne serais pas si surpris que se manifestât le *nombre d'or*, tant ses proportions le Rocher Percé eut passer pour un modèle de justesse naturelle »¹.

La lumière est en quelque sorte la vie, la poésie étant l'élan naturel et vital par lequel l'homme se meut pour atteindre le zénith, le point sublime, l'Idéal. Pour cela, il dispose de tout (images, émotions, langage, actes,...) ce qui participe de près ou de loin à l'exaltation de ce qui lui est donné à l'état brut donc non encore transformé. Le donné est une donnée variable, non fixe, non immuable, et il reste à l'homme de s'approprier la réalité de telle sorte qu'elle corresponde à la richesse et à l'intensité de ses états internes. Ses états internes sont les images dont la mémoire recèle et qui sont chargées de lumière, de la Lumière dont parle Breton en ces termes : « la nuit des éclairs (...) on peut même dire que les images apparaissent dans cette course vertigineuse comme les seuls guidons de l'esprit. L'esprit se convainc peu à peu de la réalité suprême de ces images. Se bornant d'abord à les subir, il s'aperçoit bientôt qu'elles flattent sa raison, augmentent d'autant sa connaissance »². Le tournesol incarne à la fois la sagesse de son passé, ses racines plongeant dans les profondeurs de la terre, et la connaissance dont il tire le mouvement et l'élan tous orientés vers le soleil : le tournesol ne se contente pas d'attendre la lumière, il engage tout son être à l'atteindre pour ne faire qu'un avec elle. Ce n'est donc pas un hasard, que ce poème a pris une place capitale dans la pensée du poète, un poème qu'il dédia à Pierre Reverdy, père de la théorie de l'image surréaliste, que nous venons de

¹ A. Breton, *Arcane 17*, O.C., t. III, p. 51.

² A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, O.C. t. I, p. 338.

rappeler à l'instant au détour de ces mots cités dans le *Manifeste de 1924*. S'il y a misère dans notre condition humaine, liée à notre existence dans un monde médiocre, Breton trouve la juste raison et la légitimité à persister dans notre être, à poursuivre le cours de son existence qui doit être attisé cependant par l'amour et la rencontre passionnelle engendrant l'enfant qui va naître : « Cette misère, que vous avez eu ou non le temps de la prendre en horreur, songez qu'elle n'était que le revers de la miraculeuse médaille de votre existence : moins étincelante sans elle eût été la Nuit du Tournesol »¹.

Forcément, cette nuit que le poème conte, annonce la naissance d'Aube, et les symboles utilisés par le poète sont révélateurs. Le grillon qui parle à Breton dans ce même poème, représente les prémices de la nuit nuptiale, la strabulation débutant au printemps pour s'achever en août. Le point nerval s'accomplit dans le second cri de la fée Mélusine, le désir s'actualise quand « Mélusine à l'instant du second cri : elle a jailli de ses hanches sans globe, son ventre est toute la moisson d'août »². Le grillon, symbole utilisé par Lautréamont dans *Les chants de Maldoror* ne manqua pas d'interpeller Breton qui pour la première fois entendait son chant à Paris : « N'avez-vous pas remarqué la gracilité d'un joli grillon, aux mouvements alertes, dans les égouts de Paris, Il n'y a que celui-là : c'était Maldoror ! »³. Breton voit dans le grillon la manifestation de la Nature qui court à son secours pour lui signifier que le cœur de Paris bat à l'unisson du sien, que « le grillon, dans le poème comme dans la vie, intervient pour enlever tous mes doutes ».

En tous les cas, le grillon, annonce l'étreinte à venir, la naissance aussi de l'enfant qui naîtra qui devait inspirer les tous derniers mots sur lesquels s'achèvent *L'Amour fou*, comme on pose son baiser sur le front d'un enfant avant qu'il ne s'endorme : « Je vous souhaite d'être follement aimée »⁴. Voici aussi les tous derniers vers du poème, Tournesol (1923) :

Je ne suis le jouet d'aucune puissance sensorielle

Et pourtant le grillon qui chantait dans les cheveux de cendres

¹ A. Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 779. (André Breton s'adressant à sa fille, Aube, fait référence au poème qu'il avait écrit 13 années auparavant et qui devait annoncer la rencontre décisive avec son épouse qui deviendra la mère d'Aube).

² A. Breton, *Arcane 17*, O.C., t. III, p. 67.

³ A. Breton, *L'Amour fou*, Op. cit., p. 730.

⁴ *Ibid.*, p. 785.

Un soir près de la statue d'Etienne Marcel

M'a jeté un coup d'œil d'intelligence

André Breton a-t-il dit passe

A noter l'absence de ponctuation dans le dernier vers, qui permet de multiples significations ou interprétations, ou bien encore d'exprimer la fluidité des événements auxquels ne s'opposera aucun doute ni aucune retenue de la part du poète et de l'univers. André Breton passe en quelque sorte « le péage » du grillon avec succès et approbation, la barrière qui le séparait encore de son destin étant assurément levée.

4.4. De l'ombre à la lumière et de Thanatos à Eros : l'acte salvateur de la poésie

La tension que nous avons mise en évidence et qui subsiste dans l'œuvre bretonienne est une tension existentielle qui somme toute, répond à une question en définitive assez commune, banale, simple sans pour autant être simpliste : comment accepter notre condition humaine ? Une condition qui fait de l'homme un être conscient de sa misère, de sa finitude, et des limites que la civilisation, et par extension la société, ne cesse d'opposer à son besoin d'émancipation et de liberté. Breton souhaite évidemment résoudre cette tension et c'est au moyen d'une réflexion qui doit mettre en lumière le fonctionnement global du psychisme, que la solution pourrait être envisagée sinon espérée. Le modèle que propose Freud (ses topiques) semble présenter d'emblée une méthode susceptible d'être expérimentée par le poète. Les topiques (première et secondes) freudiennes présente une topologie particulière, composée de trois instances traversées de part en part par une force dynamique économique et affective composée de deux forces constantes, permanentes et intriquées, que sont la pulsion de vie et la pulsion de mort. Bien avant la conceptualisation de ces deux notions qui place l'homme au carrefour de deux forces qui coexistent et qui s'affrontent aussi dans une relation duelle, le moi a été perçu comme une instance psychique confuse, causant des problèmes à l'homme que ce soit d'ordre identitaire, moral, ou plus simplement affectif.

Le moi ou le « Je » reste la clé de l'énigme pour comprendre l'homme dans sa dimension subjective et objective. Déjà, comme nous l'avons fait remarqué ¹, le courant associationniste qui précède l'avènement de la psychanalyse, présente le moi comme une collection d'images, d'émotions, de souvenirs internes qui font que notre mémoire sans cesse sollicitée par le monde extérieur, tente lui conférer une stabilité pour le mettre en adéquation avec une réalité elle aussi censée être stable. Mais le caractère instable et imaginaire auquel répondrait le moi fait que la frontière entre l'imagination, le rêve et la réalité n'est pas si marquée qu'on le prétend. Donc, le « moi » serait une construction purement mentale voire imaginaire, et la seule manière de se libérer de « fantôme métaphysique » et psychologique, serait la pure et dure dissolution de celui-ci dans une zone encore plus profonde du psychisme : le soi ou le ça.

Le courant associationniste tainien dans le sillage du sensualisme de Condillac ajouté aux maîtres ou modèles du passé précurseurs et annonciateurs du surréalisme, ont suigéré à Breton, l'intuition puis l'idée et enfin la conviction de procéder à la dissolution du moi dans le soi, de façon à récupérer à la source l'ensemble des ressources psychiques disponibles pour l'homme. Cela dit, une lutte incessante se perpétue dans l'ombre de son théâtre intérieur, et dans les coulisses de son psychisme l'homme se trouve face à deux scénaristes intérieurs qui écrivent l'histoire de son existence, Eros et Thanatos. La guerre de 1914, le contexte historique dans lequel s'est constitué le mouvement surréaliste, fut l'acte fort de la pulsion de mort dans sa volonté de destruction massive et généralisée. La poésie fut pour Aragon, Breton et Soupault, la seule échappatoire pour sortir la tête de l'eau, quitte à respirer un air qui commençait à être vicié quand la créativité artistique et l'acte poétique en premier lieu, devaient être purifiés de l'atmosphère irrespirable de la guerre sévissante. Le surréalisme est donc l'esprit de révolte qui s'émancipe de toute forme de nihilisme (y compris le dadaïsme) pour lutter contre toute ce qui menace la Vie, dans son acception la plus large. Le plus digne représentant de la Vie est le désir qui appelle l'homme à s'émanciper.

Comme le souligne Breton, le surréalisme n'aura jamais démerité d'une ambition, mettre au jour le moteur du désir et de son acte poétique créatif ! « Ma plus durable ambition aura été de dégager cette inconnue aussi bien de quelques-uns des faits à première vue les plus humbles que les plus significatifs de ma vie. Je crois avoir réussi à établir que les uns et les autres admettent un commun dénominateur situé dans l'esprit de l'homme et qui n'est autre que

¹ Cf. *supra*, pp. 188-235.

son *désir* »¹. *In fine*, le désir enquête sur le désir, sur lui-même, et le sujet désirant n'est que le témoin de l'Eros qui agit en lui, et ne peut (à moins qu'il ne soit contrarié par une force antagoniste) que créer ou aimer, deux manière de construire et de lier les éléments (quel que soit leur nature) entre eux. Mais voilà ! Cette force incommensurable qui sommeille dans le psychisme, n'est pas si facilement accessible, puisque les éléments étant liés aussi à leurs contraires, l'acte créatif mobilisant les images qu'il a choisies se trouve freiner par le mouvement inverse qui lui oppose d'autres images appartenant à d'autres chaînes associatives.

C'est dire que chaque acte perceptif est responsable de qu'il produit dans l'intériorité du psychisme : des images qui seront au service ou qui s'opposeront à l'éclosion de notre Désir. Freud affirme : « Même dans l'inconscient, toute pensée est liée à son contraire »². Alors, le surréalisme devient cette force intérieure, cette ambition, sans compromis qui ne négocie avec pas, ou plus, avec ce qui entrave l'expression de l'Eros. Cela étant dit, l'Eros qui siège au tréfonds du psychisme et du corps, probablement en leur point sublime, ce point vernal, là où la lumière s'origine, a un objet de prédilection pour Breton : la femme, comme objet d'amour passionnel. La poésie est alors hymne à cet objet, mais au-delà de lui, d'Elle, elle est hymne (le nom au féminin) faite à la Vie, en dépit du fait que notre condition nous destine à une existence bornée dans le temps mondain. Pourtant, l'expérience de l'éternité est possible et le surréalisme est peut-être dans son essence, sa quintessence, et c'est notre thèse, l'expérience de l'éternité par l'investigation de l'Eros, du désir, « seul ressort du monde » pour reprendre la formule bretonienne. Cette lumière qui provient des profondeurs, que Breton appelle la « nuit des éclairs, le jour auprès d'elle est la nuit »³, est accessible et c'est ici que le surréalisme propose ou mieux devient une méthode, qui préconise l'automatisme psychique, ou dit autrement, l'entrée en transe, même si ce dernier terme dispose d'une connotation négative.

Le mot « transe » est souvent utilisé dans les domaines du magique, du primitif, de l'hallucinatoire également, mais comment combattre une illusion (la soi-disante réalité) si ne n'est par une autre illusion plus forte qu'elle en termes d'intensité (on rejoint la notion d'effet réducteur tainien), une transe qui la dominerait et la recomposerait, en somme : un mythe nouveau. En effet, « La démarche surréaliste ne peut qu'être la même dans les deux cas. L'acte de l'amour, au même titre que le tableau ou le poème, se disqualifie si de la part de celui qui

¹ A. Breton, *L'Amour fou*, in O.C., t. II, pp. 691,696.

² A. Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, « Dialectique », in O.C., t. II, p. 804.

³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in O.C., t. I, p. 338.

s'y livre il ne suppose pas *l'entrée en transe* »¹. L'acte d'amour est ce qui déclenche la transe de manière à le reconduire à sa cause. Il faut aimer avant de comprendre, car la transe induit et modifie la compréhension. Et c'est la raison pour laquelle les expériences que Nerval a décrites lors de ces voyages intérieurs et oniriques, réactivant les mythes anciens qui abritent probablement la source ou les multiples sources de l'Eros, coïncident parfaitement avec l'esprit surréaliste. La seule manière de ne pas mourir, est de renaître. Mais renaître à qui, à quoi, où... : un seul mot peut y répondre, l'Amour. Telle pourrait être la devise surréaliste bretonienne. Breton n'hésite pas à ajouter dans la dernière version d'*Arcane 17* (1944), (*Arcane 17 enté d'ajours* (1947)) : « *La jeunesse éternelle. « 1808=17 » : Naissance de Nerval* »². Une formule qui fait appel au tarot et la numérologie pour dire que le suicide de Nerval est un sacrifice : il reconnecte la terre et le ciel, et leur (ré)union jadis brisée et maintenant recouvrée se célèbre dans un chant : la poésie.

Convoquons à nouveau Nerval qui dans son roman épique *Voyage en Orient* à propos de la légende d'Hiram nous livre le secret de l'origine de l'artiste poète, qu'incarne Adoniram qui est le descendant digne de la lignée de Kaïn bannit, et réprouvé par Jéhovah Dieu, parce qu'il tua son frère Abel. Guidé sur les terres qui lui reviennent par un mystérieux personnage, Adoniram l'écoute avec attention :

« Tes pieds foulent la plus grande pierre d'émeraude qui sert de racine et de montagne de Kaf ; tu as abordé le domaine de tes pères. Ici règne sans partage la lignée de Kaïn. Sous ces forteresses de granit, au milieu de ces cavernes inaccessibles, nous avons pu trouver enfin la liberté. C'est là qu'expire la tyrannie jalouse d'Adonaï, là qu'on peut sans périr, se nourrir des fruits de la science »³.

Impossible de ne pas entrevoir la philosophie bretonienne à cet endroit même, quand la liberté est tout simplement menacée par un Dieu jaloux (notons que Nerval opère un renversement quant à la causalité du mal qui n'est plus engendré par la jalousie de Caïn mais par celle au contraire de son créateur), que nous avons su interioriser, introjecter dans cette instance intra-psychique que nous avons appelée (en accord avec la pensée freudienne) le

¹ A. Breton, *Arcane 17*, in O.C., t. III, p. 107.

² *Ibid.*, p. 113.

³ G. de Nerval, *Voyage en Orient*, Paris, éditions Charpentier, tome 2, 3^{ème} édition, 1851, p. 289.

surmoi. La terre souterraine dont parle le guide à Adoniram est métaphoriquement notre inconscient qui regorge de ressources, du feu créateur, générateur de la plus lumière (des éclairs dont parle Breton), et dont s'est servi le créateur pour transformer la boue en homme, en premier homme qu'il appela du nom d'Adam¹. Et plus encore, cette terre souterraine, fourmille d'élémentaux qui comme les ouvriers voués au démiurge, fabriquent le feu et les métaux (matière primordiale et matière première) pour nourrir à sa surface le monde et ses vivants. « C'est le sanctuaire du feu lui Tubal-Kaïn pré; de là provient la chaleur de la terre, qui sans nous, périrait de froid. Nous préparons les métaux, nous les distribuons dans les veines de la planète, après en avoir liquéfié les vapeurs »². Nous retrouvons cette définition de l'eau, propre à Héraclite que Breton reprend à son compte : « L'eau est une flamme mouillée »³. Les artisans du feu, sont cachés et dissimulés pour la simple raison que le dieu créateur les a volontairement séparés du ciel, où siège une autre source de lumière, le soleil. Or un différend persiste entre la lignée de Kaïn et le dieu Adonaï :

« Voilà le principe du différend qui divise : toute la vie terrestre procédant du feu est attirée par le feu, qui réside au centre. Nous avons voulu qu'en retour, le feu central fut attiré par la circonférence et rayonnât au dehors : cet échange de principes était la vie sans fin »⁴.

Ce qui obstrue le cours naturel de la vie sans fin, l'éternité, l'échange infini et permanent des feux liquéfiés, des fluides thélurgiques, c'est la séparation qu'Adonaï a décidé d'ériger de manière unilatérale (par son seul choix) entre le monde d'en haut et le monde d'en bas, mais : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas »⁵. Il reste un lien entre le haut et le bas que le poète est en charge d'identifier puis de ramener à la vie. Cela fait dire au narrateur que le seigneur et créateur du monde identifié et adoré dans la Bible est qu'un modèle de perfection critiquable :

« c'est un dieu moins fort que subtil, et plus jaloux que généreux, le dieu Adonaï ! Il a créé l'homme de boue, en dépit des génies du feu ; puis effrayé, de son œuvre et de leurs

¹ Adam signifie en hébreu : le premier homme.

² *Ibid.*, p. 290.

³ A. Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in O.C., t. II, p. 806.

⁴ G. de Nerval, *Voyage en Orient*, Op. cit., p. 291.

⁵ Hermès Trismégiste, *Table d'émeraude (Tabula Smaragdina)*.

complaisances pour cette triste créature, il l'a, sans pitié pour leurs larmes, condamnée à mourir »¹.

Un dieu impitoyable, qui condamne à mort ce qu'il a créé, en le privant de ses forces et des ressources disponibles sous ses pieds, de l'arbre de la science ! Voilà ce que Nerval suggère, à travers ce mythe aux allures démoni(a)ques, tandis que l'enfer n'est plus le lieu de la torture éternelle, mais la source du feu qui anime la Vie, y compris celle de l'homme mortel. La quête de l'éternité en tous les cas reste au demeurant possible, si l'on s'en donne les moyens, et de ce point de vue, la pensée nervalienne et le surréalisme poursuivent le même but. Il faut donc aller chercher ailleurs que là où la religion (symbole de la Loi et de son pendant l'interdit) l'a autorisé et c'est probablement sur ce point que Breton enfonce le clou quant à l'idée qu'il se fait de Dieu et de la pseudo aide qu'il est censé apporter dans la résolution des grands mystères de la vie.

D'une certaine manière la religion a déjà échoué (rejoignant les thèses anthropologiques de Freud) et le surréalisme se propose d'éclairer de sa lumière, un mythe nouveau qui aurait pu ressembler à la légende d'Hiram. Dans le dictionnaire abrégé du surréalisme, au mot « Dieu » que lisons-nous ? :

« Parler de Dieu, penser à Dieu, c'est à tous égards donner sa mesure et quand je dis cela il est bien certain que cette idée je ne la fais pas mienne, *Dieu*, même pour la combattre. *J'ai toujours parié contre Dieu*, et le peu que *j'ai gagné* au monde n'est pour moi que le gain de ce pari. Si dérisoire qu'ait été l'enjeu (ma vie) j'ai conscience d'avoir pleinement gagné. Tout ce qu'il y a de chancelant, de louche, d'infâme, de souillant et de grotesque passe pour moi dans ce mot : Dieu »².

Breton fait donc le pari contre-pascalien, il veut que l'idée de Dieu soit bannie de la pensée pour la nettoyer des fausses idées qu'elle a héritées de la religion dominante (judéo-chrétienne). La pensée judéo-chrétienne a fait d'un créateur impitoyable et jaloux, un modèle qui cherche pourtant à museler la créativité de sa soi-disante créature en promouvant à l'aide de ses dogmes, une soumission totale à ses commandements. Les dernières lignes d'*Arcane 17*, que nous avons citées précédemment, prennent tout le sens, ici, quand l'artiste, le poète, doit

¹ G. de Nerval, *Voyage en Orient*, Op. cit., p. 291.

² A. Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in O.C., t. II, p. 805.

aller du côté (l'inconscient) où la lumière peut être la plus intense, quitte à aller la chercher dans l'obscurité la plus profonde et la plus épaisse, dans une traversée des enfers. « Mais Lucifer, l'intelligence proscrite, enfante deux sœurs, Poésie et Liberté, et « l'esprit d'amour empruntera leurs traits pour soumettre et sauver l'ange rebelle » ». Breton reprenant les mots de Victor Hugo, fait apparaître sa triade éthique, la liberté et la poésie, ces deux visages dont se pare l'amour pour séduire, soumettre et sauver la source de connaissance proscrite par un Dieu jaloux, castrateur, que l'ange rebelle avait mis à la disposition de l'homme. Le mythe de prométhée évolue sur le même registre quand Zeus se substitue à Adonaï, et nous avons montré à quel point ce mythe est présent dans la poésie rimbaldienne et dans l'influence qu'elle a eu sur le poète surréaliste. Comment sortir de cette opposition entre le Bien et le Mal, la connaissance totale symbolisée par l'arbre de la science et l'interdit dont le symptôme est la transgression et sa conséquence le péché ?

Le surréalisme cherche une issue dans une dialectique qui résoudrait les contraires, et ce mouvement est clairement identifié dans les propos de Breton : l'homme doit s'emparer des deux forces qui correspondent au deux enfants de Lucifer, la poésie qui conduit l'homme à sa liberté d'expression, de créativité mais aussi de connaissance (le poète sait entendre les dieux, ou sa voix intérieure, inconsciente), et la liberté qui permet à l'homme de jouir pleinement des fruits de la poésie, qui se concrétisent dans l'Amour. L'amour peut se manifester par le désir de l'homme porté vers la Nature et vers la réconciliation de leurs liens distendus par les fausses idées dont il a été la cible ; il peut se montrer sous le jour d'un désir porté vers la rencontre passionnelle et amoureuse qui est au plus près de ce que la Vie est, dans sa dimension la plus accomplie, et la plus intense, exaltée, disons-le, surréelle. La descendance à laquelle prétend Adoniram, qui incarne l'artiste à la recherche de la connaissance ultime, qui lui ouvrira l'éternité, est celle de Kaïn, fils d'Héva (Eve, la première femme), qui a été éloigné d'Adam, dans la mesure où elle l'aurait détourné de sa destinée promise.

De ce fait, Kaïn fût rejeté de son père, car il fût le premier enfant d'Eve, coupable de son acte, alors qu'Abel a été vu comme le second fils, celui capable de racheter les péchés d'où les sacrifices de ce dernier qui furent acceptés par Adonaï. L'inimitié entre les deux frères fut donc instaurée par Adam, tandis que la bien aimée de Kaïn lui fût volée pour être promise à son jeune frère Abel. L'injustice portée à sa plus haute cruauté ne pouvait que conduire Kaïn à la révolte et à l'acte que l'on sait. Mais la lignée d'Anoriman, a pu échapper à la sentence d'Adonaï, au déluge qui a balayé la surface de la terre (métaphoriquement la conscience), et

même si son sang est mêlé à celui d'Héva, son essence est faite d'immortalité. En s'adressant à Adoniram, Tubal-Kaïn (son ancêtre) lui dit :

« Enfant de la race des Eloïms, reprend courage, ta gloire est dans la servitude. Tes ancêtres ont rendu redoutable l'industrie humaine, et c'est pourquoi notre race a été condamnée. Elle a combattu deux mille ans ; on a pas pu nous détruire, parce que nous sommes d'une essence immortelle »¹.

L'artiste peut donc aller vers l'Artiste (le mythe d'Adoniram), est aller puiser dans les couches souterraines de la Terre, dans sa fournaise, là où les gnomes forgent les matériaux nécessaires à la Vie, notre vie, la force nécessaire pour goûter à ce sentiment d'immortalité. La poésie est déjà le parfum, l'émanation de cette activité souterraine que nous pouvons découvrir dans les profondeurs du psychisme. Car l'homme est une partie dynamique d'une totalité, étant un microcosme, une réplique miniaturisée du *Kosmos* (l'univers) mais aussi de *Gaïa* (la terre). La liberté devient donc la servitude, quand les plans sont renversés, quand le soi-disant Mal devient en réalité le Bien, car il devient le seul salut pour sauver l'homme de sa piètre condition.

La pulsion de Vie et la pulsion de mort s'affrontent au cœur du monde, entre les éloïms et Adonaï (qui faisait d'ailleurs partie de leur légion), et de leur séparation est née réellement ou métaphoriquement (selon le crédit que l'on veut donner au mythe et à sons sens), l'intrication entre les deux pulsions. Comment briser leur rapport de force, leur dualisme ? Ou comment vivre avec leur deux influences et les « coups » qu'elles peuvent porter sur nous ? Si l'on suit cette légende relatée par Nerval, et si l'on s'autorise à transposer la relation duelle entre les forces souterraines telluriques et les forces célestes, entre la terre et le ciel, entre Kaïn et Adonaï, avec la pulsion de Vie et la pulsion de Mort², alors ce jeu des pulsions ou des forces doit être assurément résolu par un engagement de tout son être. De cet engagement total découle un choix qui consiste à servir la cause de la première pour rejeter celle de l'autre.

Breton, ramène il est vrai le désir à son opposé, la séparation, la pulsion de vie, le désir amoureux, à la pulsion de mort, la destruction de cette relation, le fait de perdre l'objet d'amour. Citant Freud, Breton nous rappelle la dualité des deux pulsions, y compris quand elles

¹ G. de Nerval, *Voyage en Orient*, Op. cit., p. 297.

² Freud ne parlait-il pas lui-même du Ciel et de la Terre, pour parler des deux formes de désir (*Eros*), qui se caractérisaient par le fait d'aimer ou d'être aimé ».

concernent l'objet d'amour : « Les deux instincts, aussi bien l'instinct sexuel que l'instinct de mort, se comportent comme des instincts de conservation, au sens le plus strict du mot, puisqu'ils tendent l'un et l'autre à rétablir un état qui a été troublé par l'apparition de la vie »¹. La thèse du point de nirvana est remise en exergue, sauf que ces deux instincts pour le poète ont surtout un impact quand ils s'adressent à l'être aimé, ou quitté ; l'instinct de mort, de destruction ou de séparation, étant au cœur même de toute relation qui plus est si l'Eros y est encore plus présent ou engagé. Breton poursuit sa citation de Freud par ces mots : « Mais il s'agissait de pouvoir recommencer à aimer, non plus seulement de continuer à vivre ! »². Le poète mesure la force des deux pulsions à l'intensité positive (l'attraction) et négative (la séparation) par rapport à l'être désiré (futur) ou aimé (passé). Ces forces par le principe d'intrication et des vases-communicants doivent assurer leur alternance, le but étant pour la première de se maintenir le plus longtemps possible sur la cime du désir, la passion.

La question est donc celle de savoir, finalement, Quid du poète ? Que dire, que penser du poète et de son rapport à ces deux pulsions, de sa manière de penser, vivre, interpréter la Vie comme la mort, l'Amour comme la séparation ? Freud rejoint finalement Nerval, que Breton n'omet de citer tant le poète est en contact avec une connaissance particulière, au-delà de la science, ou en-deçà, si l'on se réfère aux mondes souterrains et aux forces telluriques ou inconscientes auxquelles il sait se lier, se connecter : « ils sont (les poètes) dans la connaissance de l'âme, nos maîtres à nous, hommes vulgaires, car ils s'abreuvent à des sources que nous n'avons pas encore rendues accessibles à la science. Que le poète ne s'est-il pas prononcé plus nettement encore en faveur de la nature, pleine de sens, des rêves ! ». Et si le mythe dans son vécu et sa révélation, était seulement accessible et « manifeste »³ par et dans le rêve, comme l'a vécu Nerval, et dans une moindre mesure Breton dans ses multiples expériences surréalistes ? Le mythe serait-il porteur d'un sens profond, d'une sagesse intemporelle, et d'une connaissance que notre science réapprendrait tandis que le poète intuitivement la percevait à travers un lien particulier avec la Nature, un lien d'amour passionnel y compris quand l'être aimé incarne cette autre partie de la Nature la plus proche de lui ?

¹ Breton citant Freud (*Essais de psychanalyse*), in *L'Amour fou*, O.C., t. II, p. 709.

² *Ibid.*

³ Dans sa double acception : dans sa phénoménalité et dans son « contenu manifeste » tel que Freud l'entend.

4.5. La place du poète et de l'artiste surréaliste face au rationalisme : le recours à la psychanalyse comme « acte manqué »

Dès le commencement, celui de la pensée bretonienne s'élevant au-dessus des barrières que la raison trop rationaliste avait érigées autour du pouvoir de l'imagination et de l'intuition, il s'agit de (re)définir la place et pourquoi pas la fonction de la poésie si tant est qu'elle en ait une bien définie. Le *Manifeste du surréalisme* (1924) formalise cette démarche, qui ne veut pas se couper non plus de la science, mais au contraire maintenir une relation avec elle tendant à maintenir un équilibre entre l'imaginaire et le réel, dans la mesure où le réel que la science explique au moyen de ses langages conventionnels sont de prime abord intuitionnés par notre psychisme, quand il fait appel à son imagination et sa dimension onirique. Breton voit d'emblée dans les déclarations de Freud à propos des poètes, un appel du pied quand il les considère « ses maîtres » tandis que l'homme de science est rangé dans la catégorie des « hommes vulgaires ». Ainsi, le poète saurait de manière innée, ayant reçu un privilège de la Nature, celui de puiser à d'autres sources révélatrices de secrets que la science *a posteriori* « découvrira » pour les mettre en forme, dans un langage pratique, accessible à tous, le plus commode¹.

Le langage scientifique est construit par conséquent dans un but utilitaire (qui prend sa forme achevée dans la « Technique » ou dans un langage plus moderne, la technologie). Breton à ce sujet tire la sonnette d'alarme :

« Nous vivons sous le règne de la logique, voilà bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent à la résolution de problèmes d'intérêts secondaires. *Le rationalisme absolu*² qui reste de mode ne permet que de considérer que faits relevant étroitement de notre expérience. Les fins logiques, par contre, nous échappent. Inutile d'ajouter que l'expérience même s'est vu assigner des limites. Elle tourne dans une cage d'où il est de plus en plus difficile de la faire sortir. Elle s'appuie elle aussi, sur l'utilité immédiate, et elle est gardée par le bon sens »³.

¹ Cf. *supra* pp. 163-166. (voir la manière dont H. Poincaré considère le langage scientifique).

² C'est nous qui mettons en avant ce passage du texte.

³ A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, in O.C., t. I, p. 316.

Breton critique les limites que la raison s'est fixée, au nom du bon sens, engluée dans un mode expérimental qui l'assigne à rejeter l'invisible, et tout ce qui n'est pas objectif (quantifiable, mesurable, prédictible), autrement dit visible et réel. Or Breton a vu dans le premier acte de pensée de Freud et dans son audace à rejeter en partie le positivisme dominant, et le rationalisme absolu qu'elle risque d'engendrer, une aubaine puisque le surréalisme pouvait s'appuyer sur des bases solides, scientifiques. Plus encore, la place de choix et la fonction éclairante revenant au poète ou à l'artiste, donnait un espoir de collaboration fructueuse entre la psychanalyse qui émergait des terres de la psychologie traditionnelle, et l'Art qui devait renouveler les critères susceptibles de le définir. La nouvelle science de Freud et l'Art surréaliste devaient révolutionner la pensée bourgeoise de la fin du 19^{ème} siècle, pour redonner à l'homme un nouveau champ d'exploration, d'émancipation et d'épanouissement.

De cette possibilité qui est offerte à l'homme et dont il doit absolument se saisir sans retenue (c'est ici que l'acte et la posture révolutionnaires s'inscrivent dans l'esprit et le mouvement surréalistes), Breton salue le mérite que l'on doit attribuer aux découvertes de la psychanalyse :

« Il faut en rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ses découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra plus loin ces investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires. L'imagination est peut être sur le point de reprendre ses droits »¹.

Bref, ce que cherche le poète, c'est la révélation qui peut se manifester qu'en vertu de la levée de l'autocensure et du sens critique de la raison discriminante. A partir de cette révélation, le poète voire le scientifique, l'expérimentateur de seconde main, peuvent faire intervenir la raison pour porter un jugement critique sur elle. C'est qu'il faut libérer le langage de sa fonctionnalité habituelle, de son caractère descriptif ou explicatif, qui vise finalement soit à satisfaire nos besoins élémentaires (le langage étant communication, ordres en vue d'être exaucés), soit à maîtriser voire asservir notre environnement à des fins mercantilistes ou politiques. Dans ce cas, on peut évoquer le risque d'appauvrissement du langage que lui fait subir le langage technicologisant, ce que Heidegger a très bien vu dans les notions « d'arrondissement » ou « de science qui ne pense pas ». Le poète a pour mission de retrouver l'essence des mots d'où peut jaillir et se déployer l'Amour sous sa forme comportementale, à

¹ *Ibid.*

savoir les relations auxquelles sont destinées fondamentalement et naturellement les hommes. La langue morte¹ que doit réanimer le poète, passe par le pouvoir affectif que contiennent les mots dans leurs relations, c'est-à-dire dans leurs associations insolites, ou potentielles. Cela a été largement abordé dans la réflexion que nous avons portée sur l'associationnisme tainien issu de l'influence de Condillac. Relisons Breton à la lumière de ce qui vient d'être avancé : « De l'instant où les mots sont appréciés sous un angle de plus en plus *exclusivement*² affectif, où l'on prête à leur association, sous certaines formes, un pouvoir de liaison profonde, unique, d'un être à un autre, mieux même où l'on fait le rêve, par eux 'de saisir l'Essence', il est clair que le comportement en matière de langage tendra de plus en plus à se régler sur le comportement en amour »³. Donc la voie de la poétique est clairement tracée, pour le poète qui doit réunir les conditions préalables à l'irruption du nouveau, de la créativité, au cœur d'un langage revisité par la révélation qu'il subit en définitive, une fois qu'il a réuni les conditions propices à son advenue. Il faut que l'homme-poète abandonne, s'abandonne à ce qui n'appartient plus à la réalité, aux codes ou repères habituels. Le poète est différent de l'homme ordinaire ou vulgaire qui s'accroche à une réalité pour exister, tandis que l'artiste aspire à vivre, et c'est ici que réside une différence de degré (qualitatif) entre les termes exister et vivre. Le poète puisera dans l'inconnu pour le rejeter à la surface de la conscience et exaltera la réalité anoblie de ce surplus de réalité, pour percevoir une partie de la surréalité. « Abandonnées les rênes du sens commun, une autre espèce de sens pressant, divinatoire guide l'homme vers où il veut aller sans le savoir. Toujours plus loin ! »⁴.

Le déclencheur de ce processus créatif, poétique et poétique, est ce lâcher-prise que le poète inaugure et maintient en lui-même pour aller vers ce qu'il ignore d'un savoir conscient, mais qu'il sait au plus profond de son âme, de son inconscient. La force qui le tire vers son intériorité sera celle qui dans son chemin retour, ouvrira le poète aux Illuminations qui éclaireront d'une lumière nouvelle et intense la pâle réalité qui gisait dans un monde encerclé par la pensée et la perception rationalistes, qui régnait en despote sur l'imagination, le rêve, autrement dit les mondes intérieurs. Personne ne peut définir à l'avance ce que le poète

¹ La formule « langue morte » a fait l'objet d'un entretien radiophonique animé par André Parrinaud en 1952, réunissant Ponge, Breton et Reverdy et qui s'intitulait : « Cessons de nous exprimer en langue morte ! ».

² C'est nous qui mettons en avant ce passage du texte.

³ A. Breton, « Le merveilleux contre le mystère », in *La Clé des champs* (1936), O.C., t. III, p. 658.

⁴ *Ibid.*, p. 656.

ramènera de ses lointaines contrées intérieures et insondées, et le caractère imprévisible de son acte, n'enlève rien à la confiance qu'il lui prête. Le surréalisme est un acte de foi qui consiste à avoir une confiance déraisonnée et aveugle en les pouvoirs libérateurs de la poésie, seuls susceptibles de transformer radicalement le monde qui nous était donné d'expérimenter et de subir, mais non de vivre. C'est pour cela que la poésie ne doit pas être instrumentalisée de telle sorte qu'on pourrait l'utiliser comme un outil de créativité qu'il suffirait de programmer en fonction d'un objectif particulier et décidé par avance. L'objectif reste complètement opaque, invisible, si ce n'est que c'est la surprise ou la trouvaille que la poésie peut offrir en guise d'objectif (si l'on conserve ce terme inapproprié) si la grâce, cette opération inconsciente et imprévisible, se mêle elle-aussi au processus poétique.

« La poésie a tout à perdre à se proposer une fin extérieure à elle-même. Rien n'est plus contraire à son essence que d'accepter de se soumettre à des intentions pragmatiques et n'entraîne une plus complète abdication de ses vrais vrais pouvoirs. Dès l'instant que s'y glisse l'idée de propagande (...), je la vois comme un oiseau aux ailes coupées »¹.

Ainsi, l'intention du poète est d'emblée la liberté qu'il offre à la poésie de se donner à son tour librement à lui : rien ne doit-être prédéfini, puisque c'est elle qui amène la substance qui devra être, le cas échéant, mise en forme par le poète dans un acte conjoint, cocréatif, contigü, ainsi que Rimbaud l'avait expliqué : « « Si ce qu'il apporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe »². Il n'y a presque plus d'écart entre ce qui se donne et celui qui le reçoit, l'un épousant de l'autre la forme ou l'informe. Breton poursuit en précisant que « ce « là-bas » dont Rimbaud parle et dont le poète tire la substance poétique est vraiment ce qui dispose de lui : il se concilie mal avec le toute espèce de but précis qu'il se fixerait »³. Du coup, il en résulte une proximité inouïe entre le poète et la poésie, le sujet parlant et le langage parlé, ce qui fait dire à Breton de Baudelaire : « avec lui la chose exprimée ne se distingue encore presque en rien de celui qui l'exprime : elle préexiste, ce qu'il importe par-dessus tout d'observer, au mode de son expression »⁴. « La chose » n'attendrait rien de moins que de se livrer corps et âme dans le recevable du poète, la poésie.

¹ A. Breton, « Appendice aux entretiens, Interview d'Yves Pèrès » (1952), in *Entretiens 1913-1952*, O.C., t. III, p. 648.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, pp. 648-649.

⁴ A. Breton, « Le Merveilleux contre le mystère », in *La Clé des champs*, Op. cit., p. 655.

Le langage devient ainsi créateur dans la mesure où les mots par leur aspect affectif (« presque exclusivement »), participent à l'édifice que la pensée imageante et imaginative construira, au point de rendre un récit, y compris une fiction, réelle pour celui qui la vit intensément sans jugement discriminatoire. Si nous laissons libre champ à nos émotions, et que nous nous abstenons de leur faire passer l'épreuve du crible de la raison (triant ce qui est vrai (réel) et faux (imaginaire)), alors le merveilleux peut faire irruption au cœur de la réalité, et le poète est mandaté par la poésie pour effectuer cette prouesse. Le poète accompagne le processus qui consiste à ce que l'Imaginaire tende vers le réel. Breton avait pris l'exemple de Julien Gracq et du conte qu'il relate dans son roman *Au château d'Argol*. Il s'émerveillait du fait qu'un jour un de ses couples d'amis passant dans les environs d'Argol dans le finistère, demandèrent à une native de la région, la direction du château d'Argol. Or celle-ci montra des signes d'inquiétudes et de doutes quant à l'existence de ce château sans pour autant être vindicative sur son non-existence ! La conclusion que donne Breton à cet épisode véridique : « Plus que romancier, Gracq s'avère là avoir été poète puisqu'il a promu une légende »¹. La légende est plus réelle que l'imaginaire dans les esprits qui ont éprouvé le pouvoir de l'affectif, de l'émotionnel, du merveilleux. Pour quelle raison ? Faut-il y voir une dérive de la conscience, qui risquerait de troubler l'équilibre psychique de l'individu qui se livrerait à ces égarements, hypnotisé par le pouvoir obscur de l'imagination et de sa complice, la poésie ?

Le spectre nervalien et du suicide qui l'accompagne, n'enlève rien à ce que le poète a produit de merveilleux et de prestigieux, lui-même n'ayant jamais regretté d'avoir été cherché dans les zones dangereuses de l'esprit, une connaissance unique et précieuse qui méritait toutes les prises de risque. Le poète par la voie du Merveilleux expérimente une donnée qui échappe à l'homme ordinaire, « vulgaire » ou « raisonnable » (selon les mots de Freud et Baudelaire) : « l'analogie universelle », que le symbolisme et le romantisme ont dévoilée dans leurs poèmes, contes ou romans. Dans un échange de correspondances entre Breton et un jeune jésuite auteur de *La Symbolique de Rimbaud*², ce dernier lui répondit : « J'ai mis la main sur un document que vous connaissez peut-être... Baudelaire écrivait à Toussenel, je crois :

« Le poète est *souverainement* intelligent, il est *l'intelligence* par excellence, et l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend *l'analogie*

¹ A. Breton, « Appendice aux entretiens, Interview d'Yves Pères », in *Entretiens 1913-1952*, Op. cit., p. 645.

² J. Gengoux, *La Symbolique de Rimbaud*, Paris, Éditions de la Colombe, coll. Neptune, 1947.

universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la *correspondance*... Une idée me préoccupe depuis le commencement de ce livre, c'est que vous êtes un vrai esprit égaré dans une secte. En somme qu'est-ce que vous devez à Fourier ? Rien , ou bien peu de chose. Sans Fourier vous eussiez été ce que vous êtes. L'homme raisonnable n'a pas eu à attendre que Fourier vînt sur la terre pour comprendre que la nature est un verbe, uen allégorie, un moule, un repoussé, si vous voulez. Nous savons cela, et ce n'est pas par Fourier que nous le savons : nous le savons par nous-mêmes et par les poètes »¹.

L'homme raisonnable est assez intelligent pour pressentir ce que le poète intuitionne entièrement dans sa connexion avec la Nature, à savoir les correspondances horizontales (les associations entre les sensations qui font qu'elles se répondent entre elles) et les correspondances verticales, qui (ré)unissent la Terre et le Ciel, le visible et l'invisible, la profane et le sacré. Les sources de cette pensée s'abreuvent chez les romantiques allemand, la mystique médiévale, mais aussi dès Platon influencé par Pythagore, sauf que pour le poète surréaliste qui reconnaît Baudelaire dans son attitude pré-surréaliste² rejette le platonisme dans son système de pensée qui pose comme idéal « d'unification du monde l'identité mathématiques »³. Quel serait alors l'idéal surréaliste qui se substituerait à l'identité mathématiques comme principe d'unification du monde ?

Certes l'imagination, mais aussi son allié, l'affectif qu'il soit positif ou négatif (joie, effroie, émerveillement) mais jamais neutre, car il serait incapable d'exalter quoi que ce soit, l'exaltation étant le mouvement par lequel la correspondance ou l'analogie s'effectue. Le poète est donc l'agent passif et actif de cette opération qu'il peut déclencher par la méthode de l'automatisme psychique, du rêve, mais aussi du langage symbolique auquel est lié les sciences occultes et l'alchimie. Eliphas Levi (né Alphonse Louis Constant) en est l'exemple parfait, lui qui fut le lecteur de Swedenborg, et qui influença Victor Hugo ainsi que Rimbaud sans oublier André Breton bien-sûr⁴. Rappelons que ce dernier a toujours cru et pensé que l'alchimie n'était pas qu'une métaphore, mais un travail qui méritait qu'on s'y emploie à condition d'être un initié. Eliphas levi en était un si l'on croit ses multiples tentatives qui se sont soldées par des

¹ C. Baudelaire, *Lettres*, Paris, Editions Mercure, 1908, p. 83 ; cité dans A. Breton, *Arcane 17*, O.C., t. III, p. 113.

² Baudelaire a été influencé par Hoffman écrivain et compositeur de musique du début du 19^{ème} siècle et Swedenborg, philosophe suédois du 18^{ème} siècle.

³ A. Breton, *Arcane 17 enté d'AJours*, cf. les notes de pas de page, in O.C., t. III, p. 112.

⁴ *Ibid.*

succès à réaliser le Grand Œuvre, c'est-à-dire la pierre philosophale qui est la concrétisation d'un processus qui consiste à ce que la transformation des métaux à l'œuvre dans le ventre de la terre aboutisse à un état métallique idéal : l'Or. Il faut ajouter que l'or est le métal précieux qui symbolise et actualise la panacée et l'immortalité. L'on retrouve ici même, le passage que nous avons abordé dans *Voyage en Orient* de Nerval, où la terre œuvre encore à nous transmettre l'immortalité, « l'Or du temps » que Breton a cherché sans doute toute sa vie. Eliphas Levi grand expert de la Kabbale, avait en effet mené ses expériences alchimiques au château de Beauregard à Villeneuve-st-Georges, qui appartenait à la veuve de Balzac. Ces expériences alchimiques prétendaient reconquérir ce qui d'un point de vue de la mythologie (la Kabbale et la genèse biblique) nous aurait été ôté. Cette notion de « paradis perdu », « d'âge d'or », que nous avons abordé précédemment au cours de notre réflexion et de notre analyse¹, tend à montrer que les symboles tels que la Terre, le Ciel, le profane ou le sacré, Adonaï et la lignée hénochienne, l'Erors dans ses deux modalités (aimer ou être aimé), le Bien et le Mal, le Réel et l'Imaginaire... sont autant d'oppositions qui doivent être surmontées pour être dépasser par le mythe de l'Unité. Ce mythe se manifeste dans la notion d'Idéal² qui se décline en Eternité (dans son rapport au Temps) et Infini (dans son rapport spatial). La correspondance ou l'analogie universelle est le lien autour duquel peuvent s'articuler les opposés en s'annulant, un peu à la manière de cette courbe en esse qui sépare en réunissant le Yin et le Yang dans le symbole du Taijitu.

On retrouve aisément ce mythe de l'unité perdue mais retrouvée par instant, par éclairs, à l'occasion de voyages quand le bouleversement des repères provoque la magie³ :

« Je te salue Nevada des chercheurs d'or, de la terre promise et tenue, à la terre en veine de promesses plus hautes qu'elle doit tenir encore, du fond de la mine d'azurite qui mire le plus beau ciel, pour toujours par-delà »⁴.

La signification de cette Ode est éclairée par la suite et par une autre Ode qui d'ailleurs commence de la même manière :

¹ Cf. partie I, chapitre 3.

² Cf. *supra*, pp. 245-248.

³ André Breton ayant visité de nombreux sites en Amérique du Nord lors de son exil aux Etats-Unis pendant la seconde guerre mondiale, se les rémémora en les exaltant.

⁴ A. Breton, *Ode à Charles Fourier*, O.C., t. III, p. 361.

« Je te salue de la croisée des chemins en signe de preuve et de la trajectoire toujours en puissance de cette flèche précieusement recueillie à mes pieds : « Il n’y a pas de séparation, d’hétérogénéité entre le surnaturel et la nature (le réel et le surnaturel). Aucun hiatus. C’est un ‘ continuum’, on croit entendre André Breton : c’est un ethnographe qui nous parle au nom des indiens Sulteaux »¹.

Est-ce la flèche nietzschéenne dont parle le poète, rejoignant la pensée du philologue et philosophe allemand quand celui-ci a remplacé la philosophie trop rationaliste par une pensée disruptive empreinte de mythologie et de poésie, que ce soit avec Zoroastre (Zarathoustra) ou Dionysos. « La nature envoie le philosophe dans l’humanité comme une flèche; elle ne vise pas, mais elle espère que la flèche restera accrochée quelque part »². On pourrait penser que la flèche qu’utilise la poésie vise le poète qui saura l’utiliser à bon escient, pour toucher comme la flèche d’Eros ou Cupidon, le cœur de l’homme afin qu’il aime de nouveau et de manière véritable la Vie (ou la Nature) dans sa force et non dans ses limitations. Le poète resserre les liens entre la Nature et l’homme, les encourage à s’étreindre puisque l’illusion de « séparation » ou « d’hétérogénéité » entre la haut et le bas, entre « le surnaturel et la nature », causée par une erreur de jugement, doit être dissipée. Le poète doit remettre de l’ordre dans notre perception du monde et de la place que l’homme y occupe, et la perception doit précéder le jugement, pour poser la raison en seconde instance.

Dans cette perspective, le poète rejoint ce que nous avons très abondamment explicité, en fixant le cadre de la pensée bretonienne, qui à partir de l’associationnisme tainien³ (influencé par le sensualisme de Condillac), admet que la sensation est l’élément premier, primaire, de toute représentation mentale, et de tout jugement. La complexification des sensations qui se combinent entre elles de manière de plus en plus riches et variées au gré de l’expérience, est à l’origine des idées qui émergeront d’elles sous la forme de généralisation, de synthèse, de réduction, d’omission ou de distorsion cognitive⁴. De ce point de vue, découle logiquement l’opportunité d’exalter nos sensations par l’intermédiaire d’un rapport nouveau (régénéré) avec la Nature, qui par voie de conséquence modifierait nos jugements à l’égard d’elle, et qui

¹ *Ibid.*, pp. 361-362.

² F. Nietzsche, *Considérations inactuelles* (1874), t. II, Traduction H. Albert, Paris, Éditions Mercure de France, 1922, pp. 27-28.

³ Cf. *supra*, pp. 210-236.

⁴ Nous citons tous les processus mentaux reconnus par la psychologie cognitive.

transformerait le Monde et changerait la Vie¹. Il y a un mouvement dialectique qui s'opère dans le rapport de l'homme à la Nature, dans lequel au départ, il y a unité entre eux, puis dissociation et séparation, et enfin réunification des deux termes. La sensation sans l'intervention du jugement analytique (qui par principe sépare, trie et catégorise les éléments) procure une sensation de fusion avec la Nature (et donc de l'Homme avec lui-même), qui se retrouve dans la notion de ça ou de soi voire de moi-idéal quand l'enfant ne fait qu'Un avec son environnement proche, notamment sa mère.

A noter que Breton, déplace ce rapport vers l'objet désiré, la femme aimée, qui n'est pas le substitut de la mère nourricière ou biologique, mais plutôt le représentant d'un symbole plus élaboré, plus « grand » que l'objet qu'il désigne, qui dépasse la condition de l'homme et qui pointe en définitive vers la Nature. Ce mouvement n'est autre qu'un langage qui sous la forme du *muthos* et du *logos*, nous éloigne de nous-même et de la Nature pour mieux nous réconcilier avec nous et avec elle. Cette même opération est illustrée sous la métaphore du rapport qu'entretient la femme avec l'amour qui est un rapport dialectique, qui se retrouve aussi dans l'art et ses représentations de scènes érotiques particulièrement.

« On distingue les problèmes en problèmes du premier, du second et troisième degré. Dans le problème du premier degré, la femme, s'inspirant des sculptures Tlinkit de Nord-Amérique, recherchera l'étreinte la plus parfaite avec l'homme ; il s'agira de ne faire à deux qu'un seul bloc. Dans celui du second degré, la femme, prenant modèle sur les sculptures Haïda d'origine à peine différente, fuira le plus possible cette étreinte ; il s'agira de ne se toucher qu'à peine, de ne se plaire à rien tant qu'au délié. Dans celui du troisième degré, la femme adoptera tour à tour toutes les positions naturelles »².

Nous notons ici les trois étapes que nous venons de décrire, avec le terme très révélateur qu'utilisent Breton et Eluard, le mot « délié », qui rappelle ce qui s'oppose à l'Eros (la pulsion de vie, par définition liante), la pulsion de mort qui elle dispose d'une capacité à délier les éléments selon Freud. Mais dans ce mouvement mis en scène par les deux poètes, c'est la pulsion de vie qui triomphe, alors que dans la théorie psychanalytique c'est au contraire l'inverse qui se produit. Le poète se doit de rassembler les éléments épars qu'un rationalisme

¹ « Transformer le monde » et « Changer la Vie », sont les deux injonctions que le surréalisme reprend à son compte, et qui sont celles de Marx et Rimbaud.

² A. Breton, P. Eluard, « L'amour », in *L'Immaculée Conception*, O.C., t. I, pp. 874-875.

absolu (épris de pensée analytique et de catégorisations en tous genres) aurait dispersés aux quatre coins d'un monde qui est destiné à ne faire qu'Un avec celles et ceux qui l'habitent.

Quelle est l'expérience limite à laquelle est cependant confronté le poète ? Plusieurs bien évidemment, la guerre, symptôme par excellence de la barbarie quand la pulsion de mort n'est plus contenue ou combattue par la pulsion de vie, le suicide qui a hanté bon nombres de poètes, et la folie (thème que nous avons abordé dans notre thèse¹), qui reste son corollaire. Cela dit, l'Art tel que le surréalisme l'a pensé au regard de son possible lien avec la folie, peut nous être utile pour mieux appréhender le statut du poète dans le surréalisme. *L'art des fous*, consigné dans *La Clé des Champs*, interroge « la valeur » des œuvres produites par les individus que l'on nomme communément « fous » ; c'est le thème de « l'art brut » que Jean Dubuffet aborde en 1948 et qui s'intéresse de très près, avec le poète surréaliste, aux œuvres qui « ont pour auteurs des gens considérés comme malades mentaux et internés dans des établissements psychiatriques »².

Il va de soi que le fou ou le malade mental est défini comme tel, par les normes cliniques et sociétales que le poète ou l'artiste peut soit mettre entre parenthèses, voire remettre en question : « Je me déclare en non moins parfait accord avec Lo Duca, auteur d'un remarquable article intitulé « L'art des Fous », qu'on m'a communiqué sans pouvoir m'en indiquer la référence et dont je me bornerai à citer ces fragments :

« Dans un monde écrasé par la mégalomanie et l'orgueil, par la mythomanie et la mauvaise foi, la notion de folie est bien imprécise. On a d'ailleurs remarqué qu'un nombre excessivement restreint de mégalomanes est soigné par les psychiatres. En effet dès que la folie devient collective, ou se manifeste par le truchement de la collectivité, elle devient taboue... A nos yeux, le fou authentique se manifeste par des expressions admirables où jamais il n'est contraint, ou étouffé, par le but « raisonnable » »³.

Cette « liberté absolue » s'oppose au rationalisme absolu, et nous retrouvons cet absolu dans les attitudes du fou, du primitif, de l'enfant, ce qui fait dire au poète, qu'il faut apprendre à goûter, aimer, avant de comprendre, la sensation l'emportant sur le raisonnement. La folie a

¹ Cf. *supra*, pp. 20-25.

² Breton cite les propos de Jean Dubuffet d'après sa notice datée d'octobre 1948 portant sur l'Art Brut (A. Breton, « L'art des fous », in *La Clé des champs*, O.C., t. III, p. 884).

³ *Ibid.*

été longtemps appréhendée comme une différence génératrice de hautes valeurs, le fou pouvant répondre à la faveur des dieux (dans l'antiquité, chez les Arabes, ou les primitifs) alors qu'au Moyen-Age, un renversement des valeurs s'opère, le délire du fou mérite le châtement de Dieu, l'exorcisme ou/et le bûché. Breton note un mouvement dialectique où le fou, le malade mental, est finalement rejeté dans la voie de l'internement, alors qu'il présentait un intérêt, que l'on éprouvait une curiosité intellectuelle à son égard, lui prêtant parfois un rôle dans la communauté. Finalement, l'homme nie les valeurs qu'il avaient reconnues auparavant dans un mouvement dialectique de négation.

L'art brut serait donc le mouvement dialectique dans son achèvement, qui renouerait avec la folie, et les premiers moments que l'homme à peine civilisé pouvait avoir au sein de sa communauté sans être pour autant considéré comme pestiféré. Plus encore, le fou dont l'égo n'est pas corrompu par l'idée de carrière, de compétition, de réussite ou de reconnaissance (valeurs judéo-chrétiennes pour certaines et bourgeoises pour les autres) dispose d'une attitude qui mérite d'être saluée :

« Par un bouleversant effet dialectique, la claustration, le renoncement à tous profits comme à toutes vanités, en dépit de ce qu'ils présentent individuellement de pathétique, sont ici les garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour altérés »¹.

Le poète et l'artiste savent reconnaître au-delà de la différence et des effets pathétiques, douloureux, dangereux que la folie peut engendrer, l'authenticité totale dont doit disposer l'homme affranchi des limitations qui pèsent sur lui et sur son moi ; le chapitre précédent, traitant des notions du surmoi et d'idéal du moi², montre ô combien que l'authenticité est le leitmotiv de la philosophie surréaliste, mais aussi le critère auquel il ne faut pas déroger sous peine de démeriter. C'est donc l'évolution du rapport de l'homme à la folie qui est venue troubler la reconnaissance et l'intégration de ces personnes aux différences psychiques affirmées. Breton poursuit en affirmant que :

« le rationalisme a fait le reste et ce n'est pas la première fois que nous voyons ces deux modes apparemment contradictoires de pensée, s'unir, en fait, pour consacrer une iniquité

¹ *Ibid.*, p. 887.

² Cf. *supra*, pp. 304-324.

flagrante. Le ‘sens commun’, d’ailleurs, fort mal assis, mais qui se prévaut isolement des menues assurances qu’il procure dans le domaine de la vie pratique, tend à écarter par la violence et même à éliminer tout ce qui refuse de composer avec lui »¹.

La violence et la tyrannie sont du côté donc du « sens commun », du bon goût, des normes qui n’acceptent plus de déviances, encore moins d’opposition ; la force déliante, qui supprime de son champ tout ce qui ne lui ressemble pas (les fous) n’est-elle pas la pulsion de mort qui avance dissimulé sous le masque de la normalité et de la collectivité ? Assurément, répondrait le surréalisme.

Cela dit, il ne faut pas non plus accorder toutes les faveurs et exclusivement ses faveurs, aux malades mentaux qui sont dans une certaine mesure, un modèle à suivre quant à l’abstinence de soumission au sens commun et de recherche de reconnaissance auprès de lui. Les divergences de point de vue entre Breton et Dubuffet sont peut-être à chercher de ce côté-là. Pourtant, la collaboration entre les deux hommes aux égos affirmés, qui n’était pas évidente au demeurant, allait bien commencer, au point que le poète crée avec lui et Jean Paulhan, la fondation de La Compagnie de l’art brut en 1948. Dubuffet lui vendra même un tableau, le *Tableau merveilleux* (au titre si évocateur pour Breton) d’un certain Fleury-Joseph Crépin qui peignait sous l’influence, pour ne pas dire l’emprise, de voix intérieures, qui faisait certainement écho à l’automatisme psychique et l’écriture automatique surréalistes. Mais voilà qu’en 1951, Breton quitte la compagnie de l’Art brut, probablement parce là où Dubuffet s’intéressait essentiellement à la plastique de l’oeuvre d’art et à son processus de déconstruction formelle lui conférant une valeur nouvelle, le poète voyait avant tout le fonctionnement de la pensée réelle qui se découvrait grâce à la libération des processus créatifs par lesquels le raisonnement ne s’opposait plus au déferlement de l’expression brute de l’artiste.

Breton écrivait dans une lettre adressée à la Compagnie de l’art brut, expliquant sa rupture avec Dubuffet :

« Pour ceux qui ont suivi de près l’évolution de l’entreprise en question, le concept même de ‘l’art brut’ a pris un caractère de plus en plus trouble et vacillant. La soudure organique qu’il prétendait opérer entre l’art de certains autodidactes et celui des malades mentaux s’est avérée inconsistante, illusoire ».

¹ *Ibid.*, p. 886.

Au-delà des divergences entre deux hommes qui allaient poursuivre leurs chemins respectifs, l'un plus théoricien, l'autre plus artiste, il y avait le souhait de voir la pensée s'émanciper de carcans trop étroits, asphyxiants, et peut-être aussi que Breton a vu dans la peinture certaines limites que le langage poétique ne lui opposait pas. Le peintre et l'artiste¹ sont en mesure de proposer une forme qui matérialise l'Eros dont parle le poète. C'est ainsi que le poète peut, et se doit même, d'identifier les œuvres picturales susceptibles de s'offrir au langage poétique, qui peut tenir lieu de critique, d'explicitation, et pas seulement de poème aliéné à la versification. C'est ce que Breton a fait d'une manière sublime, dans *Le Surréalisme et la Peinture*, en éclairant de la lumière de son esprit (surréaliste) la force et la portée spirituelle des œuvres qu'il commentera. Ici, l'Eros semble se déployer avec vigueur et audace dans les mots du poète, et dans l'œuvre du peintre qui est d'un seul coup mise sous le projecteur de l'éclair de la pensée imaginaire, exaltée et portée au seuil de l'Illumination. Il reste au lecteur et spectateur, puisque le texte est accompagné d'illustration (les tableaux), de parachever ce que le peintre et le poète ont offert à la vue : le visuel lié au visionnaire. Le surréel peut alors opérer dans le perceptif et le visionnaire (l'artiste) porter à notre sensation une forme (le visuel) quand le poète devient le trait-d'union entre les deux. Ce passage n'est autre que le passage de la réalité à la surréalité, parce que l'imaginaire a trouvé sa forme ou son réceptacle, et son témoin (le voyeur). La poésie se contente de son côté de déployer la forme jusqu'au seuil de perceptif, en mimant le rôle et le mouvement de l'Eros déjà actif dans l'œuvre, et dans sa source vivante, l'artiste.

Que fait essentiellement et concrètement la force liante qu'est l'Eros (la pulsion de vie) ? Elle se montre au poète ou le peintre, au voyant et au visionnaire, pour qu'après leur acte de médiation (de liaison), elle soit vue à son tour par l'homme vulgaire ou ordinaire, observée d'une autre manière encore par la science qui la traduira dans son langage froid, formalisant, figeant. Breton prend l'exemple des agates de Percé pour introduire l'immense travail de Matta, le peintre. Le regard du poète croise l'observation du scientifique, pour l'inclure dans sa vision.

¹ Breton a toujours marqué la différence entre le poète et l'artiste se refusant de commettre tout amalgame entre eux. C'est pourquoi il utilise les deux termes « poète » et « artiste » pour mieux les distinguer.

« Même les agates de Percé, chétives, quelle habileté, quel génie humain parviendra à me faire voir l'équivalent de ce qui se passe de l'une à l'autre dans le losange curviligne agité d'un tremblement intérieur que découpent les rideaux superposés de leurs fenêtres arc-en-ciel ? ». La science pourrait affiner la description du poète quand il évoque la géométrie de l'objet aimé, les agates, comme lui ajouter une formule chimique flanquée de son poids et de son volume, de sa formule mathématique. Quand bien même la science avancerait son discours savant, elle manquerait le « tremblement de terre » que l'agate de Percé abrite dans son enveloppe quartzienne pour restituer son souffle, à savoir l'écho de la terre dans sa vitalité contenue et surgissante. Comment dire amoureuxment l'empreinte du temps et du feu sur la roche, sinon que d'en parler métaphoriquement¹ en évoquant l'image des « rideaux superposés de leurs fenêtres arc-en-ciel »².

Le symbolisme de l'arc-en-ciel contient la force signifiante d'un paradis perdu et reconquis dans la bible, à savoir l'alliance post-diluvienne scellée entre Dieu et l'homme, et dans le même temps, la simplicité d'un dessin auquel tout enfant a pu s'essayer, maniant les couleurs élémentaires sur le point de fusionner pour offrir toute leur gamme de variations. L'écart entre l'image symbolique, chargée de complexité et l'image naïve et infantile (mais en aucun cas régressive), offre l'étincelle dont parle la théorie surréaliste et reverdyenne de l'Image. Cette agate, simple cailloux pour le sens commun, est le lieu pourtant où Breton affirme qu'« il y a fusion et germe, balances et départ, compromis passé entre le nuage et l'étoile, *on voit le fond* comme a toujours rêvé l'homme. Ce n'est qu'une goutte, soit, mais d'elle on passe de plain-pied à la conception hermétique du feu vivant, du feu philosophal. Le secret de son attraction, sa vertu pourraient-ils tenir à ce qu'en elle et en sa multiplicité même circule, sous un grand poids d'ombre, l'image du « sperme universel » ». En alchimie, l'activité libidinale et érotique dans sa force et sa concrétude, se matérialise dans le « sperme universel »³, qui est à « l'origine des minéraux intervenant dans l'œuvre alchimique, le salpêtre et le sel »⁴.

¹ Cf. *supra*, pp. 143-178. (Ces pages traitent du « pouvoir » métaphorique de la poésie).

² A. Breton, « Matta », in *Le Surréalisme et la Peinture, III*, O.C., t. IV, p. 572-573.

³ Tripied, *Du vitriol philosophique*, Éditions Chamuel, 1898 ; cité dans Marguerite Bonnet, « Notes et variantes », in *Le Surréalisme et la Peinture*, Breton O.C., t. IV, p. 1316.

⁴ A. Breton, « Matta », in *Le Surréalisme et la Peinture, III*, O.C., t. IV, p. 573.

Le regard du poète scrute l'origine des choses et de la Vie dans les objets qui sont tout autour de lui et qui communiquent à ses sens l'acte de création sans cesse renouvelé faisant résonner la sympathie qui unit tous les vivants avec la Nature. Cette communion parfaite, intensément intime et permanente, que le poète recherche avidement et qu'il sait lire au moment opportun (l'instant bretonien¹), en dépit du fait qu'une loi d'alternance entre sympathie et antipathie marque de son sceau la relation dynamique que l'homme vit avec la Nature. Les notions ésotériques et alchimiques qui se réfèrent à l'antipathie et la sympathie reflètent assez bien ce que la psychanalyse a traduit en pulsion de vie et de mort.

Cependant, là où il y a intrication et dualisme des pulsions, l'une au final succombant à l'autre à savoir la pulsion de vie qui se met au service de la pulsion de mort selon Freud, la sympathie remporte la donne en donnant à l'homme accompli, la certitude de tendre à défaut d'aboutir, au Grand Œuvre. Parce que l'éternité est la Vie, et que l'immortalité est le déroulement du processus de développement de tout vivant qui tend vers l'intelligence cosmique ou l'âme du monde. L'interdit que l'exotérisme pose, quand le disciple n'est pas prêt à être initié à la connaissance ésotérique, le rationalisme marque exactement la même barrière quand la science répudie l'imaginaire qui fait appel au *muthos* et à sa connaissance voilée. « L'inter-dit » est la faille du réel, dans laquelle s'engouffre le poète, pour aller au-delà des mots et de leur association et percer au travers de qui est dit, le « pas encore dit » (ce qui est amené à se révéler) qui passe néanmoins par un certain mode de transgression, « l'interdit ». Réveiller le langage de son sommeil dogmatique, tout soumis qu'il est à la science positiviste notamment, racine du rationalisme absolu, est l'acte du poète. Il trouve une brèche dans le langage endormi qui aurait laissé cet interstice (l'inter-dit) afin qu'il puisse toucher au-delà des mots utilitaires (signifiés et signifiants) le cœur d'un langage sur le point d'être réveillé.

Ainsi les mots sortis de leur fonction utilitariste donneront à voir autre chose que la pauvreté du visible conditionnée par les limitations de notre raison. Le poète le sait et en est convaincu, le visible est question de jugement, mais aussi et surtout de perception et la peinture relayée par le discours poétique a pour mission d'étendre le champ du visible. Breton le dit et le rappelle en ces termes :

¹ Cf. *supra*, pp. 265-283.

« Peu importent les appuis momentanément que cette manière de voir et de faire voir¹ s'est cherchés successivement dans les aperçus scientifiques de la morphologie psychologique, de la Gestalthéorie, de l'astrophysique, et de la physique moléculaire (...). Le besoin de tels appuis n'exprime autre chose que l'aspiration à étendre, en s'aidant des ressources les plus modernes, le champ du visible, s'il peut, il est vrai, répondre à la nécessité de confondre ceux qui sont prêts à révoquer comme « abstraite » toute forme non couramment enregistrée par l'œil. Par-delà ces passerelles veillant à maintenir en communication l'inspiré et l'expérimental s'éprouve elle-même et se renforce ici une confiance sans réserves dans la perfectibilité des facultés de l'homme, dans sa capacité illimitée, et seulement dévoyée, d'invention, de compréhension et d'émerveillement »².

La science est donc au service du poète, puisque ce qu'il intuitionne en être « inspiré » qu'il est, la science l'expérimente aux moyens de ses outils sophistiqués. Mais le but de la science n'est pas de dévoyer l'imagination de l'homme pour l'asservir aux objets qu'elle fabrique afin de dominer la nature en suivant les pas de Descartes (« l'homme se rendre maître et possesseur de la Nature »), mais de lui donner l'opportunité de saisir toute l'étendue de ses potentialités dans un rapport au monde exempt de toute volonté de domination. Le monde n'appartient pas à l'homme puisqu'il forme avec lui deux parties qui devraient coexister en parfaites symbiose et harmonie. Cela nous ramène à la notion de sympathie, qui est au cœur du principe animant « l'animisme total »³ dont parle Breton. Eliphas Levi, parle de « l'eau exaltée », le « sperme universel », cette « âme de l'eau qui dissout les éléments et « donne le vrai soufre ou le vrai feu » au témoignage des occultistes »⁴.

L'Eros ici, se donne à voir au travers de cette eau de feu, osons le terme, qui lie les éléments, fait fusionner les métaux, les transmutent en Or. Cela est possible car la Nature communique avec le vivant par un agent qui assure la médiation entre l'invisible et le visible, l'imaginaire et le réel, le rêve et la réalité. Le poète est réceptif à son message, et il annonce par son langage l'advenue de l'invisible dans le visible, puisque l'homme est appelé à élargir son champ perceptif afin de communier avec la Nature. C'est parce que l'homme ne perçoit qu'une

¹ Breton parle ici de la manière de voir une chose et de ne pas la considérer comme un système refermé sur lui-même mais comme un système ouvert et relié aux autres systèmes, voire au Tout.

² A. Breton, « Matta », in *Le Surréalisme et la Peinture*, Op. cit., pp. 575-576.

³ *Ibid.*, p. 573.

⁴ *Ibid.*

infime partie de la Nature, que sa vision du monde est tronquée et qu'il voit des antinomies ou des contradictions là où l'unité est présente. A mesure que l'homme élargit le champ de sa conscience, les oppositions se réduisent jusqu'au jour où l'idée de dualité disparaîtra dans une totalité qui se définit par l'unité de l'homme avec la Nature et sa nature.

« Il existe un agent mixte, un agent naturel et divin, corporel et spirituel, un médiateur plastique universel, un réceptacle commun des vibrations du mouvement et des images et de la forme, un fluide et une force qu'on pourrait appeler en quelque manière l'imagination de la nature. Par cette force tous les appareils nerveux communiquent ensemble ; de naissent la sympathie et l'antipathie ; de là viennent les rêves... Cet agent universel des œuvres de la nature, c'est la lumière astrale »¹.

La lumière astrale ou l'Aether, émanation des dieux qui ont été en charge de la création du monde et des hommes, est d'une certaine manière ce que nous pouvons et devons percevoir comme un lien indéfectible avec la Nature et la vie qui nous porte en dépit de tout, de notre condition parfois précaire, mais porteuse de sens et de promesses. Il ne tient qu'à l'homme de disposer de lui-même, et de faire en sorte, qu'il s'allie aux forces porteuses, plus qu'aux forces destructrices dont font partie l'idée de péché et de culpabilité. L'animisme que la science (les sciences exactes) a voulu rendre caduque, infantile et régressif, reste une croyance et une attitude que l'homme doit cultiver en lui-même, que l'œuvre du peintre Matta par ailleurs met si bien en scène. Même si nous ne croyons plus aux esprits qui pourraient être enfermés dans les pierres, les fleurs, les arbres, il y a bien un message qui est adressé au poète qui est censé relayer celui-ci pour la joie et l'espérance du plus grand nombre ; Breton traduit cette espérance contenue avec ses mots : « Ce qui demeure, ce qui culmine², c'est la certitude que rien n'est en vain, que toute chose considérée tient un langage déchiffrable, susceptible d'être entendu à l'unisson de quelque émotion humaine »³. L'inconscient freudien, que la psychanalyse tient pour insondable même s'il est vrai que son langage reste déchiffrable mais de manière partielle (le rêve, le lapsus, l'acte manqué...) quand l'analyse permet une herméneutique du symptôme, il n'en demeure pas moins visible ou accessible qu'à partir de ce

¹ E. Lévi, *Histoire de la magie*, Éditions Germer Baillière, 1860, pp. 18-19. (cité dans *Le Surréalisme et la Peinture*, Op.cit., en bas de page 573).

² Il faut entendre « ce qui demeure, ce qui culmine » dans l'animisme total dont Matta est le digne représentant selon Breton.

³ A. Breton, « Matta », in *Le Surréalisme et la Peinture*, Op. cit., p. 574.

qui a été produit par le travail d'élaboration psychique ; ce travail fait malheureusement fait écran et empêche l'accès aux contenus ou éléments premiers, originaires et présents dans l'inconscient. Mais rien pourtant ne s'oppose, si l'on croit les promesses du poète, d'accéder à ce qui échappe dans un premier temps à l'analyste comme à l'homme commun. Toute barrière doit être levée, contournée ou repoussée, et le poète aidé par d'autres artistes, aux arts différents et variés, doit trouver le moyen d'atteindre ce que Breton « au secret suprême : le gouvernement du feu »¹.

Ce feu primordial, dont nous avons parlé à propos de la légende D'Hiram, contée par Nerval dans le *Voyage en Orient*, se trouve dans les profondeurs de la terre, là où des mineurs oeuvrent pour conserver la chaleur et la vie au centre et à la surface du monde ; un mythe que Platon avait abordé dans le *Timée*. Le « gouvernement du feu » ici, fait référence à la pierre philosophale dont nous avons parlé et qu'Eliphas Levi commente, en suivant les enseignements de Philostrate², le *regimen ignis*. Il s'agit donc de se rapprocher ou de se connecter à l'épicentre d'où naît, rayonne, jaillit et se concentre « toutes les vertus de la chaleur génératrice du monde »³.

L'Eros que nous convoquons, et interrogeons, est d'ailleurs souvent représenté avec des flèches qui servent à répandre l'amour (flèches dont le poète doit se saisir y compris dans la perspective nietzschéenne mentionnée précédemment), mais aussi avec une torche qu'il porte, pour allumer un feu et pas n'importe lequel, celui de l'amour qui sera le déclencheur de la vie, à partir des éléments qu'il aura su réchauffer et lier par leur fusionnement. Dieu primordial, Eros n'est pas seulement celui de la mythologie qui le définit comme le fils d'Arès et d'Aphrodite, mais comme le premier Dieu à partir desquels les autres dieux ont pu émerger du vide (Chaos) et de la nuit (Nyx), du vaste Tartare et du noir Erèbe. C'est parce qu'il a uni tous les éléments que sont nés à partir de leur union, le ciel et la terre, et « la race impérissable des dieux bienheureux »⁴.

A cet endroit, notons que la passion que le poète recherche auprès de l'être aimé pour fusionner avec lui, n'est pas une redite la relation mère-enfant fusionnelle qui débouchera sur le complexe d'Œdipe mais la répétition d'un acte qui s'origine dans notre plus lointaine histoire,

¹ *Ibid.*, p. 577.

² E. Levi, *Histoire de la magie*, Op. cit., p. 204.

³ *Ibid.*, p. 206.

⁴ Aristophane, *Les Oiseaux*, v. 693-702.

celle qui est contée dans les mythes, comme la théogonie d'Hésiode ou les écrits d'Aristophane. L'inconscient freudien est bien loin de l'inconscient bretonien, quand ce dernier est une porte ouverte sur les origines de l'homme qui l'accompagnent vers sa destinée qui sera accomplie une fois toutes ses potentialités et pouvoirs recouverts. Le feu qui gît dans l'inconscient n'est pas hors de portée mais saisissable dès lors que notre conscience n'est plus bridée par les interdits que la morale, représentée par le surmoi et l'idéal du moi, a fait peser sur elle. La liberté, la poésie et l'Amour se situent à un autre niveau logique que le parricide, l'inceste et le cannibalisme freudiens. Ces trois valeurs ontologiques n'ont rien à voir avec les valeurs ontiques que la morale au nom du processus de civilisation et de sociabilisation de l'homme, a voulu édicter par la voie de la religion, puis de la Loi civile et de ses multiples organes juridiques et judiciaires. Le poète conteste en amont le moment où ces Lois et interdits ont trouvé leur légitimité, à partir des notions de Bien et de Mal, que nous avons héritées de notre passé collectif. Ce passé est clairement identifié, le moment précis aussi, et le détour par l'œuvre de Nerval plébiscitée par Breton, l'indique aussi bien que le poète surréaliste dans *Les Vases communicants*. « le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve. Il tendra le fruit magnifique de l'arbre aux racines enchevêtrées et saura persuader ceux qui le goûtent qu'il n'a rien d'amer »¹.

Une question se pose maintenant à cet endroit : l'idée de culpabilité provenant du péché originel, est-elle à l'origine de la scission que l'homme a opérée en lui, qui serait elle-même génératrice de la séparation entre le rêve et la réalité ? Dit autrement, le mythe qui, nous le savons, est en lien avec la structure de notre psychisme, du point de Freud (plus encore de Jung) et de Breton, a-t-il dans sa version judéo-chrétienne, influencé l'homme à tel point, que la culpabilité (thème ô combien présent dans la psychanalyse) est génératrice d'inhibition, de castration créative, de camisole de force symbolique et inconsciente pour tout homme qui aurait le germe de la poésie en lui, espérant réunir ce qu'un Dieu inventé aurait désuni ?

« L'idée délirante « du péché originel » »² et d'un Dieu à l'origine « d'une dogmatique masochiste » est franchement rejetée par le poète surréaliste qui cependant ne manque pas de porter un intérêt sur le plan de la mythologie qui entoure cette légende, ou celle qui accompagne le christianisme en révélant la position intéressante de certains de ses opposants, à savoir les

¹ A. Breton, *Les Vases communicants*, in O.C., t. II, p. 208.

² A. Breton, « Interview d'Aimé Patri » (mars 1948), in *Entretiens 1913-1952*, O.C., t. III, pp. 608-609.

hérétiques. Tout ce ferment de culpabilité, reste à être mis au jour pour être dénoncé et remplacé par un mythe qui serait aux antipodes de ceux-ci.

Quant à Eros, il est lui-même, dans l'interprétation psychanalytique, soumis aux conséquences d'un péché, qui est aussi lié à l'acte de consommer un fruit défendu, le parent de sexe opposé. Il en résulte que l'Eros est soudainement capable de faute, d'erreur (*peccatum* ou péché), parce que l'objet qu'il investit lui est interdit. A ce sujet, Freud instaure une nuance qu'il n'explique pas formellement, dans la représentation que nous pouvons nous faire d'Eros, une pulsion libidinale sans conscience de la Loi. Car c'est à Himeros (Ἴμερος / *Himerus*, « désir incontrôlable »), que Freud fait sans doute référence sans le nommer toutefois. Frère d'Eros, il est accusé d'avoir violé sa sœur lors d'une soirée festive, alors qu'il était sous l'effet et l'emprise de l'alcool. A son réveil, le lendemain, il se rend compte de son acte et, désespéré, il se jette depuis la falaise pour se punir. Zeus ému par son acte épris de compassion, le ressuscite et en fera le dieu immortel du désir. Bien sûr de multiples versions dans la tradition et la mythologie grecques antiques existent et présentent Himéros sous des aspects et traits différents, mais celle-ci méritait tout notre attention. En tous les cas, tous les textes anciens sont d'accord pour présenter Himéros, le jumeau d'Eros sexué (car Eros peut tout aussi bien incarner l'une des divinités primordiales¹ et être asexué), comme le désir (sexuel) tandis que l'Eros est considéré davantage comme le sentiment d'amour qui accompagne ce désir. Le complexe d'Œdipe est l'héritage d'un acte transgressif relatif un interdit lié à une Loi qui est valable en tous lieux et de tous temps, et qui, si elle est bafouée, entraîne un châtement immédiat comme si les dieux ou la Nature avait fixé des lois immuables et des règles qui les protégeraient.

A la source du complexe d'Œdipe, il y a donc Himéros, en tant que désir potentiellement incontrôlable, et qui peut mener l'individu à détruire plus qu'à construire, à savoir détruire ce qui maintient les liens et l'organisation d'une communauté. Le « travail civilisateur » (*Kulturarbeit*) dont parle Freud par lequel l'homme crée un ensemble commun (l'ensemble humain) doit empêcher toute dérive liée aux égarements d'Himéros quand l'individu convoiterait son parent de sexe opposé, mais aussi comme dans son cas, un parent proche (sa sœur en l'occurrence). Cette force libidinale livrée à elle-même et non filtrée par le moi et le surmoi, est à l'œuvre aussi dans le parricide où le patriarche qui avait la main mise sur toutes

¹ Cf. *supra*, p. 247.

femmes (et les plus désirables), fait les frais d'un complot qui mènera ses fils à le tuer. Est-ce que le cannibalisme n'est-il pas la première poussée libidinale (le prototype de la « pulsion himérique ») que le psychanalyste Karl Abraham avait entrevue à travers les pulsions agressives du nouveau né et le phénomène de morsure (aux seins) qu'il infligeait à sa mère nourricière lors de ses têtées ? Toujours est-il que le mythe véhicule des croyances qui structurent le fond de notre psychisme, et que la tendance à s'emparer parfois par la force, la violence et la transgression de l'objet désiré, ne peut qu'en retour créer un sentiment de culpabilité qui s'ancrera lui aussi dans le fond du psychisme. Ce fond de culpabilité peut donc avoir sur la pulsion de vie et de créativité (Eros) une incidence négative, inhibitrice puisque là (à l'endroit) où l'homme ne s'autorise pas, il n'y pas d'espace ouvert à l'émancipation, donc à la possibilité de laisser libre cours aux flux constant mais refoulé de toutes les images et perceptions privées d'objectivation. Breton le dit avec fermeté et sans ambages, et c'est en cela que nous voyons dans l'analyse critique et artistique que le poète porte sur les œuvres de Matta, le point essentiel qui relie et éloigne à la fois la psychanalyse et le surréalisme. La peinture de Matta offre à l'homme un nouvel espace, un nouveau monde, « un nouvel ordre »¹ susceptible d'accueillir « la chance » de voir la résolution de ses conflits advenir parce que l'univers est capable de substituer à la loi de causalité le hasard objectif, propice aux milleurs conditions d'existence pour l'homme.

Comme le dit Breton, grâce à la révolution de perspective opérée sur le plan plastique par Matta, « la *chance* se fait ici reconnaître pour la reine absolue de l'univers »² ; rien de moins que ce trophée que remporte le peintre aux yeux de l'univers et du poète. Comment y parvient-il ? En peignant une zone particulière de du psychisme, celle qui se situe « entre le moi et le super-moi »³, cette « arène de la conscience morale »⁴, là où s'opposent l'instinct de mort et l'instinct sexuel, mais où précisément « le penchant à la destruction affecte toujours et dans tous les cas la forme d'un penchant de dérivation, au service d'Eros »⁵.

Ici Matta a opéré selon Breton un renversement épistémique, où le penchant à la destruction dérive au service d'Eros : ce qui provoque la chance par laquelle l'univers conspire en faveur de l'homme. A noter, que ce qui se joue dans le théâtre intérieur de notre esprit, au

¹ A. Breton, « Matta », in *Le Surréalisme et la Peinture, III*, Op cit, p 582.

² *Ibid.*.

³ *Ibid.*, p. 581.

⁴ *Ibid.*.

⁵ *Ibid.*, p. 580.

gré de la joute pulsionnelle à laquelle se livrent ces deux instincts, c'est la mise au jour de deux tonalités affectives ontologiques (puisqu'elles ne sont ni visibles ni objectivées) que Breton relève dans le travail de Matta, « l'angoisse de mort et celles de l'angoisse provoquées par les scrupules de conscience ». L'angoisse de mort, liée au retournement de la pulsion de mort sur le sujet lui-même, rejoint la tendance du principe de Nirvana à réduire toute excitation à néant, son point 0 ; or, ce qui est intéressant, c'est que Breton ne peut s'empêcher de parler de l'angoisse causée par « les scrupules de conscience » comme si l'une n'allait pas sans l'autre, c'est dire l'aspect négatif que cette dernière représenterait. Le siège de celle-ci, rappelons-le est le surmoi (peur de la punition, ancrage négatif du péché originel dans la structure psychique) et le fait qu'elle soit mise en évidence (objectivée) dans l'œuvre de Matta, cela provoque une opération cathartique, libérant l'homme à son destin où « la chance » œuvrera en sa faveur. Il s'agit d'extraire l'homme de cette zone dans laquelle il s'enlisait dans ses affres pour dégager une autre dialectique, cette fois-ci vertueuse. Nous identifions chez Breton, donc, une structure psychique influencée par une mythologie nocive, qui a constitué une dialectique vicieuse (par opposition à la dialectique vertueuse qu'il prétend annoncer à la suite de Matta) : le mythe d'Adam et Eve est à la source de nos « scrupules de la conscience » que nous rapprochons du « sentiment de culpabilité » freudien lié certes à la situation oedipienne mais qui peut tout aussi bien être transposé sur le registre de la « culpabilité collective », qu'incarnent la religion juive ou chrétienne.

Nous nous souvenons par ailleurs de la position adoptée par le poète lors de son exil aux Etats-Unis quand il lui a été donné l'opportunité d'intervenir à la radio¹ pour lire des textes dont il n'était pas l'auteur, mission qu'il accepta à la seule condition d'aborder aucun sujet relatif à la papauté de Rome, sachant par avance qu'il ne disposerait d'aucune liberté pour exprimer ses sentiments à son égard. Quand il eut l'occasion à nouveau d'affirmer clairement sa position à l'égard de la religion, également à la radio (en 1948), à l'occasion de l'émission *Pour en finir avec le jugement dernier*², celle-ci sera censurée par la Radiodiffusion française. La censure avait frappé, le surmoi collectif étant au service d'un héritage collectif, le mythe de la genèse qui place l'homme sous le joug d'une dette, d'un péché, d'une faute, autant d'éléments

¹ Pierre Lazaëff l'ayant engagé en 1942 comme speaker pour l'émission diffusée à destination de la France, *La Voix de l'Amérique (Voice of America)*.

² Emission animée par Antonin Artaud.

que la notion de *schuld* (dette, faute) subsume. Cela explique la nécessité pour Breton d'inventer un mythe nouveau capable de gommer l'ancien et d'en l'homme définitivement. Un mythe n'est jamais refermé sur lui-même, il contient un espace ouvert vers un autre mythe, à venir ou tout simplement préexistant qui ne demande qu'à être découvert. Le mythe de la genèse décrit dans la Bible contient une ambivalence : pour l'homme pécheur, puni et condamné à mourir, héritier d'un péché originel et d'une dette à vie, il y a en contrepartie l'amour d'un dieu certes jaloux mais compatissant. Ce dieu fait des concessions en refusant de détruire l'humanité dans un déluge salvateur pour certains hommes et femmes élus (perpétuant l'existence de l'humanité et des espèces vivantes), et il n'hésite pas à racheter le péché originel en envoyant son fils unique offert en sacrifice, porteur d'un message salutaire à savoir la résurrection et la promesse d'un paradis reconquis et à venir : la nouvelle Jérusalem. Il y a donc derrière l'Interdit, le rempart de la Loi et la sanction qui est réservée pour sa transgression, l'inter-dit qui apparaît en filigrane laissant entrevoir derrière le voile de qui est dit, un non-dit porteur de sens et de promesse, une fenêtre qui s'ouvre dans l'espace que le langage ouvre en s'exprimant : l'interdit étant l'autre face du langage, qui s'oppose à l'inter-dit à savoir ce qui n'est pas encore dit et qui reste dans l'attente d'être dit. Quand nous parlons de « dire », nous entendons par là tout ce qui se manifeste, dans le langage et au-delà du langage, aussi bien ce qui est dit et ce qui est acté, et la relation de causalité qui est posée entre ces deux moments.

C'est la raison pour laquelle, il s'agit pour le poète de sortir de cette causalité qui fixe et fige la condition humaine dans une fatalité qui s'oppose à la *fortuna*, au Kairos, à la chance, parce qu'elle est inscrite dans la pierre, notre psychisme constitué de couches de sédimentation dont le fond est le mythe. Le mythe castrateur doit être renversé, transformé en mythe libérateur, et le surréalisme aura posé la première pierre à cet édifice : l'accomplissement de l'homme par l'obtention de la pierre philosophale. Les éléments sont là, ils existent depuis que nous existons, dans notre inconscient, il suffit de les extraire, leur faire suivre le processus de transformation que nous appelons le Grand Œuvre, dans l'athanor qui est l'unité retrouvée de notre corps et notre esprit. Le dualisme entre le corps et l'esprit, n'est-il pas l'œuvre d'un philosophe (certes pas le seul, mais pas le moindre non plus), qui au nom d'une vérité (celle de l'existence de Dieu) a enfoncé le clou, celui de la pensée dualiste, de la séparation insurmontable entre le corps et l'âme ? Cette chose pensante (*res cogitans*) que Descartes décrit comme indivisible à la différence du corps qui peut-être pensé, représenté en le divisant en multiples parties, tend à

faire du « je pense », la conscience, un élément stable qui se caractérise par son unicité¹. Ce même dualisme se retrouve déplacé en psychanalyse même si l'unité du moi est menacée par la triade des trois instances psychiques : il y a dualisme entre l'inconscient et le conscient, entre la pulsion de vie et de mort même si il y intrication dans leur relation², entre le refoulement originaire et le symptôme. Et le rationalisme, tendant vers son absolu, encourageant le diktat de la logique sur l'imaginaire et le rêve, a construit une réalité où la dualité est bien présente, voire omniprésente : ce qui est logique s'opposant à l'illogique, le rationnel à l'irrationnel. Breton reprenant les propos du philosophe Ferdinand Alquié avait mis l'accent sur la coupure radicale que la psychanalyse aurait pu dépasser si seulement, elle avait refusé de voir la coupure radicale entre l'inconscient et le conscient comme une certitude inébranlable : « Déclarer que la raison est l'essence de l'homme, c'est couper en l'homme en deux, et la tradition n'y a jamais manqué. Elle a distingué en l'homme ce qui est raison, et qui par là même, est vraiment humain, et ce qui n'est point raison, et paraît, de ce fait, indigne de l'homme, instincts et sentiments »³.

Face à ce constat et ce risque qui menace la « raison véritable »⁴ (émancipée de la logique et la morale), le poète surréaliste recherche le moyen ou la méthode, de faire voler en éclats une chose essentielle : la dualité. Que ce soit la dualité entre le corps et l'âme, entre le bien et le mal, le ciel et la terre, l'éternité et la finitude, ..., la dualité ne trouverait-elle pas sa source, sa cause unique, dans un mythe qui aurait inauguré l'idée de séparation, de dualité, de binarité, par l'instauration d'une notion telle que le Bien et le Mal puis qui s'est déclinée par le truchement de la pensée rationaliste sous la modalité du Vrai et du Faux, que le poète surréaliste aborde dans le champ de l'esthétique sous l'aspect du Beau et du Laid. La dialectique parfaite, est la « conception dialectique par excellence, à savoir, selon Hermès, que « tout ce qui est en bas comme ce qui est en haut pour faire le miracle d'une seule chose » et, selon Goethe, que « ce qui est au-dedans est aussi en dehors » »⁵. Le poète voyant est donc la personne toute désignée pour aller vers ce dedans, qu'on appelle, intériorité, inconscient freudien, ou profondeurs souterraines nervaliennes, afin de le faire sortir au-dehors, brisant la dichotomie qui les séparait. La croyance erronée en une dualité insurmontable fait de l'Unité, un mythe

¹ R. Descartes, *Méditations métaphysiques* (1641), 6^{ème} méditation.

² Cf. partie 1, chapitre 1, section 1.5..

³ F. Alquié, « Humanisme et surréaliste et existentialiste » (1948) in *La Révolution surréaliste* cité dans *Entretiens radiophoniques, VIII*, O.C., t. III, pp. 491-492.

⁴ *Ibid.*

⁵ A. Breton, « Genèse et perspective artistiques », in *Le Surréalisme et la Peinture, II*, Op. cit, p. 430.

utopiste réconciliant l'Homme avec lui-même et la Nature. L'interdit est la frontière que le poète ou l'artiste doit passer en contrebande (en défiant les stratégies surmoïques), parce que la frontière du langage comprend des faiblesses, des failles, des mailles dans lesquels il peut se glisser pour plonger dans une zone où il puisera les éléments nécessaires pour reconstituer l'unité du langage. La dialectique que nous proposons suivrait le mouvement de l'interdit, puis de l'inter-dit pour mener à l'unité du dit, l'entière-té du dit, l'entier-dit¹. L'automatisme aura été la voi(x)e surréaliste adressée à l'artiste, « héritée des médiums » de l'antiquité, aux pouvoirs oraculaires. « L'automatisme, héritée des médiums, sera demeuré dans le surréalisme une des grandes directions »². Breton, après avoir vu dans Matta l'investigateur d'une zone inconsciente d'où émanait la source des angoisses, moteur de la dualité, voit dans la peinture de Masson, l'unité plastique reconquise grâce à l'automatisme pictural.

« L'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou le dessin, en réalisant l'unité rythmique (...), la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles »³.

L'automatisme pictural comme verbal (poétique), résout la dualité de l'esprit et du corps et des fonctions qui leur sont habituellement dédiées, pour les unir autour d'une même et seule perception qui ouvre à un espace qualitatif spatio-temporel autre : la nouvelle perspective plastique extraite de nos couches psychiques souterraines nous projette dans une temporalité autre capable de « retenir l'éternité dans l'instant »⁴. Le problème de la finitude que rencontre l'homme, pauvre être mortel, est résolu le temps de sa rencontre avec l'œuvre d'art surréaliste. Si ce Temps ne dure que peu de temps, il offre une possibilité de répétition : ce qui s'est produit une seule fois peut se répéter à l'infini. A propos de la « chance » qui régenterait le nouveau monde, créé par l'artiste, dont nous avons parlé à propos de l'œuvre picturale de Matta, Breton précisément rappelait « la loi seule dialectique dont elle émane », qui permet à ce que « tous les cas possibles tendent à se manifester » et à ce que « tous les cas possibles tendent à se répéter

¹ A noter la similitude des lettres qui composent les mots entier et inter.

² *Ibid.*.

³ *Ibid.*, p. 432.

⁴ A. Breton, *Les Vases communicants*, Op. cit, p. 209.

un même nombre de fois »¹, reste à préciser cependant le nombre de fois en question. Quel est donc ce « champ psychototal » dont parle Breton se référant à Freud quand ce dernier voit dans la « profondeurs abyssale » du psychisme un lieu où l'absence de contradiction règnerait. Oui « l'automatisme conduit à cette région en droite ligne »², formulation qui ressemble assez à celle qui définit le rêve comme « la voie royale » qui mène à l'inconscient.

Le poète identifie trois éléments essentiels susceptibles de supprimer la distinction marquée entre la réalité et l'univers intérieur de l'artiste : le principe de plaisir qui prédomine dans cette zone particulière, l'agitation des éléments émotifs dus au refoulement, et l'intemporalité³. Si la psychanalyse dans un premier a remis en question la toute puissance du « je pensant », du moi, et par conséquent le pouvoir de la raison qu'il s'est assigné, elle est revenue par le biais d'un positivisme plus que latent, vers un rationalisme qui n'est certes pas absolu mais néanmoins affirmé. En effet, la réalité reste ce qui est visible, mesurable et prédictible à savoir le symptôme et ce qui est invisible reste inaccessible (l'inconscient), et seul ce que le conscient perçoit (les éléments inconscients transformés par le travail d'élaboration) doit être pris en compte et a une valeur *in fine* scientifique. C'est la raison pour laquelle Freud, même s'il reconnaît sa dette à l'égard de certains poètes tels que Shakespeare qui force son admiration pour les raisons que nous avons expliquées, se situe dans la science et non dans l'art. Les mots du psychanalyste viennois adressés à l'encontre du surréalisme résonnent assez fort encore pour que nous les citions à nouveau : « Peut-être ne suis-je en rien fait pour vous comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art »⁴. Si l'on ajoute la déclaration de Freud faite à Stefan Zweig le lendemain de la visite du jeune Dali, « j'étais tenté de tenir les surréalistes, qui apparemment m'ont choisi comme saint patron, pour des fous intégraux (disons à quatre-vingt-quinze pour cent, comme pour l'alcool absolu »⁵, il faut bien convenir que l'écart entre le surréalisme et la psychanalyse a toujours été de taille. Freud avait cependant tempéré son jugement ponctuellement, au vu du génie du peintre catalan. Mais le verdict et le diagnostic implacables devaient tomber : la psychanalyse ne s'intéresse qu'au « rapport quantitatif, entre

¹ A. Breton, « Matta », in *Le Surréalisme et la Peinture, III*, Op. cit., p. 582.

² A. Breton, « Genèses et perspectives artistiques », in *Le Surréalisme et la Peinture, II*, Op. cit., p.432.

³ *Ibid.*.

⁴ Lettre de Freud, du 26 décembre 1932, envoyée à Breton. (A. Breton, « Appendice » in *Les Vases communicants*, O.C., t. II, p. 213).

⁵ Lettre du 20 juillet 1938 que Freud envoya à Stephan Sweig.

le matériel inconscient et l'élaboration préconsciente » qui doit se tenir dans « limites déterminées »¹.

L'art surréaliste ignore l'idée de mesure puisque les proportions dont parle Freud sont des rapports qui sont analysés du point de vue du conscient, même s'ils émanent d'un rapport plus profond entre l'inconscient et le préconscient. Toute norme qui prétendrait indiquer un déséquilibre mental n'a pas lieu d'être pour les surréalistes : les éléments inconscients recueillis par le conscient et le moi, doivent au contraire bousculer les rapports habituels que le moi avait instauré entre le ça et le surmoi. La censure est encore à l'œuvre dans le processus de sublimation (faisant partie des quatre destins pulsionnels possibles), quand il s'agit d'attribuer une valeur esthétique donc une valeur judiciaire, à l'œuvre artistique². Cette volonté de Freud à vouloir maintenir un « équilibre » coûte que coûte rejaillira dans sa réticence à se dévoiler dans l'explicitation de ses propres rêves, le sentiment de culpabilité étant certainement présent et très actif en lui. Le surmoi du psychanalyste du côté du rationalisme et de la raison moralisante, devait l'empêcher de se livrer dans une transparence qui pourtant aurait bénéficié de la neutralité bienveillante du poète et de ses lecteurs. Freud avait prétexté qu'il y avait un risque de tomber dans l'exhibitionnisme. Cela étant dit, il était étonnant de voir de la part d'un homme de science l'attitude paradoxale qui consistait à se cacher derrière le rempart du soi-disant excès d'informations ostentatoires et de sa censure. Breton n'hésita pas à noter cette ambiguïté dans le comportement infantile du psychiatre, lui qui avait exposé ses rêves à la vue de ses lecteurs dans *Les Vases communicants* (1932) : « Il continue à me sembler qu'en pareil domaine la crainte de l'exhibitionnisme n'est pas une excuse suffisante et que la recherche pour elle-même de la vérité objective commande certains sacrifices »³. Même à l'endroit où le rationalisme est pregnant dans la posture du psychanalyste (« la vérité objective »), la censure œuvre une fois de plus à l'insu de son auteur !

Le sentiment de culpabilité lié à l'auto-censure et au jugement moral qui est son pendant, n'a-t-il pas été la propre pierre d'achoppement de la psychanalyse freudienne ? Un sentiment qu'elle avait pourtant au départ combattu pour délivrer l'homme de démons intérieurs et des influences inconscientes auxquelles sa raison étaient soumise ? Deux éléments empêchent

¹ *Ibid.*

² Voir à ce sujet l'article de Didier Kuntz en suivant le lien internet :

<https://www.psychanalyse-en-mouvement.net/actualites/article-145-20050220145-l-art-de-sublimer.html>

³ A. Breton, « Appendice » in *Les Vases communicants*, Op. cit., p. 215.

l'individu de retrouver une unité puisque celle-ci doit passer par une unité psychique qui rassemblerait toutes les forces et ressources dont elle provient (constitutives) et qu'elle pourraient soumettre à son action (agissantes) : les éléments de l'inconscient sont qualitativement différents des éléments conscients, ce qui fait qu'il y a une coupure radicale entre l'incosncient et le conscient. Le rêve de Breton échoue donc, celui de récupérer toutes les forces psychiques pour les soumettre s'il le faut, à la raison. L'unité du moi qui permettrait de ne plus vivre aucune dualité (la fragmentation du moi se projetant dans le monde objectif), ne peut être malheureusement recouvrée, car il sert deux maîtres à la fois, et il est déchiré entre deux instances (le ça et le surmoi) : l'homme est divisé en 3 parties , fait de trois éléments psychiques incompatibles avec le mouvement dialectique bretonien visant la synthèse absolue : l'Unité. Un peu plus et la psychanalyse qui voyait en Breton « une compulsion de synthèse », qualifierait le surréalisme d'addicte à l'hénologie néo-platonicienne de Plotin.

Comment réunir ce qui a été divisé, comment faire que le Beau, le Vrai et le Bien fusionnent pour réintroduire l'homme dans un paradis reconquis ? Le Moi-idéal que nous avons dégagé de la gangue de l'Idéal du moi explique probablement pourquoi le surréalisme a vu à son insu dans la psychanalyse la voix rêvée pour créer un nouvel ordre, un nouveau monde où l'homme n'aurait plus à vivre aucun conflit (interne ou externe) d'aucune sorte. Mais la psychanalyse nous apprend que l'existence est faite de compromis, entre le désir et la réalité qui par essence, s'opposent. Le surréalisme en la personne d'André Breton aura bel et bien fait son « acte manqué »¹ (*Fehlleistung*) en souhaitant élire Freud au rang de Saint Patron du surréalisme, comme si la caution scientifique que le psychiatre aurait accordée au surréalisme aurait pour conséquence de transformer le poète comme le traducteur privilégié de l'inconscient. Un peu plus, grâce au surréalisme, l'artiste devenait l'inspirateur du scientifique. En second lieu, si la psychanalyse avait reconnu ce fait, il était possible de l'étendre à toutes les sciences : le surréalisme aurait réussi à faire jurisprudence. Il est vrai que la tentation fut grande quand la psychanalyse a postulé que la raison était le jouet d'une couche plus profonde du psychisme et que le poète était de beaucoup supérieur à l'homme vulgaire pour accéder à ce

¹ L'acte est dit manqué parce qu'il manque l'objet pulsionnel mais il ne manque par le but pulsionnel. Dit autrement, Breton s'est trompé de muse ou de St Patron pour représenter son mouvement en la personne de Freud (l'objet pulsionnel) mais le but pulsionnel du poète a été atteint : celui de dépasser les limites que lui opposait la théorie psychanalytique. Freud en se refusant d'être la muse du surréalisme a permis à Breton d'être totalement libre dans sa manière de se servir de sa théorie.

lieu. Breton avait vu nous l'avons suggéré les prémices d'une collaboration fructueuse qui aurait pu ressembler à celle de Taine et Flaubert. Mieux encore, Breton avait peut-être trouvé en Freud, l'appui pour en finir avec ce dualisme qui avait coupé « l'homme en deux »¹ et que la psychanalyse pouvait recoller au moyen de sa théorie de l'inconscient. Mais non, l'acte avait manqué sa cible, Freud n'aurait rien compris quant à la demande du poète à son égard, mais il n'aura pas manqué son but : le poète sera allé plus loin que Freud dans la compréhension du psychisme humain ; l'honneur de l'artiste aura été sauvé, l'imagination qui le caractérise est supérieure à n'importe quelle science qui ne reconnaît que l'objectif (Le visible et le concret) comme seule et unique valeur épistémique, de vérité ou de réalité, selon les termes que l'on veut bien utiliser.

4.6. Le poète surréaliste initiateur d'un mythe nouveau au moyen de l'automatisme psychique : Eros vainqueur de Thanatos

Breton aura fait tout au long de son existence, le pari sur la Vie et non sur la misère de notre condition, vouée à sa finitude, la mort. Que la pulsion de vie serve *in fine* la pulsion de mort selon Freud, que l'homme l'accepte en prenant acte de ce fait une fois pour toute au nom de quelque science, y compris si celle-ci s'appelle la psychanalyse, est inconcevable pour le poète. Le mythe ne peut pas être que l'écho de nos limites et de nos peurs que nous aurions projetés sur telles ou telles personnes, dieu, héros ou légende : il est « le fond » de notre psychisme qui doit être révélé, actualisé, objectivé, parce qu'il est porteur de vérité, d'un « fond » de vérité. La « chance » dont parle le poète, le « hasard » qui nous arracherait aux lois de la causalité que le monde rationaliste et logique a entretenues pour notre malheur, est l'écho de son appel, en résonance ou correspondance avec la Nature et tous les vivants qu'elle abrite. Il doit s'abstraire, ne serait-ce qu'une seule seconde de ce qui le ronge ou le rend médiocre, pour goûter les joies de sa réelle nature, quand l'unité retrouvée avec lui-même et son extériorité suspend tous doute et limitation. Le poète est porteur d'espérance, comme l'a été Nadja dont le prénom signifie en russe, le commencement du mot « espérance », et parce que ce n'est que son

¹ Cette expression fait référence à la phrase que Breton entendit dans ses phases de sommeils hypnagogiques.

commencement, que le mot espérance prend toute sa dimension. N'oublions pas que « c'est des poètes malgré tout, dans la suite des siècles, qu'il est possible de recevoir et permis d'attendre les impulsions susceptibles de replacer l'homme au cœur de l'univers, de l'abstraire une seconde de son aventure dissolvante, de lui rappeler qu'il est pour toute douleur et joies extérieures à lui un lieu indéfiniment perfectible de résolution et d'échos »¹. Oui, l'homme peut être remis au centre de l'univers, n'en déplaise à Freud et à la blessure narcissique qu'il lui avait administré, après justement Copernic, qui avait chassé l'homme et la terre de leur piédestal par le passage du géocentrisme à l'héliocentrisme. L'homme peut n'être qu'un atome au regard de l'immensité vertigineuse de l'univers, il conservera cette excroissance de sensibilité qui fait de sa fragilité et sa petitesse, sa grandeur et sa noblesse, car son langage poétique est un chant d'espérance, d'appel au secours, et de révolte empreinte d'amour. L'Eros doit lutter et remporter la victoire contre Thanatos. L'amour, la créativité, le désir qui constituent le mouvement de la vie (de sa conservation à sa propagation ou reproduction) doit l'emporter sur ce qui s'oppose à lui, même si cela ne dure « qu' une seule seconde ».

Le temps bretonien, est qualitatif, kairique, et l'exaltation que la poésie prône, est bien la méthode pour retenir l'écoulement morbide de temps, retenir l'éternité dans l'instant surchargé de la « condensation »² de sa durée. Il est l'expérience d'un vécu que Freud avait entrevu sur un plan purement objectif, cellulaire, matérialiste et rationaliste, quand il s'était intéressé à la distinction entre les cellules germinales et les cellules souches, quand les unes se reproduisent en disparaissant par la suite tandis que les autres véhiculent le germe de l'immortalité. Il y a bien au cœur du vivant, une intrication entre l'immortel et le mortel, que Freud a transposée sur un plan mythique et pulsionnel à la fois, quand il parla de pulsions de vie et de mort. Or le poète, plus que quiconque, sait interroger le jeu qui s'opère entre ces deux forces car la poésie est là pour démêler les fils qu'il a tissé autour du complexe somato-psychique, qu'est l'homme. L'homme doit se réveiller, sortir de son rêve-illusion qu'il prend pour seule réalité. Il y a un rêve qui peut devenir réalité car « l'imaginaire tend à devenir réel », mais il y a bien une illusion enfermante et limitante, une prison de la pensée en somme, qui donne une seule version de la réalité en supprimant tous les autres possibles, potentiellement constitutifs d'une autre réalité.

¹ A. Breton, *Les Vases communicants*, O.C., t. II, p. 208.

² Cf. *supra*, pp. 247-255.

Certes, le poète comme chaque homme, est conscient de sa condition, celle d'un homme mortel chez qui la pulsion de mort (Thanatos) travaille en vue de sa finalité, quand la matière contrariée par la complexification que lui a fait endurer le vivant, fait retour vers son état d'origine. Mais rien ne s'oppose à ce que le poète et tous les hommes qui suivront ses pas, expérimentent la force de la vie et du désir (Eros) de notre vivant. Deux voies ou plutôt deux moments s'offrent alors : l'automatisme qui permet d'aller puiser à la source de l'Eros une matière brute composée d'éléments inconscients, puis l'étape qui suit et consiste à recueillir ces éléments qui à eux seuls constituent la matière poétique non seulement brute mais accomplie. Tel est le paradoxe et non la contradiction : l'automatisme s'il est répété, plonge de plus en plus dans les profondeurs du psychisme pour prélever à la source des images à la fois pures (non contaminées par l'esprit analytique) et ne nécessitant d'aucun agencement ou travail de réassociation.

Le texte automatique est poésie, parce qu'il n'est pas transformé par nos filtres psychologiques eux-mêmes conditionnés par tout ce que le surréalisme a rejeté : la mythologie judéo-chrétienne, la pensée rationaliste et bourgeoise qui ont façonné un monde qui discrédite l'imaginaire, l'amour libre et la poésie. Breton illustre très bien comment l'automatisme a été et est resté la méthode privilégiée par le surréalisme pour exalter une réalité appauvrie par la représentation rationaliste et moraliste que l'on lui a prêtée. Un automatisme psychique qui devait raviver des sources auxquelles se sont abreuvés les mythes dont nous sommes les dignes héritiers. La question fut posée au surréalisme : sommes-nous en manque de mythe, ou faut-il en créer un parce que celui auquel nous sommes soumis ne correspond pas ou plus à la dignité dans laquelle doit s'inscrire l'humanité. Georges Bataille, n'avait-il pas confié à Breton que « l'absence de tout mythe est peut-être le vrai mythe d'aujourd'hui »¹.

Que dit le poète à propos de l'automatisme ? Quelque chose qui finalement pourrait résumer en quelques mots le mouvement surréaliste et la poésie qu'il souhaite voir renaître : « mais rien ne pourra faire que cet accent² n'ait été celui du *désir* pris à sa source »³. Le désir pris à sa source, nous est restitué dans sa forme la plus pure, non contaminée, ressemblant à

¹ Propos qui se rapprochent de ceux cités par Georges Bataille dans son article « Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme », in *Critique*, numéro 2, juin 1946, pp. 107-108 ; cité dans A. Breton, « Interview d'Aimé Patri », in *Entretiens 1913-1952*, Op. cit, p. 606.

² Breton fait référence à « l'accent » conféré à l'automatisme, c'est-à-dire le sens que le surréalisme a donné à l'automatisme comme méthode d'investigation de l'inconscient siège du désir.

³ A. Breton, « Interview d'Aimé Patri » (1948), in *Entretiens 1913-1958*, Op. cit, p. 604.

l'eau cristalline de la fontaine jaillissante ou dans son aspect minéral, au cristal de roche ou de bohème¹. Le désir n'est pas cependant sans rapport avec la pensée qui l'accompagne et l'objet qui rendra possible sa manifestation ou son objectivation. Objets et pensée, extériorité et intériorité sont reliés entre eux par la force liante, Eros, mais cette matière dynamique dans laquelle ils évoluent ensemble, n'est pas exempte d'orientation : Eros n'est pas un vent qui souffle au hasard ou si c'est le cas, il est un vent qui souffle au hasard objectif. C'est un vent qui souffle et qui suit probablement un mouvement ascensionnel, celui des courants d'air chaud du zéphir, menant au Mythe qui l'attire dans son monde de représentations primitives².

Breton poursuit sa réflexion en affirmant que le désir dont il parle, pris à sa source, est « très proche parent de celui des peuples primitifs qui nommaient », à un moment où l'homme allait s'engager avec la Nature dans un rapport intime et vierge de toutes compromissions, à l'aide d'un langage pur, nouveau, et principalement affectif car sans aucuns buts utilitaires. C'est d'ailleurs ce type de langage que le poète veut rétablir³ alors que la pensée rationaliste (la raison calculée, visant à obtenir du monde et des individus la satisfaction d'un besoin au moyen de leur instrumentalisation ou de leur aliénation) l'a recouvert de sa poussière asphyxiante. L'automatisme permet d'accéder aux zones psychiques hors du contrôle de l'autocensure dans un espace onirique qui est en étroite relation avec le mythe qui disposerait de moyens pour nous affranchir définitivement de son influence néfaste.

C'est au détour de ses *Entretiens* (1913-1952), que le poète dévoile sa théorie et c'est au gré de ses déclarations que nous nous sommes astreints à reconstituer le puzzle de sa pensée. Breton atteste la chose suivante, en parlant du contenu manifeste et du contenu latent propres au rêve : « ce contenu latent et lui seul qui constitue la matière première de la poésie et de l'art. Le mythe est ce que ce contenu devient à travers eux »⁴. Le poète et l'artiste surréaliste(s)⁵ sont les agents du rêve, parce que le rêve dans son contenu latent a besoin de se manifester, et le

¹ Pour illustrer la fontaine d'eau et le cristal, figures et images souvent utilisées par Breton, nous citerions la fontaine évoquée dans *Nadja*, et le cristal de bohème mentionné dans le poème « Pièce fausse » (1920), paru dans le recueil *Clair de terre*.

² Par « primitives » nous entendons des représentations premières, originelles, archétypales et non pas archaïques du moins dans son acception négative à savoir le mode régressif, ou le manque de développement ou de maturation relatif à l'évolution des processus cognitifs.

³ Cf. la théorie du langage développée à partir de la philosophie de Condillac et de Taine, cf. *supra*, pp. 210-236.

⁴ A. Breton, « Interview d'Aimé Patri » (1948), in *Entretiens 1913-1958*, Op. cit, p. 606.

⁵ Le poète n'est-il pas *de facto* surréaliste ? C'est nous qui posons la question, une question qui peut rester par ailleurs en suspens...

mythe en est la monstration. L'Eros, le désir, est ce par quoi le rêve dans son contenu latent se donne pour persister dans notre mémoire qui fait le lien, la jonction, entre l'état de sommeil et l'état de veille. Si la mémoire s'arroge le droit de faire des coupures, et de séparer le rêve en contenus latent et manifeste, c'est l'automatisme qui peut rétablir à rebours, ce qui a été perdu par le fait de cet effet séparateur. L'automatisme ressoude la jonction, le passage, les vases-communicants entre l'intériorité et l'extériorité du sujet. Ce qui relève du fond psychique commun à l'humanité (l'inconscient collectif¹), le rêve peut lui révéler et lui offrir un monde à la mesure de ses ambitions (ses désirs) et de sa destinée que personne ne peut connaître ou anticiper mais seulement pressentir. Le poète dispose de cette intuition, et il a pour charge d'accompagner le rêve vers son objectivation, sachant que chaque homme est un poète en germe, à charge pour l'automatisme de révéler en chacun cette faculté. Le poète est par conséquent non seulement voyant, mais interprète de la voix de l'au-delà qui pourrait provenir d'un dieu, ou de l'esprit de la Nature, mais en aucun cas du dieu biblique.

Il s'agit plutôt d'un dieu immanent, qui murmure à l'oreille de l'inconscient et que le poète capte par la voie de l'automatisme qui est une forme modérée de la transe médiumnique, pour en extraire le sens. On ne peut omettre de penser à l'influence quasi permanente de Victor Hugo sur le surréalisme et Breton en particulier. Une réponse à une enquête sur Hugo faisait sortir de « l'ombre » la bouche du surréalisme en la personne d'André Breton, qui en toute transparence et au nom du mouvement qu'il porta à bout de bras, proférait : « Ce que dit la Bouche d'ombre : le capter à la source et tendre de toutes ces forces à en dégager le sens, c'est en quoi réside toute l'ambition du surréalisme »². Rappelons que la Bouche d'ombre fait partir du recueil de poèmes de Victor Hugo, *Les contemplations*, écrits entre 1841 et 1855, celui-ci faisant partie des tous derniers, et précédant de peu son édition en 1856. Si la mort de la fille du poète (Léopoldine) apparaît en toile de fond de l'écriture de ce recueil (du moins pour les poèmes tardifs, postérieurs à 1843), c'est que les questions existentielles et métaphysiques demeurent sans réponse et retranchent le poète dans un doute vis-à-vis de sa compréhension et de sa soumission à une volonté divine parfois violente, douloureuse et incompréhensible. Si le poète doute d'être le messager de l'éternel et de l'infini, voyant ou prophète, il est comme la

¹ A cet endroit, Breton rejoindrait davantage la pensée jungienne que freudienne sur la notion d'inconscient collectif.

² A. Breton, *Alentours II*, in O.C., t. III, p 1067.

poésie qui parle dans sa bouche, « l'étoile qui mène à Dieu, rois et pasteurs ! »¹. Le poète est la lumière qui brille en des temps obscurcis par la terreur ou la folie qui menace l'homme. Si Breton prend de la distance avec Hugo, quant à la proximité que le poète aurait avec Dieu, il partage le fait que le poète peut incarner les forces et les formes adaptées à son époque, pour les convertir en actes qui sauveront l'homme de son inertie et de sa torpeur morbides. Le surréalisme peut devenir l'arme du poète, la flèche qu'Eros lancera pour toucher le cœur des hommes endormis. Le poète « voit quand les peuples végètent. Ses rêves toujours pleins d'amour, sont faits des ombres que lui jettent les choses qui seront un jour »².

Quoi de plus explicite que ces vers de Victor Hugo pour éclairer ce que le surréalisme souhaitait parvenir : réveiller l'homme de son « sommeil dogmatique »³ qui végétait, parce que ses rêves emplis d'amour (une des valeurs par lequel le surréaliste se définit lui-même), contiennent les éléments en latence, sur le point de devenir réels comme si la lumière du monde projetait dans l'inconscient de l'homme, la réalité à venir. Cela ressemble assez à la formule surréaliste définissant le hasard objectif en ces termes : il « serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud) »⁴. Il y aurait une parfaite communication entre l'extériorité et l'intériorité de l'individu, parce que l'objet (extérieur) serait aimanté par le désir (intérieur), la lumière du monde projetant l'ombre du premier dans le monde (le rêve) du second.

Le monde onirique serait donc le monde de l'ombre, là où parle la « bouche d'ombre », mais un monde d'ombre que la lumière extérieure peut aussi éclairer, parce la lumière du monde n'éclaire pas seulement ce qui nous est extérieur, mais tend à rejoindre peut-être sa source qui s'origine dans les profondeurs (les zones d'ombre) de notre âme, de notre esprit, de notre psychisme selon les appellations que l'on choisira. Cela expliquerait pourquoi la descente dans les enfers est le mouvement naturel vers lequel les éléments extérieurs (la nécessité ou le hasard objectif) nous conduisent, notamment quand il s'agit de situations existentielles extrêmes, comme celles qui sont contées dans les mythes de la résurrection (Orphée, Osiris, le *Faust* de

¹ V. Hugo, « La fonction du poète », in *Les Rayons et les ombres* (1840).

² *Ibid.*

³ Expression utilisée par Kant pour décrire l'intensité de sa prise de conscience à la suite des idées et des propos tenus par le philosophe empiriste, Hume.

⁴ A. Breton, *L'Amour fou*, in O.C., t. II, p. 690.

Goethe, le Christ ressuscité des morts le troisième jour, etc...). La dialectique bretonienne suit le mouvement en fait de la dialectique issue des traditions initiatiques qui inclut la tradition occultiste ou alchimiste héritée notamment de Nicolas Flamel. A la question posée en 1948, lors de son entretien avec Aimé Patri, la réponse de Breton est sans détours : « Quel rôle j'accorde à la tradition initiatique : De plus en plus considérable »¹. Les trois opérations du Grand Œuvre, sont clairement définies : la sublimation, la descention et la coction, opérations que la Nature utilise pour faire atteindre à ses ouvrages la perfection attendue et requise. A noter l'homonymie du premier terme qui fait sens, quand on sait que pour Freud, sensibilisé de par sa carrière aux notions de la chimie, va retenir ce terme pour lui donner une toute autre signification. De ce point de vue, Breton projettera sa pulsion libidinale certes sur beaucoup d'objets (peintures, lieux, objets d'arts, poèmes lyriques exprimant une hymne à la Nature ou à l'Univers...) mais reviendra vers son objet tout désigné depuis l'origine, depuis sa source, la femme désirée, aimée, avec passion pour son corps et tous les symboles qu'il incarne.

Ici, la sublimation dans la tradition alchimique, est l'opération qui consiste à tendre vers l'évaporation, l'élévation, qui permet d'évacuer le surplus d'eau qui étoufferait le feu souterrain, présent dans la matrice de la terre, et donc son action à venir. Cela signifie que la sublimation prépare la descente dans la matrice de la Terre (descente dans les enfers) à destination du feu originel, celui que Rimabaud en « voyant » et « voleur de feu » prométhéen avait pris pour cible. Le feu aussi que Nerval décrit dans le *Voyage en Orient*. L'opération profane et objective, que Breton propose en guise de méthode visant à reproduire le procédé alchimique de la sublimation, est l'automatisme. L'automatisme est en effet le procédé psychique par lequel le surplus d'eau à savoir les idées et croyances qui forment notre conscience morale collective et individuelle (notre surmoi ou notre autocensure) vont s'évaporer pour permettre à l'artiste ou au poète, d'aller vers son intériorité à la rencontre du feu. Si l'automatisme est dévoyé vers d'autres buts, ou inhibé par le manque de « levée d'autocensure », le psychisme surchargé d'eau étouffera le feu souterrain. Mais en amont de cette rencontre manquée, il ne pourra pas pénétrer les strates souterraines de la matrice, car l'assèchement du psychisme est la condition sinequanone pour descendre dans la matrice. Breton par ailleurs, le dit à sa façon quand il parle d'ascèse qui est une forme d'assèchement de

¹ A. Breton, « Interview d'Aimé Patri » (1948), in *Entretiens 1913-1958*, op. cit, p. 607.

nos pensées inhibitrices, castratrices, qui contrarient notre aspiration à la liberté, à l'amour et à la créativité. Toujours dans le même entretien accordé à Aimé Patri, Breton montre comment le poète peut se détourner, voire tourner le dos à la « pensée calculée » dont nous venons d'évoquer les traits saillants : « Il faut avoir pris le large de bien des choses. Je ne crains à ce propos, de parler d'ascèse ». Une ascèse qui s'oppose à l'élément de l'Eau (« prendre le large » c'est quitter la terre objective, pour aller vers la terre intérieure, le continent noir ou *la terra incognita*), mais ne mène surtout pas à une extinction du désir puisqu'au contraire, il s'agit d'écouter le « message automatique » qui met l'accent sur le « désir pris à sa source ».

L'automatisme déclencherait le message automatique, véritable boussole qui orienterait le poète vers le feu sacré, le désir pris à sa source, là où l'Eros s'originerait, à savoir le feu : le *logos*. Un des plus éminent expert en Cabale, Ad Grad, nous livre une clé nous semble-t-il qu'il faut saisir en s'appuyant sur le texte hébreu du *Cantique* : « Tout est sensuel à partir du moment où, le Feu est à l'origine de la création et qu'Eros y est présent. Il est là, se manifeste à chaque moment ». Il en vient même à citer Breton contre toute attente, alors qu'il ne cite dans cet article¹ aucun autre philosophe, écrivain, mystique ou cabaliste excepté Jung (le psychanalyste empreint d'un occultisme qui sera la cause de sa rupture avec Freud) : « Donc à partir de là, la plainte de Lilith², dans la tradition, qui se défend parfaitement : qu'aviez-vous à me reprocher ? Je suis aussi divine qu'Adam. J'ai été créée en même temps. Je suis du Feu, et ce Feu m'a été donné à l'incarnation, à la naissance, au moment de la création humaine. Il est en moi comme dans toute la création. Comme disait Breton : « La baguette fait l'amour avec le tambour ». Il y a complémentarité du fait qu'il y a eu une rupture, une séparation. Or Eros va rétablir cette unité ». Le cabaliste met le doigt sur une des problématiques fondamentales sur laquelle s'est fondé le mouvement surréaliste dans l'espoir de la résoudre ou à défaut d'apporter une voie de résolution.

Nous retrouvons la figure mythique d'Eros qui tendrait dans la tradition ésotérique juive (la cabale) ou dans la théogonie grecque³, à réunir ce qui aurait subi un coupure, cassure, ou une séparation. Eros n'a pas qu'un effet liant ou désirant mais aussi un effet réparateur. La

¹ A.D. Grad, « Entretien entre A.D. Grad et Eric Le Nouvel », in *Eros cantique de feu*, Editions Eric Le Nouvel, 1997. (pour consulter l'article sur internet : <https://ericlenouvel.wordpress.com/interviews/a-d-grad-eros-cantique-de-feu/>)

² Lilith est la première femme dans la tradition de la cabale juive à avoir été créée par les elohims, avant même l'apparition d'Eve.

³ Cf. *supra*, p. 247.

psychanalyse elle-aussi est traversée par la problématique de la séparation, que ce soit du côté du complexe d'Œdipe quand le père doit « détriangler » le triangle primaire (père-mère-enfant), en séparant la mère de l'enfant dans leur relation potentiellement incestueuse, ou quand le nouveau-né connaît la première séparation avec sa mère nourricière qu'il devra combler par le jeu de l'imaginaire (le *Fort-da*) ferment de la temporalité. *Eros* peut et « va rétablir cette unité » perdue car elle va être à coup sûr retrouvée et c'est en ce sens que la notion « d'attente »¹ prend toute sa valeur pour le poète : l'Attente est l'appel de la conscience lancé vers l'inconscient, siège de l'Eros où celui-ci puise sa source dans le feu sacré afin de faire circuler la Vie (le Verbe) à travers le courant du désir.

Mais poursuivons notre réflexion portée sur la dialectique bretonienne au regard de sa parenté avec la dialectique alchimique comportant les trois moments du Grand Œuvre. Ce que l'alchimiste opère avec la matière, l'artiste le réalise avec et dans sa pensée, la pierre philosophale étant l'accomplissement de l'esprit. L'Œuvre au noir symbolise la mort, par la dissolution du mercure et la coagulation du soufre. Cette opération est préparée par ailleurs dans un mortier d'agate au moyen de trois éléments, et l'on retrouve ici la fascination du poète pour cette pierre dont l'énonciation ponctue ses nombreux écrits. La mort n'est bien évidemment pas la mort physique de l'alchimiste, ou du poète surréaliste, mais la mort des croyances et conditionnements provenant du monde rationaliste, religieux et bourgeois. Elle s'opère par la dissolution du moi et la plongée du sujet dans le soi (ou le ça), en transitant par une descente aux enfers, le Noir absolu. C'est l'automatisme, dans sa première phase, en tant que méthode, qui permet à l'artiste de rompre avec l'auto-censure et le surmoi tous deux représentants du monde objectif et de ses croyances aliénantes, en déclenchant le processus introspectif. Après de longues étapes de transformation, l'alchimiste obtient à l'issue du l'œuvre noir, un mélange qui devra être enfermé cette fois-ci dans un récipient semblable au cristal de roche avant d'être chauffé, pierre que le poète cite aussi très abondamment dans ses œuvres. L'Œuvre blanc est l'œuvre de la purification qui consiste à laver « les scories » qui sont apparues lors du refroidissement de ce mélange à l'aide d'une eau tri-distillée qui sera conservée et deviendra le « dissolvant universel ».

Ce que l'on nomme la spiritualisation du corps, par l'obtention de ce dissolvant, est le fait d'atteindre un seuil qualitatif où le corps est porté au niveau de l'esprit, hissé à un degré

¹ Cf. *supra*, p. 259.

où le corps est aussi libre, fluide que l'esprit, s'étant affranchi des limites et contraintes qui lui étaient inhérentes du fait de la nature de sa matière. Cette étape correspond à l'exaltation que prône Breton quand la sensibilité du corps est à la mesure de la finesse de l'esprit, que chaque élément ressenti ou perçu est porté à l'incandescence ; le feu fait alors fusionner le corps dans l'esprit, ce que l'on appelle en alchimie, la « spiritualisation du corps » ou le « petit œuvre ». L'expérience qui le permet le plus aisément sans nul doute, est la rencontre amoureuse, passionnelle où l'Eros, moteur du désir, de l'union et de l'amour, consolide les liens du corps et de l'esprit de chaque amant individuellement, et dans un second temps les réunit chacun dans une nouvelle forme¹ : le couple. Le troisième moment du Grand Œuvre est l'œuvre rouge, qui n'est autre que l'obtention de la pierre philosophale, l'Or du temps, l'incarnation de l'esprit, la « poudre de projection », obtenus lors de la réintroduction du dernier mélange dans le mortier d'agate porté à basse température. La rencontre du mélange et du verre donnerait cette couleur rouge, alors que le mercure et le soufre seraient à nouveau réunis. Le soufre symbolise le feu et la Terre (le feu primordial et souterrain), ainsi que l'esprit actif qui caractérise le principe masculin quand il se manifeste sous la forme de la volonté et du yang. Au contraire, le mercure est le principe féminin et passif, le yin, qui est l'âme. Leurs mouvements respectifs sont opposés, puisque le mercure sur le mode passif joue à l'égard du soufre sur le mode actif, une force qui est centripète et compressive qui va contenir l'effet centrifuge et expansif du Soufre, limitant ainsi son champ de propagation mais non d'action².

La dialectique bretonienne qui cherche dans la dialectique hégélienne ce qu'elle projette à partir de la dialectique alchimique triadique, est en définitive l'accomplissement de « l'homme véritable » ou « l'homme universel »³ décrit tous les deux par le symbolisme éclairé de René Guénon. On ne peut pas considérer que Breton est hégélien (même s'il convoque souvent la dialectique du philosophe allemand) d'une part par sa relation avec Marx et l'importance donnée par ce dernier au corps et à sa matérialité qui ne doit pas être niée au profit d'un idéalisme exacerbé, et d'autre part, parce que pour Hegel, la religion est un moment positif qui mène l'homme au transcendantal (Dieu) puis à l'esprit absolu en dépouillant

¹ A savoir leur relation qui est le langage du corps et de l'esprit (le logos).

² R. Guénon, « Le soufre, le mercure et le sel », in *La Grande Triade*, chap. 12, Paris, Revue de la Table ronde, 1946.

³ L'homme véritable est une notion forgée par René Guénon pour signifier l'homme qui a accompli ou réalisé toutes ses possibilités, toutes celles que la nature humaine lui offrait, et qui correspond au stade d'évolution qui précède « l'homme universel » uni au ciel.

progressivement l'homme de son enveloppe sensible. Or la passion et l'exaltation restent au cœur de la dialectique surréaliste. Mais revenons à la dialectique alchimique que Breton laisse apparaître quand il laisse son discours s'éprendre du charme de la philosophe occulte que Guénon incarne avec talent et élégance. Dans *Perspective cavalière*, Breton réaffirme le fait que le surréalisme a souhaité voir la poésie s'affranchir de tout obstacle à sa créativité et son expression, en surmontant tous les difficultés mises sur sa route, l'obstacle majeur identifié et considéré comme « fléau n°1 » étant « la logique rationaliste »¹. Il confirme que les plus grands alliés du surréalisme pour mener à bien cette entreprise furent l'écriture automatique et le recours au rêve. Le résultat était probant et encourageant, le joug qui pesait sur l'homme et la poésie, c'est-à-dire la Vie, avait été bien secoué ; la formule du poète rappelle étrangement l'œuvre blanc alchimique et l'opération de purification ou lavage des scories : « nous ne pouvions un peu plus tard de donner un long regard à ce que nous venions de remettre au jour en ne dégageant de tant *de scories*². C'est alors que nous avons pu constater que nous étions en présence d'une matière singulièrement pouvante, non seulement où le langage trouvait sa puissance germinative, mais où les symboles foisonnaient »³. La poésie est donc le moyen de régénération d'un langage qui est lui-même véhicule de symboles capables d'ouvrir l'homme à une plus grande compréhension des mystères qui l'entourent et dont il fait partie. Après la première dialectique opérée par l'automatisme par analogie au Grand Œuvre noir, le second moment correspondant à celui que nous venons d'évoquer (le Grand Œuvre blanc) est l'objet surréaliste et plus précisément, le poème, résidu de l'opération alchimique qui permet de restituer un langage exempt de scories, lavé des représentations que notre langue morte transportait malgré elle, évidée de ses contenus affectifs et symboliques car instrumentalisée par la logique rationaliste.

La poésie est donc la renaissance de notre langage qui nous permet de recréer un contact avec les profondeurs de notre psyché, la Terre, et avec le monde qui nous entoure (le Ciel). Il correspond à l'arcane 17 du tarot⁴ qui par l'Etoile symbolise la couleur blanche rétablie. Ce moment dialectique est donc la poésie de l'arcane 17 qui au-delà de la rencontre amoureuse qui est contée et qui fait suite à une séparation amoureuse et familiale douloureuse pour Breton,

¹ A. Breton, « Le surréalisme et la tradition », in *Perspective cavalière*, O.C., t. IV, p. 945.

² C'est nous qui insistons sur le terme cité.

³ *Ibid.*

⁴ Le tarot se définit comme un jeu *a priori* d'origine inconnue qui synthétiserait la kabbale, la numérologie, l'alchimie et l'astrologie.

offre au poète une renaissance totale parce que le désir et la rencontre, Eros, sont toujours possibles et salvateurs pour celui qui sait attendre et saisir le moment opportun, le temps Kairos. Le troisième moment, l'obtention de la pierre philosophale, est bien sûr un souhait, une espérance, plus qu'une réalité qui dépendrait d'une technique maîtrisée : rares sont les alchimistes qui l'ont obtenue. Peut-être faut-il le concours de l'Univers, pour qu'il envoie son aide, « la chance » ou le « hasard objectif » au poète. Le poète est guetteur de ce moment chanceux, il l'attend patiemment, certain qu'à force de creuser il trouvera l'or du temps. La signification de la formule « Je cherche l'or du temps » est une leçon d'humilité et de patience, qui trouve son écho même outre-tombe¹, puisque la flèche² que le poète nous a lancée, nous l'avons pour certains d'entre nous saisie à bras le cœur.

Le surréalisme a certainement une dette envers les traditions occultes ou l'alchimie, et ceci atteste un fait qui nous semble crucial : il est impensable que l'homme se contente de sa piètre condition, qu'il abandonne tout rêve d'amélioration de son existence. La quête de la pierre philosophale recèle la possibilité, le rêve ou l'espérance que l'homme peut s'élever au-dessus des conditions actuelles de son existence, parce que son intelligence est sans bornes, s'il ne la limite pas à la logique rationnelle et à sa pensée calculante, s'il croit aussi au bien fondé de son imaginaire qui peut lui parler et le convaincre par le truchement du rêve, matière primordiale du mythe. Derrière le désir de vivre et de créer³ il y a l'ombre d'Eros qui plane. L'idée d'un total accomplissement, d'immortalité, qui accompagne la transmission d'un savoir ésotérique et ancestral qui pourrait anéantir comme par magie les limites et les conflits qui nous habitent, est aussi celle d'une trajectoire que le désir parcourt jusqu'à son achèvement, son terminus pour ainsi dire.

La Nature, l'Univers ou Dieu, possède une volonté qui bien évidemment nous échappe en grande partie, mais le poète plus que quiconque ressent ses effets, résultat de son mouvement et de l'impression qu'elle exerce et marque sur notre corps et notre esprit. Son mouvement nous entraîne avec lui, et c'est peu être cette force qui devient notre élan et qui nous porte vers les objets qui nous entourent, pour nous lier avec eux et construire avec eux un monde que nous habitons et dont la forme est pérennisée par le désir et l'amour que nous lui portons. La Vie qui

¹ Nous rappelons que cette expression est inscrite en guise d'épithète sur la tombe du poète.

² En référence à la flèche nietzschéenne.

³ La pierre philosophale est la répétition du processus originel de la création perpétré par l'œuvre de la Nature.

nous traverse, n'a peut-être pas l'effet tragique que Shopenhauer nous a décrit dans sa philosophie, car il se transforme par le truchement de l'homme et de sa forme, au moyen d'une pulsion constante, qui est le langage entendu comme louange d'un désir constant de construire, d'aimer, et de rassembler. La Vie n'est pas, ou n'est plus pour le poète ou l'artiste un concept vide, une idée parmi les idées qui peupleraient un ciel platonicien. Elle est *Eros*, et quant à lui, il est son agent, son *continuum* ou bien encore la chair dans laquelle elle s'incarne. A ce titre, Eros assume pleinement sa pulsion poétique puisqu'elle adresse grâce à lui un message que l'Homme devra recueillir et actualiser dans son propre langage, la poésie.

Conclusion

La figure mythique d'Eros s'est esquissée au cours et au gré de notre réflexion pour s'imposer finalement. Nous étions partis d'une interrogation implicite, qui devait nous mettre sur une voie capable de nous mener vers la quintessence de la pensée d'André Breton. L'attrait de Breton pour la psychanalyse freudienne méritait une analyse et une interprétation dans un second temps, pour nous permettre de mieux appréhender le noyau central de la pensée surréaliste, qui échappait d'emblée à notre observation et interprétation des faits. Le surréalisme a fait beaucoup couler d'encre, et la manière de le comprendre a suscité de nombreuses réflexions critiques, et il était de notre devoir et de notre ressort, d'apporter notre pierre à l'édifice, notre contribution à cette œuvre collective qui consiste à comprendre l'Homme et la place qu'il occupe dans l'univers, ou d'une manière moins présomptueuse, de quelle manière il habite le monde. Deux conceptions semblent inexorablement s'affronter, selon qu'elle provient de l'art, ou de la science.

Le surréalisme est une tentative de réponse, à cette question fondamentale, essentielle, existentielle, qu'enfant nous nous posions tous et qui s'évapore au fil du temps, très vite ensevelie sous le voile de l'habitude, de la routine et des vicissitudes de notre existence qui nous font perdre le contact avec la « vraie vie » au profit de la « la vie réelle »¹. Il nous fallait trouver au préalable un point fixe et un levier² pour soulever le monde surréaliste, avec tout le poids et la force qui caractérisent son esprit, afin de le hisser au niveau notre compréhension. Ce point fixe fut la psychanalyse au regard de sa réception par Breton, et le levier, les différences et points de convergences entre la pensée du psychanalyste et du poète surréaliste qui nous ont permis d'orienter notre réflexion vers d'autres pistes et auteurs ayant contribué à leur tour, à la mise en lumière de ce qui unissait intrinséquement leur pensée commune. Ce lien est sans nul doute la notion ou le concept emprunté à la mythologie grecque, *Eros*, et il a été possible qu'en vertu d'une généalogie des idées, qui a pris sa source chez Aristote pour remonter jusqu'à Breton, par la voie de l'associationnisme tainien puis freudien. Freud utilise

¹ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in O.C., t. I, p. 311.

² Nous utilisons volontairement la métaphore d'Archimède, « donnez-moi un point fixe et un levier, et je soulèverai la terre ».

en effet le mythe d'Eros, pour nommer la pulsion de Vie, et si Breton ne l'utilise pas formellement pour théoriser ses idées, il demeure prégnant partout dans son discours ainsi que dans la posture et l'attitude que les surréalistes ont souhaité adopter. Cette notion est bien évidemment utilisée et comprise différemment, selon qu'elle fait l'objet d'une application dans le champ clinique ou thérapeutique, ce que la psychanalyse a formalisé dans son langage scientifique, ou selon qu'elle fait l'objet d'une philosophie de vie, et c'est là que le surréalisme occupe à notre sens une place à part, en tous les cas qui se démarque de celle occupée par la psychanalyse.

La psychanalyse audacieuse et subversive à ses débuts, avait administré une blessure narcissique supplémentaire à l'homme prétentieux qui se croyait être le centre de l'univers, qui pensait contrôler au moyen de sa raison toute puissante le monde qui l'entourait. Mais la psychanalyse a finalement proposé un modèle relativement acceptable au vu des normes qu'elle avait au préalable un peu bousculées mais seulement dans un premier temps. La psychanalyse s'attache à vouloir adapter l'homme à la société, et non l'inverse comme souhaite le faire le surréalisme, en vantant les mérites de la famille, du travail, deux valeurs que Breton rejeta avec force, parce qu'elles sont des valeurs bourgeoises et judéo-chrétiennes. Certes l'art a son importance pour Freud, parce ce qu'il a le mérite de sublimer les motions pulsionnelles en les détournant subtilement de leur objet de prédilection, qui avec l'âge, mérite de ne plus l'être. A se demander néanmoins si pour Freud, la sexualité n'aurait pas pour unique but la procréation, alors qu'elle est un moyen, une voie à suivre pour le poète, pour exalter la relation qu'il peut nouer avec autrui sur le mode de la passion amoureuse.

Eros se déclinerait donc sous différentes modalités, selon qu'on le situe à tel ou tel niveau logique d'interprétation. C'est ce que nous avons tenté de démontrer en proposant une analyse structurelle¹ pour les modèles freudien et bretonien, afin de mettre en lumière la trame, la structure, de leurs pensées et de leurs idées qui pouvaient être communes mais comprises dans des acceptions ou applications différentes. Tandis que la seconde topique freudienne avait été mise au jour par une corrélation entre 3 éléments formant une triade : le soma, le psychisme et le mythe (Eros, et non Œdipe), la triade surréaliste se présentait sous les 3 éléments suivants : l'automatisme (provoquant le dérèglement de tous les sens), l'instant bretonien² (la rencontre avec l'œuvre artistique ou l'objet désiré créant une nouvelle dimension temporelle, une autre

¹ Cf. *supra*, pp. 293-304.

² Cf. *supra*, pp. 265-283.

temporalité), et la surréalité qui domine au sommet de cette structure où les éléments qui la composent, rappelons-le¹, partent du contexte le plus concret pour tendre vers les niveaux les plus abstraits, donc inconscients. *Eros* distille sa force sur les différents niveaux de cette structure qui constituent notre vécu conscient et inconscient, selon qu'elle touche le corps, l'esprit ou notre rapport au monde. La surréalité qui nous l'avons dit, se rapproche de la pierre philosophale² que le poète surréaliste et alchimiste recherche sans relâche, aboutit à une nouvelle relation entre l'homme et le monde, alors que le premier habite le second avec une tonalité affective qui est l'Amour. Nous avons également suggéré l'importance de l'émotion comme ouverture au monde, et le détour par la philosophie hégélienne serait sans nul doute indispensable pour enquêter sur la différence entre le *dasein* (concept développé par Heidegger) et sa tonalité affective par laquelle le monde s'ouvre à lui, et le poète surréaliste. L'un semble s'ouvrir au monde sur le mode de l'angoisse tandis que l'autre s'ouvrirait sur le mode du désir (*Eros*). Dans cette perspective, le poète serait-il le devenir du *dasein* dans une temporalité inversée ?³ Une question qui sans doute mériterait un long travail de réflexion qui probablement éclairerait d'un jour nouveau la notion d'*ereignis* issue de l'ouvrage majeur du philosophe allemand *Sein und Zeit*.

Toujours est-il que c'est le désir qui rend possible la « rencontre », celle qui qualitativement bouleverse la relation de l'être désirant à l'être désiré. C'est grâce à cette posture ou attitude qui va au-delà du fait de romantiser le monde, que l'artiste surréaliste est capable de modifier les lois qui régissent le rapport sujet-environnement, puisque l'homme privé de monde n'existe pas. C'est parce que la possibilité même de solipsisme est évacuée, que l'artiste ou le poète sait qu'il doit renouer avec son extériorité en créant des liens qui tendent non plus à s'en éloigner ou s'en séparer, mais au contraire à retrouver avec elle une forme d'unité, annulant toute espèce de dualité ou conflit. C'est ce que résume assez bien *Eros*, dans sa définition commune ; cela dit Freud précise qu'il correspond à tout ce qui s'oppose aux pulsions de mort, ce qui dans sa forme la plus dynamique et objective, se présente sous le terme de libido et qui s'applique essentiellement au champ de la sexualité, à l'instinct de procréation mais aussi de survie individuelle. Et s'il est vrai que Breton rejoint sur ce point Freud, la passion amoureuse s'actualisant grâce au désir sexué et sexuel pour le corps de la femme aimée, le désir

¹ En référence à la méthode d'Alfred Korsybski.

² Cf. *supra*, p. 376.

³ Nous faisons référence à Heidegger et à ses deux ouvrages *Être et Temps*, et *Temps et Être*.

se prolonge dans un tout autre horizon, qui précisément n'est pas seulement ce que le psychanalyste nomme, sublimation¹. Le désir peut être en effet sans objet, ne rechercher que son image qu'il trouvera dans une forme, comme si celle-ci devenait son miroir. Eros recherchant son image, où l'écho de son désir dans la forme humaine, aurait comme effet sur l'homme, d'aimer non l'objet pour l'objet, mais d'aimer l'amour au travers de l'objet qui le représente. Il va sans dire que nous ne sommes pas en train de glisser vers un autre mythe, celui de Narcisse, puisque l'image en question n'est pas celle du sujet s'observant en même temps qu'il se désire. Le désir ne se réduit pas à l'objet qu'il investit, sans quoi nous tomberions dans une forme d'idolâtrie profane ou de fétichisme, mais il vise pour ainsi dire sa source, comme si le mouvement de la Vie (Eros) suivait une trajectoire circulaire qui se bouclerait en son point de départ, après avoir parcouru de nombreux points intermédiaires dans sa course, l'homme constituant l'un de ces points. La sensation de participer à ce mouvement, et de n'opposer aucune lutte, ni résistance, plus encore, de le provoquer et de l'intensifier, procure une perception étrange et inédite : ce que Breton nomme « le merveilleux ».

Le poète habite le monde en scrutant la Nature et le désir qui l'anime, et dans ce spectacle auquel il appartient, il s'empare de son rôle d'acteur, en prenant à bras le corps la pulsion de vie qui le porte et le traverse, en l'exprimant sous la forme d'un langage : la poésie. La poésie est la promesse, ou le constat que *Eros* œuvre en permanence pour notre survie, et que l'Unité qu'il cherche à construire, avec notre collaboration, est bien un acte observable et mesurable qui se déroule sous nos yeux, si nous avons retrouvé cet état primitif qui sommeillait en nous : « l'œil existe à l'état sauvage ». Qui a pu mieux que Charles Fourier indiquer la voie à suivre en mimant celle d'Eros dans sa quête d'unité ? Breton dans son *Ode à Charles Fourier* l'atteste dans cette formule : « tu as embrassé l'unité et tu l'as montrée non comme perdue mais comme intégralement réalisable ». Le détour de la pensée surréaliste par la psychanalyse, pourrait bien être un « acte manqué » ; le désir inconscient de Breton, de voir le statut de poète érigé au rang le plus haut, celui de voyant, éclairant les recherches et les découvertes de la science de sa lumière intuitive et oraculaire, n'auront pas trouvé de la part de Freud une validation quelconque. Cependant, si l'objet de ce désir est raté (la psychanalyse n'a pas validé l'intuition du poète qui consistait à penser que le rêve et l'imaginaire communiquent avec l'inconscient, au point d'en extraire les éléments bruts et pas seulement refoulés), il ne manque

¹ Cf. *supra*, pp. 247-255.

assurément pas son but, celui d'avoir trouvé une faille dans le rationalisme et le positivisme : la psychanalyse. Par ailleurs, le fait que Freud refusa d'être la muse du mouvement surréaliste, permit à Breton d'utiliser ses théories librement sans rendre de comptes à son auteur. Du coup, si l'objet pulsionnel est manqué (Freud) le but est atteint, celui de voir le rêve triompher de la réalité, n'en déplaît au principe de réalité forgé par le psychiatre viennois. La psychanalyse aura été en quelque sorte le cheval de Troie permettant au surréalisme de déjouer la vigilance de la censure collective et individuelle (le surmoi) pour entrer par effraction dans le réel et libérer les forces instinctives nécessaires à l'émancipation de l'homme. L'acte manqué commis par le surréalisme à l'encontre de la psychanalyse aura été le symptôme de son désir refoulé : l'émancipation. L'émancipation de l'Homme passera par l'utilisation de l'automatisme psychique qui reste et restera la méthode spécifique au surréalisme pour créer l'*Épochè*, l'interruption du flux perceptif de la réalité et la suspension du monde qui sont nécessaires au poète qui veut quitter le monde objectif pour rejoindre son intériorité.

La dialectique que suit Breton comme un mouvement archétypal et universel qu'il prête abusivement à la philosophie hégélienne, c'est la trame d'une pensée qui suit le mouvement d'Eros qui se laisse identifier dans tous ses actes et créations, dans l'œuvre alchimique, comme dans la topique triadique freudienne, ou la structure triadique bretonienne. Eros n'est pas seulement le dieu ailé qui incarne l'amour, le désir et la créativité artistique, il est aussi à un niveau logique supérieur, la divinité primordiale¹. Il est l'Eros archaïque, que Jean-Vernant explicite à partir de sa lecture éclairante dans la *Théogonie* selon Hésiode. D'après l'histoire des dieux (théogonie), vinrent à l'être Chaos, Gaïa puis Eros, le plus beau des dieux immortels.

Or pour Gaïa (la Terre) il n'y avait pas lieu de s'accoupler avec un quelconque mâle pour enfanter une quelconque progéniture, puisque non seulement aucun mâle n'existait encore, mais bien plus encore, c'est elle qui tire(ra) de son fond, ses deux futurs et pour l'instant potentiels partenaires de sexe masculin, *Ouranos* (le ciel) et *Pontos* (la mer). Si les trois éléments, terre, ciel et eau sont présents, précédés par la faille béante et profonde (Chaos), il est aisé de faire l'hypothèse qu'Eros est le feu², le quatrième élément qui manquait à l'appel. Et si nous poussons un peu plus loin notre réflexion critique, nous découvrons à partir des propos de Vernant, que l'action d'Eros (la divinité primordiale) ne consiste pas à rapprocher deux entités de sexe opposé pour les pousser à enfanter une troisième entité, mais à « produire au

¹ Cf. *supra*, p. 247.

² Cf. *supra*, p. 366.

jour ce qu'elles cachait obscurément en leur sein »¹. Eros est donc bien plus puissant que Prométhée, car il est légitime dans son action, ne répondant à aucune autorité supérieure et il n'est donc pas le feu dérobé mais le feu qui incite par l'élan et la chaleur qu'il insuffle, à ce qui est contenu dans les plis et les profondeurs cachés des divinités primordiales, se manifeste au grand jour en s'objectivant. Pour le dire autrement, Eros agit de telle manière, que les virtualités et potentialités, appartenant au champ de l'invisible se manifestent et entrent dans le champ du visible. Dans un second temps, une fois ces éléments rendus visibles, il se charge de les rassembler en les liant grâce à un mode relationnel que l'on peut appeler : désir, amour, ou simplement attraction ou affinité. Le troisième moment, est tout simplement la prise de conscience de cet état de choses, quand l'artiste ou le poète, conscient et témoin de cet acte ontologique et ontique, précédant l'existence et agissant dans l'existant, porte ce mouvement, cette force, à son incandescence. L'artiste ne subit pas seulement sa force ou son influence, mais participe à son mouvement dont la finalité (*telos*) est de construire une unité pour rassembler tous les éléments qui la constituent. L'activité d'Eros ne cherche pas à restaurer une unité perdue, un âge d'or ou un paradis que nous aurions à reconstruire parce qu'il aurait disparu, mais bien à l'édifier aux moyens des agents, ouvriers, qui l'aideront dans cette tâche. Si le mythe nous parle de cette Unité, ce n'est pas pour nous dire qu'elle a existé, qu'elle s'est perdue dans le brouillard du temps et que faute de la rendre réelle, nous pouvons toujours la rêver, l'espérer. Le contenu du mythe est au contraire le message d'une promesse, d'un état à venir, le mythe est un conte imaginaire au sens bretonien, c'est-à-dire prémonitoire et sur le point de devenir réel. « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel ». Cet imaginaire provient du fond de notre psychisme, et contient les images premières, originaires, qui par une suite d'association et de complexification (l'associationnisme décrit en fait ce processus), se livrent à nous de manière complexe, sous la forme de symboles que nous devons déchiffrer.

L'imaginaire constitue l'origine de notre rapport au monde, qui s'est fondée sur une relation sensorielle et affective² avant d'être convertie en abstractions diverses, que sont les représentations mentales dans toute leur étendue de sens et de variations sémantiques. Nous l'avons assez dit, la reconnexion à notre passé collectif et historique, primitif, n'est pas un processus régressif comme le laisserait entendre la psychanalyse mais le (seul) moyen d'aller

¹ J.P. Vernant, *Un, deux, trois : Eros*, in *Mélanges Pierre Lévêque*, t. I, Religion, Besançon, université de Franche-Comté (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 367), 1988, p. 294.

² Cf. *supra*, pp. 210-236.

puiser dans notre passé commun le sens que l'on doit donner et attendre de notre futur. L'automatisme n'est pas autre chose que la voie qui mène aux couches les plus profondes de notre esprit, et la sédimentation par laquelle l'évolution du psychisme s'est faite au cours des siècles et millénaires n'exclut pas le fait que la source de nos potentialités et actualisations reste identique et la même. Cette source reste identique car elle est intemporelle puisqu'elle parle d'un futur qui nous attend et qui n'a pas encore été atteint. La source n'indique pas seulement l'origine mais aussi l'orientation, le sens.

L'œuvre d'art surréaliste est d'ailleurs souvent prémonitoire, sans pour autant avoir la prétention de l'être car l'intention de l'artiste n'est pas de cette nature, et c'est parce qu'elle est libre de tout objectif et visée, que son don de voyance peut s'exercer. Pour preuve, et nous retiendrons que ces deux exemples, le portrait d'Appolinaire peint par De Chirico et le portrait de Freud dessiné par Dali. Le portrait (dit prémonitoire) d'Appolinaire fait par De Chirico, montre en arrière-plan du tableau, un cercle dessiné sur la tête du poète, qui correspondra exactement à l'emplacement où l'éclat d'obus viendra l'atteindre et le blesser. Ce portrait fait référence au tableau que le peintre italien avait réalisé en 1914, deux ans avant qu'Appolinaire soit blessé à la guerre en 1916, et le titre que lui avait donné en premier lieu le peintre italien, était « L'homme-cible », une drôle de coïncidence. Dali qui peint Freud le 19 juillet 1938 à Londres lors de sa seule et unique rencontre avec le célèbre psychiatre grâce et en présence de son ami Stefan Zweig, est aussi à considérer comme un acte prémonitoire. Le peintre catalan produira deux portraits lors de cette visite, présentant un Freud aux allures cadavériques, préfigurant la mort du psychanalyste qui devait advenir seulement quelques mois après leur rencontre.

L'artiste est donc voyant, et c'est parce qu'il se laisse guider vers la « bouche d'ombre » sur les rails de l'automatisme capable de mettre hors jeu son auto-censure (l'interdit), que l'Inter-dit se révèle à lui *a posteriori* dans l'œuvre produite capable d'engendrer chez lui son plus grand étonnement. Le *Eurêka* archimédien peut en effet résonner, le « j'ai trouvé » de l'artiste surréaliste parle aussi d'une poussée constante, pulsionnelle, la pulsion d'Eros qui se montre sous le jour de la poussée poétique ou artistique, la seconde étant une extension de la première. Breton a d'ailleurs toujours marqué une distinction dans ses propos et écrits, entre le poète et l'artiste car il ne faut oublier que les fondateurs du surréalisme sont tous des poètes : Soupault, Aragon, Breton, Desnos et Eluard. Cette poussée constante, cette pulsion poétique nous accompagne individuellement tout au long de notre évolution et maturation psychologiques, tout au long des stades psycho-affectifs dont l'acmé est peut être aux alentours

de l'adolescence et ce jusqu'à notre vingtième année¹. C'est une période de l'existence où les sens exaltés sont capables de voir de la poésie là où l'individu adulte l'occulte, parce que son enfance a été tout simplement « massacrée » par « les dresseurs »². L'homme ordinaire ne voit plus autour de lui que des objets à usages multiples, servant le quotidien de ses besoins. Pourtant, cette force qui le pousse, l'élève vers la surface de son être (le moi) pour appréhender le monde visible, objectif, est toujours à sa disposition s'il souhaite consommer sans modération la vie qui se donne à lui, si sa volonté est de vivre « la vraie vie » qui lui permettra dans un second temps, de transformer le monde.

La pulsion de Vie, Eros, traverse l'ensemble des couches superposées et sédimentées que constituent le psychisme, dans le sens que nous avons décrit précédemment, traversant le ça, le moi, le surmoi et sa partie positive l'idéal du moi pour revenir d'une manière circulaire vers le moi-idéal³, lieu d'union entre le ça et l'identité qui se formera à partir de celui-ci. Cet élan vital et cette force liante est bien plus perceptible et nous l'avons démontré, dans notre plus jeune âge, quand notre moi-idéal⁴ agit en nous, parce qu'il encore au contact du ça, qui sous le règne du principe de plaisir, voire du principe de désir, vit son existence dans sa toute puissance, ou pour le dire autrement, dans l'Unité. Le sentiment de toute puissance ne reconnaît pas l'existence de limites, et par conséquent de séparation non plus. Ce sentiment de pleine présence au monde, cherchera plus tard, à l'âge adulte, à être reconquis même si le filtre de la censure (le surmoi) exercera son influence inhibitrice ou castratrice : ce lieu (puisqu'il s'agit d'une instance psychique ancrée dans une topique (la seconde)), a été identifié comme l'idéal du moi. Cependant le poète ou l'artiste surréaliste, reste accroché au moi-idéal d'où son aspect inadapté au monde, parfois puéril, naïf, rebelle ou révolté.

C'est en quoi Freud n'a pu comprendre la « folie »⁵ des surréalistes, ou en tous cas leur aspect transgressif ou subversif, qui au regard du théoricien de la psychanalyse présentait tous les symptômes d'une névrose pouvant tourner à la psychose. L'idéal du moi devient néanmoins la porte de sortie qui permet à l'artiste ou au poète de renouer avec son moi-idéal, avant que

¹ A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, in O.C., t. I, *op. cit.*, p. 312.

² *Ibid.*, p. 311.

³ Lieu inconscient du sujet ou instance intra-psychique où se jouera le scénario de l'existence du sujet, tant que le sujet n'aura pas triomphé du moi-réalité (embryon du surmoi) afin de se reconnecter au sentiment primordial dont il est la source.

⁴ Cf. *supra*, pp. 317-324.

⁵ Cf. la lettre de Freud du 20 juillet 1938, adressée à Stefan Zweig.

l'éducation et le « massacre » orchestré par « les dresseurs » en tous genres l'en éloigne, et le prive de sa créativité, de sa vraie nature, de sa liberté et du seul langage qui lui revient de droit, la poésie. C'est la raison pour laquelle tout homme est un poète qui sommeille et qui s'ignore, la poésie n'étant pas réservée à certains élus. La poésie est le réel lien entre l'homme et le monde, le cordon ombilical qui le relie et qu'il ne faut surtout pas rompre au risque d'une asphyxie affective et mentale. L'interdit devient ainsi le passage obligé pour le poète ou l'artiste qui veut s'émanciper des contraintes que nous avons longuement exposées, notamment dans notre partie dédiée au rationalisme et à la pensée logique¹. L'interdit devient le « passage obligé » que doit emprunter l'artiste ou le poète, pour sortir du carcan de la morale et de ses normes judicatives qui pour la plupart discréditent l'imaginaire et l'importance du rêve alors qu'ils sont, nous le rappelons, les voies privilégiées pour renouer avec nos ressources psychiques dont la source est principalement *Eros*. L'interdit² dispose de sa face cachée, l'interdit, puisqu'une fois dépassé l'obstacle que lui opposait l'interdit, la pensée peut alors se connecter à l'inter-dit³, la langue débarassée de sa gangue (le discours utilitaire) pouvant retrouver en son fond propre, son caractère vivant. Une langue vivante capable de ressentir, romantiser, provoquer le merveilleux, de nommer comme les tous premiers hommes, les primitifs, avaient pour privilège de faire.

Ainsi, *Eros* demeure et se constitue comme le principe de vie agissant, entendu comme amour, désir, ou créativité donc liberté. Et si sa force peut apparaître parfois comme dangereuse au regard des lois, parce qu'il peut s'avérer être incontrôlable⁴, il nous pousse avant tout vers l'union des éléments qui aboutira à l'Unité en vertu de son action liante et permanente. Que dire alors de la pulsion de mort ? Que peut faire la poésie, ou le poète face à Thanatos ? Ont-ils vraiment le dernier mot, quand on songe au destin de certains poètes comme celui de Robert Desnos, l'un des fondateurs du surréalisme, qui déporté trouva la mort dans un camp de concentration le 8 juin 1945, date de la Libération ? Quelle ironie du sort, ou s'agit-il comme le dirait sans doute Breton, d'une forme d'Humour noir auquel le poète se serait livré. Que penser de Nerval, ou de Vaché l'ami de Breton, qui succombèrent au chant des sirènes, ou pour le dire autrement, au charme du suicide ?

¹ Cf. *supra*, pp. 370-410.

² Cf. *supra*, pp. 309-317.

³ Cf. *supra*, pp. 331-410.

⁴ Cf. *supra*, p. 389.

A une enquête diligentée par *La révolution surréaliste*¹, Breton à la question de savoir si le suicide pouvait présenter une solution aux problèmes existentiels, répondit avec les mots du philosophe Théodore Jouffroy : « Le suicide est un mot mal fait, ce qui tue n'est pas identique à ce qui est tué ». Premièrement, ce n'est pas le mot qui tue l'être vivant qu'est l'homme, (le mot n'est jamais l'équivalent de ce qu'il désigne), deuxièmement il y a une partie de l'homme (sa partie dépressive ou soumise à sa pulsion morbide) qui tue la totalité de l'homme, ce qui signifie que la partie l'emporte sur la totalité, qu'une infime partie remet en cause la stabilité de l'unité d'un corps et d'un esprit soudés entre eux par le principe et le rôle agissant d'Eros. Eros n'est donc pas seulement l'amour passionnel, l'élan porté vers l'être désiré aboutissant à créer un troisième terme ou bien la relation qui les unit, mais il est ce qui réunit tous les hommes autour d'une notion, certes abstraites, édulcorée sans aucun doute, mais qui mérite que nous la rendions plus vivante, à savoir « L'homme ». Or, Breton faisant référence à l'idéal du moi (ou surmoi collectif) montre ô combien il peut monter une nation contre une autre (faisant référence à la première et à la seconde guerre mondiales), faisant de nous, les hommes, un « nous restrictif (organique ou de pure convention ?) »².

Breton montre l'aspect dangereux des conventions auxquelles nous nous conformons trop facilement, érigeant entre nous des séparations qui constitueront le germe d'un conflit. Il faut donc, selon Breton, passer du « nous restrictif, hérissé de tous les piquants du « surmoi » (ou idéal du moi) », au « tous », en dissolvant le premier dans le second, dans une opération (al)chimique qui consiste à retenir l'homme comme seul terme inconditionnel de ralliement. Le poète en définitive, est le porte-parole de la pulsion de vie, mieux encore, son ambassadeur qui met en joug la pulsion de mort qui œuvre pour séparer ce qu'elle a unit. L'Homme dans sa nature, n'est-il pas pulsion de Vie inconditionnelle ? N'est-il pas aussi ce poète enfoui dans les profondeurs de son psychisme prêt à se révéler et à faire parler Eros dans sa dimension langagière, poétique, pour défendre coûte que coûte la vie contre la mort ?

Cette lutte existe réellement, factuellement, à partir du moment où l'homme doté de conscience et de morale, sait que son existence est limitée dans le temps et que parfois il agit même pour l'abrèger ou anéantir celle d'autrui volontairement. Alors faut-il admettre et se

¹ « On vit, on meurt. Quelle est la part de volonté dans tout cela ? Il semble que l'on se tue comme en rêve. Ce n'est pas une question morale que nous posons. Le suicide est-il une solution ? »

² André Breton, *Arcane 17 enté d'ajours*, in O.C., t. III, p. 102.

soumettre au jugement vindicatif de Freud, que la matière inerte contrariée par le vivant, doit retourner à son état premier, inorganique, et que la pulsion de Vie œuvre finalement dans ce sens ? La pulsion de Vie œuvre-t-elle en faveur de son opposé, comme si elle épuisait la forme qu'elle avait investie en lui transmettant sa flamme, son élan, son désir ou sa volonté, pour persévérer un temps (limité) dans son être et puis disparaître ? La poésie est-il ce chant du cygne que le poète cherche intuitivement, se sachant plus que quiconque condamné, parce que l'excès de sensibilité qui l'anime rend son face à face avec Thanatos insoutenable ? Ou bien la poésie fait-elle le pari fou de croire en dépit des conditions tragiques de l'existence, que la Vie mérite surtout d'être vécue, en dépit de sa brièveté ?

L'instant bretonien qui cherche à capturer l'éternité dans l'instant¹ est une réponse en guise de solution : si nous sommes mortels, nous pouvons cependant vivre l'éternité. Ce paradoxe est bien un paradoxe et non une contradiction car la poésie qui est une attitude, un regard, une philosophie de vie, peut le lever parce qu'elle peut nous faire vivre cet état de grâce : l'éternité. L'éternité n'est pas une donnée quantitative qui se mesure en termes de durées, mais au contraire, une donnée qualitative qui échappe à l'analyse logique de la pensée rationaliste, car elle se mesure en termes de suspensions de durée, au même titre que lorsqu'un événement intense et magique nous coupe le souffle vient interrompre le cours ou le rythme de notre respiration. Le flux du temps peut lui aussi être coupé, interrompu, et c'est à cet instant que le temps kairique prend le dessus sur le temps chronostique². Si Eros incarne l'immortalité, s'il coule dans nos veines pour irriguer notre chair, s'il est le feu souterrain qui réchauffe et nourrit la surface de la Terre en permettant à la vie d'y séjourner, l'homme peut-il escompter de sa part un double espoir, celui de voir sa condition terrestre et physique changer, et son rapport à autrui se métamorphoser ? Dit autrement, est-ce que la poésie surréaliste qui se targue d'être la langue la plus proche du langage de l'inconscient (la plus fidèle à ses intentions et revendications aussi), peut-elle déclencher par le truchement de sa source qui s'origine dans Eros, une reconfiguration totale du rapport de l'homme avec lui-même (et c'est ici que la psychologie a son mot à dire), et du rapport de l'homme avec ses semblables (Breton voulait réécrire « les droits de l'homme »), du rapport entre l'homme et la Nature, puis le rapport ultime entre l'homme et les forces (quel que soient leur nature) qui président à ce que nous appelons l'activité ou la volonté de l'Univers ?

¹ Cf. *supra*, p. 243.

² Cf. *supra*, p. 271-272.

De ces rapports multiples que le surréalisme veut embrasser pour les rendre tous meilleurs, il y aurait (et c'est la thèse de Breton), un « point sublime » où l'équilibre parfait (l'Unité conquise et abolissant toutes les conflits, contradictions ou antinomies) règnerait. De ce rapport nouveau hypothétique mais possible, peuvent jaillir des conséquences inattendues que la pensée logique et objectivante aurait tenues pour excentriques ou relevant du pur fantasme. Mais si « l'imaginaire » « tend à devenir réel » pour reprendre la formule de Breton, si l'homme est en mesure de rêver d'immortalité, d'un monde dans lequel règneraient l'amour et la liberté, alors toutes les chances de voir s'accomplir ses désirs sont à considérer avec le plus grand sérieux. La philosophie bretonienne que la poésie déploie de ses ailes, depuis l'ancre de l'inter-dit (la bouche d'ombre hugolienne où le « poète est au centre de tout comme un écho sonore »)¹, n'a pas d'autre ambition que de rendre possible ce que nous pensons à tort, comme grotesque ou dépourvu de sens ou de réalité.

Toute la tension entre le freudisme et le bretonisme se tient *in fine* là : l'intrication entre les pulsions de Vie et de Mort, vise-t-elle la victoire de la seconde sur la première auquel cas la philosophie aura été à l'instar de Platon ou Sénèque, une longue préparation mentale à notre destin, à savoir celui de mourir. Ou bien alors, faut-il comprendre les choses autrement, apprendre à mourir à ce monde illusoire (l'automatisme étant la méthode la plus conseillée), pour renaître de ses cendres et retrouver le foyer du feu (Eros) qui nous anime et nous pousse vers l'avant, vers le hasard objectif c'est-à-dire la rencontre du désir et de son objet de prédilection.

L'hypothèse que nous avons formulée, à savoir que le rapport parfois étrange et confus que Freud a voulu instaurer entre la pulsion de Vie et la pulsion de mort serait lié à une résurgence d'un certain nihilisme dissimulé, est à prendre en considération par rapport à l'attitude diamétralement opposée de Breton. Une forme de nihilisme avait déjà marqué le jeune Breton quand il fréquenta Tzara et le mouvement dadaïste, et elle fut la cause de leur rupture. On peut se demander pourquoi Breton n'a pas identifier plus clairement cette forme de nihilisme présente dans le freudisme pour le lui reprocher, à une époque pourtant où il fréquentait la mort de très près étant donné le contexte historique². Mais il est vrai qu'il

¹ Cf. *supra*, p. 402.

² Celui des deux guerres mondiales : Breton étant aux premières loges pour la Grande guerre (en tant que médecin auxiliaire envoyé sur le front) et en exil en Amérique du nord, pour la seconde.

découvrit les premiers écrits de Freud lors de son affectation à St Dizier, avant sa rencontre avec Tzara (au tout début des années 20), et que la théorie freudienne portant sur le statut de la pulsion de mort fut formalisée après, notamment dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920) qui ne sera traduit en français qu'en 1927 par Samuel Jankelevitch¹.

Toujours est-il que le surréalisme voit au contraire dans la pulsion de Vie, une démonstration de la force constante de création continue par laquelle le vivant s'impose au morbide ; si Eros rencontre sur son chemin la résistance, l'opposition, une volonté d'anéantissement portée à son encontre, sa détermination fait de lui une volonté impétueuse de faire triompher l'unité sur la séparation, l'amour sur la discorde pour reprendre l'antagonisme promu par Empédocle et repris par Freud². C'est l'histoire de la rencontre entre l'intériorité et l'extériorité, du « choc antagoniste » décrit et explicité par Taine, entre la perception externe et la sensation interne, où le plus souvent la réalité l'emporte sur l'imaginaire parce que la force de la première excède celle de la seconde ; mais ce rapport de force peut très bien être requalifié, et bien plus, inversé et c'est l'opportunité que le surréalisme a probablement entrevue dans la « perche » que la théorie tainienne lui tendait. Ce que Freud a appelé compulsion de répétition, serait en réalité l'acte répétitif, constant, et engagé de la pulsion de Vie³ qui émerge du tréfonds du psychisme (le ça) et qui se déploie à sa surface (le moi). La pulsion de vie fournit les éléments liants susceptibles de construire, rassembler et unir ce qui est destiné à l'être de part leur polarités opposées mais qui surtout, s'attirent.

Dans son mouvement, son flux et son reflux, Eros draine dans son sillage les éléments refoulés y compris ceux qui ont été de nature traumatique, et c'est sa manière de les dissoudre dans une forme d'extériorité (le symptôme se montre, de même que le comportement névrotique est l'objectivation des éléments refoulés) plutôt que de les laisser sombrer ou évoluer dans leur réservoir inconscient. Donc, les éléments traumatiques répétés par un comportement ou une source de compulsion inconsciente, n'obéissent pas au principe de plaisir d'une instance donnée⁴, mais au contraire au désir impétueux de dissoudre ce qui s'oppose à la pulsion de vie :

¹ Breton fait clairement référence à la théorie freudienne portant sur le jeu des instincts de vie et de mort, à partir des années 30, notamment dans *L'Amour fou*, écrit entre 1934 et 1936. (Cf. A. Breton, *L'Amour fou*, in O.C., t. II, *op. cit.*, p. 709).

² J. Laplanche, J.-B. Pontalis, « Eros », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 143.

³ C'est notre thèse qui s'est élaborée à partir des éléments que notre réflexion portée sur le bretonisme, a mis en lumière.

⁴ *Ibid.*, « Compulsion de répétition », in *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 87 : Freud annonce dans *Au-delà du principe de plaisir*, que ce « qui est déplaisir pour un système de l'appareil psychique est plaisir pour un autre ».

en un sens, la pulsion de vie peut s'avérer destructrice quand elle détruit ce qui risque de la détruire. Autrement ce que Freud appelle pulsion de mort, n'est que le redoublement de la pulsion de vie, qui lutte contre une opposition avec la même force et la même visée : s'émanciper de toute limite.

Dans ce cas, nous pouvons nous autoriser à penser que la pulsion de vie cherche à s'imposer en dépit de ce qui s'oppose à elle, qu'elle ne vise pas la réduction de toute tension, *somnum bonum* de la satisfaction du besoin, que Freud appelle le point de nirvana, mais qu'au contraire, elle recherche le degré le plus intense de satisfaction, le point culminant du désir. Le but de son acte désirant n'est pas la suppression de la tension mais au contraire le maintien de cette tension au plus haut degré et le plus longtemps possible, ce qui provoque chez elle (la pulsion de vie) une transmutation : la tension loin d'être sur le point de décliner vers son point 0 se maintient à son seuil le plus élevé de telle sorte que son objet anéantit tout espace supplémentaire dans lequel d'autres objets auraient pu être investis par ce même désir. La conséquence de cet espace qui devient pour ainsi dire figé et refermé sur lui-même, est que le temps est du même coup stoppé dans son écoulement propre ; cela est explicable et compréhensible parce que ce qui meut la temporalité du sujet, c'est l'attente qui se creuse entre son désir et l'objet qui lui correspondra¹. Dans ce cas, le désir est lié au manque et à la volonté de retrouver l'objet perdu. Mais dans le cas du désir tel que le conçoit Breton, il s'agit exactement du contraire, puisque tout objet perdu est la promesse d'un objet nouveau à découvrir et rencontrer, de sorte que l'attente qui précède l'instant (l'événement tant attendu) est précisément ce qui balaye radicalement le sentiment de perte que la séparation ou la disparition d'un objet aurait causé. Une fois que le désir s'est associé à son nouvel objet, s'opère ce phénomène de saturation spatio-temporelle, de condensation du désir et de l'objet qui s'agglomèrent tous deux autour d'une même forme qui semble figer l'espace et le temps qui lui sont assignés.

C'est la rencontre de Breton avec les toiles de Gustave Moreau, ou du poète avec le village de Saint Cirq-lapopie², c'est aussi son ultime rencontre avec l'amour charnel et passionnel en la personne d'Elisa, qui deviendra sa femme et sa compagne jusqu'à son dernier souffle. Ces rencontres sont donc à couper le souffle, Breton dira de sa rencontre avec le village

¹ Cf. *supra*, pp. 247-255.

² Cf. *supra*, pp. 266-267.

précité, «j'ai cessé de me désirer ailleurs », ce qui ne veut pas dire que le désir s'est consummé une fois satisfait (la tension réduire à néant, comme l'explique Freud), mais qu'il persiste au contraire et se fixe dans un lieu précis, condition *sinequanone* pour instaurer entre le sujet et son monde un rapport temporel nouveau : cette catégorie supérieure que Breton appelle la surréalité.

La surréalité est en fait une temporalité spécifique qui est l'aboutissement d'une quête que le poète formule ainsi: « je cherche l'or du temps ». Cette opération alchimique qui se déroule dans le creuset du psychisme, n'est autre que l'opération dialectique de la pulsion de Vie sous l'égide d'Eros, qui correspond à cette force que certains philosophes ont déclinée dans leurs philosophies respectives sous différents noms : le conatus spinoziste, l'élan vital bergsonien, la pulsion de vie freudienne, la machine désirante deleuzienne... Cette force, plutôt que la laisser agir à notre insu, il est possible de la convoquer, de la canaliser, de l'écouter, de la laisser s'exprimer dans un chant que l'homme doit honorer au moyen d'une langue digne d'elle. Cette langue est la poésie qui peut trouver son écho dans d'autres formes, notamment plastiques, et c'est alors l'art qui s'exprime dans toute l'étendue de ses déclinaisons.

L'art devient désir et amour de l'éternité, élan vers l'autre, altérité ou objet ; l'artiste crée alors son espace et une temporalité à la mesure de son intériorité, autour d'une relation qui s'appelle affinité, attraction ou simplement amour. L'art a besoin pour cela d'un champ libre, ouvert non pas vers l'extériorité du sujet mais vers son intériorité, car c'est à partir de celle-ci que se déploie l'horizon dont les deux dimensions principales sont l'espace et le temps, et dont le croisement, est le sujet lui-même, seul acteur et moteur de la perception, qu'elle soit sensation interne ou externe. L'associationnisme en dépit de sa dimension positiviste, nous a démontré l'ambiguïté de la perception, de l'écart mince qui sépare l'hallucination vraie de l'illusion, du fait qu'il n'y aurait qu'un pas à franchir pour que la frontière entre la réalité et l'imaginaire vole en éclats. La séparation entre réalité et rêve n'est qu'une question de degré, d'opposition, entre forces antagonistes c'est-à-dire entre sensation interne et perception externe : au sujet percevant de doser à souhait ces forces et de décider laquelle l'emporterait sur l'autre. C'est là tout l'art de l'enfant qui possède son propre monde, parce qu'il n'a pas été le jouet des forces extérieures l'assujettissant à un monde objectif dont les règles communes lui ôteront bientôt toute marque d'originalité ou de singularité. Ce sont ces règles que Taine a évoquées à demi-mots, et que Breton a mises en lumière pour mieux les dénoncer. Quelles sont alors les conditions pour que le désir de créer, de relier les éléments qui composent notre monde intérieur et objectif,

ressemble à celui de Jean de La Fontaine (un modèle pour Taine), de Rimbaud, Moreau, Fournier, etc... (pour Breton) qui sont parvenus à opérer la parfaite synthèse entre leur désir et la forme qui s'est offerte à eux ? Ils sont parvenus à opérer la synthèse de deux mondes, qui en apparence s'opposent, mais seulement en apparence, et que le désir d'unité réunifient : Eros n'est-il pas ce qui rend manifeste « la dualité, la multiplicité incluse dans l'unité »¹ ?

L'Eros du poète et du philosophe est bien ce que Freud avait intuitionné, tandis qu'il se refusa à poursuivre plus loin son investigation de l'art, et de la poésie plus précisément, lui qui se sentait si « éloigné de l'art »². Pourquoi ne s'est-il pas autorisé, comme disent les psychanalystes, à s'essayer à la poésie ? Certainement parce que son surmoi aurait trouvé sans doute son comportement pueril, naïf, régressif, ou parce que son manque de confiance ou son degré d'exigence l'empêchait de tenter un exercice risqué présentant qu'il ne serait probablement pas au niveau d'un Shakespeare qu'il avait adulé. A moins que son idéal du moi, ne lui ait indiqué comme voie unique d'accomplissement, voire de sublimation, la réussite dans une voie plus raisonnable (la science), socialement plus admise et valorisante, une option que Breton refusa catégoriquement. Pourquoi de la part du poète, cette volonté de non compromission quant à un choix de carrière qui aurait privilégié la logique, la pensée spéculative analytique au détriment du rêve, de l'imaginaire et de la pensée analogique ? Parce que le déséquilibre que son époque connaissait (et qu'en est-il de la nôtre ?), imposait un rééquilibrage des forces psychiques, dit dans un langage pascalien, parce que la raison tyrannisait le cœur.

Le cœur pour Breton est bien celui de l'Amour, où siège Eros ; évidemment il ne s'agit pas seulement de l'organe physique mais du symbole qui le caractérise, à savoir celui de l'unité, la force qui synthétise, ajoute ou multiplie quand d'autres fonctions symboliques, inconscientes ou conscientes divisent ou soustraient. Retrouver la pulsion de vie que nous abritons dans le for intérieur de notre forme humaine, qui se nomme inconscient, chair invisible, corps subjectif, peu importe le concept ou la terminologie qu'on lui attribuera, c'est notre cœur³ qui indique la voie unique qui y mène. La poésie s'insinue « entre les feuillets du cœur » à la rencontre du fluide (Eros) qui unit toutes ses parties, mieux encore, qui permet aux parties de se mouvoir

¹ Cf. *supra*, p. 247.

² Lettre de Freud, du 26 décembre 1932, adressée à Breton.

³ Cf. notre introduction.

dans l'harmonie des forces, sans conflit ni opposition. La métaphore choisie par Breton n'est-elle pas une sorte de clin d'œil fait à sa formation et à son tout début de carrière en médecine ? La péricarde contient en effet plusieurs feuillets contenant eux-même d'autres feuillets, retenant pour certains le fluide pericardique qui facilite le glissement des uns vers les autres et par conséquent les mouvements du cœur. C'est dans le détail ou le particulier que réside l'universel ou l'infini, et rejoignant Goethe et le romantisme allemand (Schelling)¹, Breton a opté pour le symbole, fidèle au premier poète qui l'inspira, Mallarmé, au détriment de l'allégorie. C'est peut être là, à cet endroit précis, que Freud et Breton se séparent : la pensée analytique du psychanalyste poussée à son extrême ne renvoie jamais une notion à son symbole ; la pulsion de vie restera indexée à la *libido*, elle-même rapportée à un élément physiologique, une zone corporelle et érogène, en dépit d'un effort de sa part pour élargir le concept d'Eros. Au contraire, le détail, le particulier, dans la pensée symboliste, renvoie dans un second temps à l'universel, au général, et c'est le pouvoir du symbole de permettre à un élément de renvoyer, ou de faire signe vers quelque chose d'autre et de plus grand que lui. Freud est resté au niveau du mythe d'Eros à l'éros sexué accompagné de son frère himéros, le désir purement sexuel, alors que Breton tient aussi compte de cette représentation mais ne se limite pas à cette première figure mythique parce ce qu'elle renvoie au dieu primordial, plus archaïque, qui symbolise encore mieux l'unité dans sa diversité. L'un se contente de rapprocher les éléments ou les êtres en mobilisant leur attraction commune, l'autre maintient non seulement leur unité en respectant leur différence, mais il incite l'intériorité de chaque être à se déployer dans l'existence. Ainsi, il représente en ce sens l'archétype de la créativité puisque toutes les virtualités ou potentialités doivent pouvoir s'actualiser.

Une question se pose alors : est-ce que la séparation ou le conflit entre le rêve et la réalité peut être expliqué par le fait que certaines virtualités sont encore privées de leur objectivation ? Si l'imaginaire qui « tend à devenir réel », épuisait toutes ses possibilités dans le réel, la surréalité émergerait de cette opération annulant du même coup toute tension, puisque les vases communicants (entre la réalité et le rêve, le conscient et l'inconscient, l'action et le rêve...) s'effaceraient au profit d'une réalité perçue comme totale. C'est bien l'affectivité qui est une catégorie alogique comme le soulignait Lupasco, qui ouvre une dimension atemporelle dans laquelle l'éternité se glisse pour se maintenir dans l'instant, et où tout devient possible voire

¹ Cf. à ce sujet l'article de Laurent Margentin, « L'allégorie romantique », in *Romantisme, revue du 19^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2011, pp. 13-26.

réalisable, parce que l'affectivité¹ ne connaît ni le temps ni la négation, encore moins l'antagonisme des contraires. Elle semble présenter les mêmes caractéristiques que le ça freudien à ceci près que cette instance psychique se définit par l'absence de sujet (pensant et désirant) cohérent. Or l'affectivité dont nous parlons et qui anime le poète est bien celle d'un sujet conscient de lui-même, du monde qui l'entoure et de l'émotion qui structure et conditionne tous les rapports qu'il entretient dans une relation sujet-objet, y compris quand il se pose lui-même en tant qu'objet. Le sentiment d'amour et de toute-puissance est bien ce que le moi-idéal entretient avec le Ça et la subjectivité naissante, ce « moi inorganisé »² qui est sur le point de se complexifier en un moi constitué. Cette période que l'on attribue habituellement à l'enfant dont le vécu « correspond à une condition idéale »³, le poète sait la revivre sans tomber dans une psychose, ou dans un état régressif fixé autour d'un stade narcissique primaire non dépassé.

Or, quand Freud pense à la relation fusionnelle au Ça que le sujet a vécue dans son enfance, le fait de vouloir la revivre équivaut à vouloir retrouver l'objet perdu, sa mère. Le psychanalyste reste encore et décidément très pragmatique et matérialiste, les seuls objets que le désir investirait serait des objets visibles, de chair et de sang, ou le cas échéant matériels, dans le cas de l'obsessionnel ou du fétichiste. Freud manque complètement le symbolisme des objets ; le poète recherche dans le Ça, toute la force symbolique dont nous venons de parler, il sait que le désir peut être aussi sans objet (celui de l'Eros archaïque) même s'il nous pousse par la continuité de son désir (éros sexué) à l'actualiser par le truchement d'une relation objectale. Le poète sait que cette force mythique n'est pas une pure abstraction, mais qu'elle est l'incarnation de nos désirs et que par un effet boomerang, ce que nous projetons revient à nous sous sa forme concrète : une émotion, une intuition, une idée, une rencontre, une croyance, une action, un objet, une réalisation... Bref le processus même de l'existence, par lequel nous sommes dans le monde et interagissons avec lui. La psychanalyse a donc eu le mérite de renouer avec le mythe mais a très vite échangé le symbolisme de ses images et représentations mentales contre une psychologie évidée de tous contenus occultes. La séparation factuelle entre Jung et Freud portait sur ce point, celle de Breton et Freud n'a pu avoir lieu dans la mesure où aucune

¹ Eros, l'amour ou le désir de, dans son acception surréaliste, est sentiment de liberté, de passion, d'unité, de contemplation, d'exaltation, d'illumination...

² H. Nunberg, *Principes de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1957, p. 135. Nunberg fait référence au moi en cours d'organisation et de constitution donc qui n'est pas encore soumis au principe de réalité et à ses représentants, le surmoi et l'idéal du moi.

³ *Ibid.*

relation intellectuelle soutenue n'a jamais vraiment existée entre les deux hommes. D'emblée, la pensée des deux hommes ne se situait pas au même niveau logique : le symbole n'est pas l'allégorie.

Ce n'est pas le peu de correspondances épistolaires qu'ils ont pu échanger, et qui de surcroît exposent leurs malentendus et différends qui pourraient prouver le contraire. Est-ce à dire que nous nous sommes trompés d'homme, quand nous affirmions que la psychanalyse pouvait nous renseigner sur l'idée forte, centrale, plus encore, nous aider à identifier l'épicentre de la pensée surréaliste incarnée par Breton ? Non, certains auteurs ont vu beaucoup de similitudes entre Jung et Breton, mais l'idée de transcendance que défendait Jung et que rejetait catégoriquement et avec véhémence Breton, aurait suffi à mettre hors-jeu leur rapprochement. Non Freud fut bien, le miroir du poète, qui chercha non pas un père de substitution, mais bel et bien l'image, le reflet, d'un de ses traits de personnalité, certainement la rigueur scientifique qui n'en déplaît au poète, repose sur la logique, qui est celle des termes opposés et du tiers exclu. De là, l'inconscient et le conscient, la pulsion de vie et la pulsion de mort ne pouvait qu'entrer dans des catégories contraires, faisant du système freudien un dualisme moderne, que Breton chercha à dépasser. Breton a eu besoin de trouver sur son parcours de pensée des obstacles pour mieux les dépasser et les convertir en dynamique de créativité. D'où l'impossibilité de trouver un discours commun entre l'artiste et le scientifique, quand le second cherche à interpréter, expliquer là où il faut d'abord ressentir pour aimer, puis dans dernier moment, comprendre. Breton le dit, et c'est peut-être là l'essence de son message : « au départ il ne s'agit pas de comprendre mais d'aimer ».

Ce départ est donc un élan, une force qui ouvre le monde sous le mode de l'amour et c'est une pulsion qui se traduit le mieux et le plus intensément (qualitativement et quantitativement) dans l'acte poétique. L'exaltation est le mouvement quantitatif et son résultat qualitatif est l'illumination.

Mais comment expliquer ces deux états à un homme de science pour qui le mot ou l'idée l'emporte sur l'affectif et le vécu subjectif. Alors est-ce que les propos de Breton s'appliqueraient aussi à Freud, malgré le respect et l'admiration que le poète ne cessa de porter et de vouer au psychanalyste : « entre l'artiste qui *ressent* l'œuvre d'art primitive et celui qui en disserte, presque toujours avec l'arrière-pensée qu'elle équivaut à un dessin d'enfant, il n'y

a aucun espoir de langage commun »¹. Le mythe est donc perçu trop souvent par l'homme de science comme une projection imaginaire que l'homme civilisé doit considérer comme infantile ou régressive, en un mot, surannée. Cela dit, Breton avait reconnu qu'au rare rapprochement qui aurait pu s'instaurer entre la science et l'art, Freud « fut le premier à se dérober au dialogue », faisant référence à une lettre qu'il lui avait envoyée vingt années auparavant, et qui se terminait sur ces mots courtois mais fuyants : « moi-même je ne suis pas en état de me rendre clair ce qu'est et ce que veut le surréalisme. Peut-être suis-je en rien fait pour le comprendre, moi qui suis si éloigné de l'art »².

Nous l'avons expliqué, la science reste finalement esclave de l'idée de progrès, qui définit un temps qui fuit vers l'avant sans se retourner vers son passé ou si c'est le cas en le considérant obsolète. Breton souligne à juste titre que cette idée ou conviction de progrès est insoutenable dans l'art même si celui-ci fait appel à un savoir-faire ou à une technique évolutifs. D'ailleurs pour faire écho à la citation précédemment citée, « au départ il ne s'agit pas de comprendre mais d'aimer », citons ses mots consignés dans son œuvre magistrale, *Le Surréalisme et la Peinture* » (1928) : « L'amour est toujours devant vous. Aimez ». Si par conséquent, l'amour est la force qui nous pousse vers l'avant et que ce qui nous attend devant nous est aussi de l'amour, il semble que l'homme ne quitte jamais ce sentiment, et il faut reconnaître alors que nous sommes aux antipodes de l'affect qui prédomine chez l'homme selon Freud : l'angoisse. « Nous avons nous-mêmes décrit, reconnaît Freud, la dépendance du moi à l'égard du ça comme du sur-moi, son impuissance et son apprêtement à l'angoisse face à l'un et à l'autre »³. Là où Breton souhaite renouer avec le Ça pour transformer et reconfigurer le moi⁴, Freud y voit un risque perpétuel, si bien que le moi gère les motions pulsionnelles que sur le mode du déplaisir ou de l'angoisse. Nous sommes à l'opposé du sentiment censé habité l'artiste et par extension tout homme qui adopterait son attitude.

Pourtant Freud reconnaît la présence de la pulsion de vie dans notre inconscient, mais voilà, la notion d'interdit, de Loi, empêche son épanchement dans la réalité. De ce point de vue, là où Freud veut voir la pulsion de vie inhibée en vertu d'un interdit et d'une Loi que la censure

¹ A. Breton, « Deux interviews d'André Parinaud, II », in *Entretiens 1913-1952*, O.C., t. III, p. 635.

² *Ibid.* (en référence à la lettre de Freud, du 26 décembre 1932, adressée à Breton).

³ Jacques André, « Préface » in *Inhibitions, symptôme et angoisse*, Freud, Paris, P.U.F., 2011, pp. 5-14.

⁴ Cf. *supra*, pp. 309-330.

psychique protègent, Breton y voit une entrave à la liberté, à la simple expression de la vie à laquelle l'homme a droit, en tant qu'héritier et dépositaire. Les poètes tels que Nerval et Hugo, mais aussi les peintres comme Matta¹, Dubuffet² ont su braver les interdits freudiens pour découvrir ce qui se cachait derrière le mur de l'auto-censure que l'homme subit à son insu. Ces poètes ou peintres ont pu accéder à une langue qui ne se montre que dans un inter-dit³ que l'artiste est seul capable de saisir. C'est ce dont parle Breton quand il dit que l'homme de science reste prisonnier de son langage, et qu'il ne peut pas partager celui de l'artiste. Au-delà de l'interdit qu'il faut donc s'autoriser à franchir, et c'est ce en quoi le surréalisme a été perçu par Freud comme subversif⁴ alors que l'enjeu consistait à retrouver le « sentiment primordial » dont l'homme a été dépossédé, l'Amour. Face à cette dichotomie, l'Amour versus Angoisse, le surréalisme a donc opéré un renversement épistémologique, sans le vouloir peut-être, en faisant du Soi ou du Ça, non seulement le fond collectif et individuel de l'humanité et de l'homme, mais le lieu où s'origine pour se déployer dans l'existence et le monde, la Vie qui s'éprouve sur le mode d'une tonalité émotionnelle particulière : l'Amour. L'affect que Freud a identifié puis formalisé sous le nom d'Angoisse dans ses deux théories, n'est pas le sentiment primordial de l'homme mais un affect dérivé, pervers dans le sens où il s'écarte de la tendance première et naturelle qui anime l'homme.

Avec Breton nous quittons le sol de la philosophie allemande, existentialiste, (mais pas seulement) toute tourmentée qu'elle est par cette émotion négative, de Shopenhauer à Nietzsche en passant par Heidegger lui-même influencé par la pensée du philosophe danois Kierkegaard. Et c'est à cause peut être de cette émotion disons-le un peu contagieuse dans le paysage philosophique et poétique, que l'angoisse a pris une telle place dans la pensée freudienne. La relation qui finalement lierait le Bretonisme au Freudisme tiendrait dans un rapport associatif⁵ basé sur la relation de contraste, un contraste affectif, l'amour s'opposant à l'angoisse, l'attraction à la répulsion, ces deux affects faisant signe chacun respectivement vers la vie ou vers la mort. La poésie est donc du côté de la Vie (Eros), cette dernière la sommant d'exprimer

¹ Cf. *supra*, pp. 383-386.

² Cf. *supra*, p. 379.

³ Cf. *supra*, pp. 325-330.

⁴ Nous rappelons que Freud avait qualifié les surréalistes de « de fous intégraux, disons à 95 % comme l'alcool absolu ».

⁵ Aristote distingue 3 modes d'association comportant chacun un mode particulier pour comparer ensemble deux termes : la ressemblance, la contiguïté, le contraste ; cf. *supra*, p. 180.

inlassablement, encore et toujours le seul et même message : celui de l'espoir de voir triompher l'amour et la vie sur ce qui les menace ou voudrait les détruire. Peut-être que l'homme est à l'aube de cette prise de conscience sur la valeur qu'il doit leur accorder. Peut-être que chacun d'entre nous doit explorer le sentiment qui l'anime et le différencie (ou pas) des autres pour comprendre sa place ici-bas. Question existentielle à laquelle Breton a répondu, après se l'être posée en 1928 dès les premières lignes de *Nadja* :

« par delà quantité de mouvements que je me vois faire, d'émotions que je suis seul à éprouver, je m'efforce, par rapport aux autres hommes, de savoir en quoi consiste, sinon à quoi tient, ma différenciation. N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre tous les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête ? »¹.

Il nous semble évident qu'il est venu pour nous rappeler que la poésie devait reprendre ses droits, que chaque homme est poète et que si Être rime avec Amour, alors la poésie doit être la forme qu'il a engendrée : l'homme. Si donc « L'homme est un poème que l'Être a commencé »², il nous reste l'espoir qu'il lui reste la liberté d'en écrire quelques vers, qui s'achèveraient par quelques points de suspensions ou comme dans l'un des tous derniers poèmes de Reverdy³, sans point final.

Nadja, au-delà de la femme désirable, de l'âme errante qu'elle était, incarnait bien ce poème que l'Amour (Eros) avait mis sur la route du poète, elle qui s'était choisi son propre nom, « parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance et parce que c'en est que le commencement »⁴. La poésie bretonienne dit « le commencement », « l'aube du jour »⁵, pour capter « l'heure indiscible, première du matin »⁶, et c'est en quoi et pourquoi elle ignore tout de la fin ou de la mort, quel que soit le terme employé. Elle ne connaît que *Eros* et laisse le soin à la science, et à la psychanalyse en particulier, de s'intéresser à *Thanatos*. Mais quoi qu'il en

¹ A. Breton, *Nadja*, in O.C., t. I, p. 648.

² Martin Heidegger, *Question III*, Paris, Gallimard, 1984, p. 21.

³ Le poème *Sable mouvant* de Reverdy ; Breton s'appuiera par ailleurs sur la théorie de l'image poétique reverdyenne et la citera dans le premier manifeste du surréalisme (1924).

⁴ A. Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 686.

⁵ Aube est le 23^{ème} poème des *Illuminations* de Rimbaud ; Aube est par ailleurs le prénom que Breton souhaita donner à sa première et unique fille (fruit de son amour avec Jacqueline Lamba).

⁶ *Ibid.*

soit, si par malchance le commencement était interrompu par une fin, celle-ci ne serait que provisoire, car il y a toujours l'espoir d'un re-commencement, d'une renaissance. L'amour renaît de ses cendres, et la poésie est là pour nous en convaincre. Le symbole de cette renaissance est l'Etoile qui guide le poète sur le chemin d'Eros. Alors laissons le soin au poète de conclure avec ses propres mots dans l'espoir qu'ils nous touchent au cœur :

« Dans l'image nocturne qui m'a guidé¹, la résolution de cette double contradiction s'opère sous la protection de l'arbre qui enferme les débris de la sagesse morte, par le moyen des échanges entretenus entre le papillon et la fleur et en vertu du principe de l'expansion ininterrompue des fluides², à laquelle est liée la certitude du renouvellement éternel »³.

¹ Breton fait référence à l'Etoile qui figure sur la 17^{ème} carte du tarot, l'arcane 17, symbole de la renaissance.

² Ne serait-ce pas la pulsion de vie ?

³ A. Breton, *Arcane 17 enté d'AJours*, in O.C., t. III, p. 93.

Bibliographie

1- Corpus principal

André Breton :

Clair de terre (1923), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1988, pp. 149-189.

« La confession dédaigneuse » (1924), in *Les Pas perdus*, A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1988, pp. 193-202.

Manifeste du surréalisme (1924), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1988, pp. 311-346.

Nadja (1928), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1988, pp. 643-753.

Second manifeste du surréalisme (1929), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1988 pp. 777-837.

« Les Possessions », in *L'Immaculée conception* (1930), A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1988, pp. 848-863.

« L'amour », in *L'Immaculée Conception* (1930), A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1988, pp. 874-877.

Le revolver à cheveux blancs (1932), A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, pp. 49-100.

Les Vases communicants (1932), A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, pp. 101-215.

Qu'est-ce que le surréalisme (1934), A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, pp. 225-262.

« Introduction au discours sur le peu de réalité » (1927), in *Point du jour*, A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, pp. 265-280.

« L'Union libre » (1931), in *Revolver à cheveux blancs* (1932), A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, pp. 85-87.

Position politique du surréalisme (1935), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, pp. 409-440.

"Situation surréaliste de l'objet, situation de l'objet surréaliste" (1935), in *Position politique du surréalisme*, A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, pp. 472-496.

L'Amour fou (1937), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, pp. 675-785.

Anthologie de l'humour noir, (1940-1950-1966), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, pp. 865-908.

Dictionnaire abrégé du surréalisme (1938), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1992, pp. 789-862.

« Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non » (1942), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, pp. 5-15.

Arcane 17 Enté d'ajours (1944-1947), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, pp. 37-113.

Ode à Charles Fourier (1947), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, pp. 351-363.

Sur la route de San Romano (1948), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, pp. 419-421.

Entretiens 1913-1952, in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, pp. 427-576.

« Pour un art révolutionnaire indépendant » (1938), in *La Clé des champs* (1953), A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, pp. 684-691.

« Signe ascendant » (1947), in *La Clé des Champs* (1953), A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, pp. 766-769.

« Océanie » (1948), in *La Clef des champs*, A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, pp. 837.

« L'art des fous » (1948), in *La Clé des champs*, A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, pp. 884-887.

« Le merveilleux contre le mystère (1936) in *La Clé des champs*, A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1999, pp. 653-658.

« Genèse et perspective artistiques » (1941), in *Le Surréalisme et la Peinture, II*, A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 2008, pp. 411-447.

« Crise de l'objet » (1936), in *Le Surréalisme et la Peinture, IV*, A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 2008, pp. 687.

« Matta », in *Le Surréalisme et la Peinture, III* (1944), A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 2008, pp. 572-573.

« Le surréalisme et la tradition », (1956) in *Perspective cavalière*,

« *Quel ouvrage ?* », in *L'Écart absolu*, Paris, Catalogue de l'exposition, 1965, p. 444.

L'Art magique (1957), in A. Breton Œuvres complètes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome IV, 2008, pp. 51-289.

Sigmund Freud :

Psychopathologie de la vie quotidienne (1901), Paris, Trad. fr. in éditions Gallimard, 1997.

Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient (1905), traduit par Marie Bonaparte et le Dr M. Nathan, Paris, Editions Gallimard, 1930.

Délire et rêves dans la Gradiva de W. Jensen (1907), Paris, Trad. fr. in Gallimard, coll. Folio/Essais, 1986.

"Actes obsédants et exercices religieux" (1907), Trad. fr. in *L'avenir d'une illusion*, Paris, P.U.F., 1971, pp. 93-94.

"Personnages psychopathiques à la scène", Trad. fr. in Résultats, Idées, Problèmes, Tome I, P.U.F., 1984 ou "Le créateur littéraire et la fantaisie" (1908), in *Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.

« Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (l'Homme aux rats) » (1909), Trad. fr. in *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F.1975, p. 250.

Un type particulier du choix d'objet chez l'homme" (1910), Trad. fr. in *La vie sexuelle*, Edition P.U.F., Paris, 1999, p. 48.

"L'intérêt de la psychanalyse", (1913), Trad.fr. in *Résultats, idées, problèmes*, tome I, Paris, P.U.F., 1984, p. 209 ; Trad. fr. in *Totem et tabou*, (1913), Paris, Gallimard, 1993, p. 191.

Introduction à la psychanalyse (1916), Paris, Trad. fr., in Payot et Rivages, 2015.

"*L'inquiétant*" (1915), in OCF-P XV, Paris, Trad. fr. in PUF, 1996, pp. 174-175.

« Une difficulté de la psychanalyse » (1917), Trad. fr., in *Œuvres complètes - Psychanalyse vol. XV*, Paris, P.U.F., 1996, pp. 43-51.

« Les modes de formation de symptômes » (1917), in *Introduction à la psychanalyse* Paris, Trad. fr. in Payot, 1993, p. 354.

"Avant-propos à Théodore Reik, Problèmes de psychologie religieuse" (1919), OCF-P. XV, Paris, Trad. fr., in P.U.F., 1996, p. 213.

Au-delà du principe du plaisir (1920), Paris, Trad. fr. in Editions Payot & Rivages , 2010.

« L'analyse avec fin et l'analyse sans fin » (1921-1938), dans *Résultats, idées, problèmes*, tome II, Paris, Trad. fr. in P.U.F., 1985, p. 234-236.

Le moi et le ça (1923), Paris, Trad. fr., in Payot & Rivages, 2010, pp. 65 et 66.

Introduction à la psychanalyse (1923), Paris, Trad., fr. in Payot et Rivages, 2015, p.343-344.

« Quelques additifs à l'ensemble de l'interprétation des rêves » (1925), Trad. fr. Balseinte, Delarbre et Hartmann, in *Résultats, idées, problèmes II*, Paris, P.U.F., 1985, pp. 141-152.

Nouvelles conférences sur la psychanalyse (1933), Paris, Trad. fr., in Gallimard, 1971.

Hippolyte Taine

Histoire de la littérature anglaise, t. II, Paris, Hachette et Cie, 17^e édition, 1893.

Histoire de la littérature anglaise, Paris, Editions Librairie Hachette et Cie, 6^{ème} édition, t. II, 1886.

La Fontaine et ses fables, Paris, Editions Hachette, 3^{ème} édition, 1861.

Revue des deux mondes (15 juin 1857), Paris, Editions Bureau de la revue des deux monde, t. IX, 1857.

Les origines de la France contemporaine, L'ancien régime, t. I., Librairie Hachette et compagnie, Paris, 1902

Histoire de la littérature anglaise, t. V, Librairie Hachette et Cie,

Histoire de la littérature anglaise, Paris, Librairie Hachette et Cie, t. II, 6^{ème} édition, 1886.

Histoire de la littérature anglaise, 6^{ème} édition, t. V, Paris, Librairie de L. Hachette et Compagnie, 1869.

« Vie et opinions philosophiques d'un chat », in *Voyage aux Pyrénées*, Paris, Librairie Hachette, 1858.

Les philosophes classiques en France, Paris, Hachette, 8^e éd., 1901.

Philosophie de l'art, t. II, Paris, Librairie Hachette, 1865.

Les origines de la France contemporaines, Paris, Librairie Hachette et compagnie, Tome III, 1902.

De l'Intelligence (1870), Paris, Hachette, 6^{ème} édition, t. II, 1892.

Sa Vie et sa correspondance, t. II, Paris, Librairie Hachette, 1904.

Vie et opinions de Thomas Graindorge, Paris, Librairie Hachette 1871.

2- Corpus secondaire :

- Alquié Ferdinand, « Humanisme et surréaliste et existentialiste » (1948), in *La Révolution surréaliste* cité dans *Entretiens radiophoniques, VIII*, in O.C., t. III., pp. 494-492.
- Bachelard Gaston, *Le Nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF, 1934,
- Béhar Henri, *Pour une lecture automatique du manifeste du surréalisme de 1924*,
- Barrés Maurice, *Les déracinés*, Paris, éditions Omnia, 2010.
- Baudelaire Charles, « L'art romantique » (1869), in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, t. I, Éditions Calmann Lévy, 1885.
- Baudelaire Charles, *Lettres*, Paris, Editions Mercure, 1908.
- Bergson Henri, *La pensée et le mouvant* (1938), Paris, PUF, Quadrige, 1990.
- Berthet Dominique, *André Breton, L' Eloge de la rencontre, Antilles, Amérique, Océanie*, Paris, Editions HC, 2008.
- Bonnefoy Yves, *André Breton à l'avant de soi*, Paris, Éditions Farrago, Paris.
- Bougnou Daniel, « Métaphore, Politesse de l'esprit », in URL :
<http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/281/261>
- Bruyeron Roger, « Préface », in *Philosophie de l'Art*, H. Taine, Paris, Editions Hermann, collections Savoir sur l'art, 2009.
- Brémondy Gisèle, dans *André Breton Ou Le Surréalisme Même*, Lausanne, Suisse, éditions L'Age d'Homme, Bibliothèque Mélusine, 1988.
- Brentano Franz, *Psychologie du point de vue empirique*, 1874-1911, Paris, Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 2008.
- Clair Jean, « Le surréalisme entre spiritisme et totalitarisme, Contribution à une histoire de l'insensé, Mil neuf cent ». in *Revue d'histoire intellectuelle* 2003/1 (n° 21), p. 77-109.
- Comte Auguste, *Discours sur l'esprit positif* (1844).
- Cointet Jean-Paul, *Hippolyte Taine, Un regard sur la France*, Paris, éditions Perrin, 2012.
- Colin Evans, « Taine et le Moi : note rétrospective », In *Romantisme, n°32, Philosophies*, 1981.
- Condillac, *Traité des sensations*, Paris, Éditions Fayard, 1984.
- Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746),
- Descartes René, *Méditations métaphysiques* (1641), Paris, Editions Flammarion, 1992.
- Descartes René, *Principes de la philosophie* (1644), Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade », 1966..
- Ducasse Isidore, comte de Lautréamont, *Les chants de Maldoror* (1869), Paris, éditions N.R.F., 1920.

Dumézil Georges, « Avant-propos » in *Images et symboles*, de Mircea Eliade, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1980, pp. 13-36.

Fraenkel Théodore, *Carnets 1916-1918*, Paris, Éditions des Cendres, 1990.

Gengoux Jacques, *La Symbolique de Rimbaud*, Paris, Éditions de la Colombe, coll. Neptune, 1947.

Guénon René, *La Grande Triade*, Paris, Revue de la Table ronde, 1946.

Grimal Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine (1951)*, Paris, PUF, 10^e édition, 1990..

Heidegger Martin, *Question III*, Paris, Gallimard, 1984.

Hume David, *Traité de la nature humaine (1739)*, in *Hume L'entendement, Traité de la nature humaine, livre I et appendice*, traduction Philippe Baranger et Philippe Salter, Paris, Editions GF- Flammarion, 1999.

Kant Emmanuel, *Critique de la raison pure (1781)*, traduction de Alain Renaut, Paris, Editions GF-Flammarion, 3^{ème} édition, 2006.

Laplanche J., Pontalis J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 5^{ème} édition « Quadrige », 2016.

La Fontaine Jean de, *Les amours de Psyché et Cupidon*, Paris, Editons Le Livre de Poche, 1991.

Lévi-Strauss Claude, Préface à la *Sociologie et Anthropologie* de Marcel Mauss, Paris, Editions PUF, 1949.

Lévi-Strauss Claude, *La Pensée sauvage*, Paris, Editions Plon, 1960.

Jackobson Roman, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », trad. fr., in *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

Lévi Eliphas, *Histoire de la magie*, Paris, Éditions Germer Baillière, 1860.

Marx Karl, *Le manifeste du parti communiste*, Londres, 1848.

Nerval Gérard de, *Voyage en Orient*, Paris, éditions Charpentier, tome 2, 3^{ème} édition, 1851.

Nerval Gérard de, *Aurélia ou le Rêve et la Vie (1855)*, Paris, Editions Classiques Garnier, coll. Classiques Jaunes, 2014.

Nerval Gérard de, *Les Filles du feu*, Paris, Éditions Michel Lévy frères, 1856.

Nietzsche Friedrich, *Ainsi Parlait Zarathoustra*, traduction de Maurice Betz, Paris, Gallimard, 1947.

Nietzsche Friedrich, *Considérations inactuelles (1874)*, t. II, Traduction H. Albert, Paris, Éditions Mercure de France, 1922.

Novalis, *Le monde doit être romantisé*, trad. fr. par Olivier Shefer, Paris, Editions Allia, 2002.

Nunberg Herman, *Principes de psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1957.

Pierre José, *André Breton et la peinture*, Lausanne, Suisse, l'Age d'Homme, 1987.

Quercy Pierre, *La sensation, l'image et l'hallucination chez Taine*, in *L'année psychologique*. vol. 26., Paris, 1925.

Rey Maurice, « Prométhée, pourvoyeur de feu », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, vol. 22, no. 2, 2010.

Reverdy Pierre, *Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie*, *Revue Nord-Sud*, 1918.

Rimbaud Arthur, « Aube », in *Illuminations* (1895), Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2006.

Rimbaud Arthur, « Vierge folle, l'époux infernal », in *Délire I, Une saison en enfer* (1873).

Sartre Jean-Paul, *Le Diable et le bon Dieu* (1951), Paris, Editions Gallimard, 2000.

Savignac Jean-Paul, *Alésia*, Paris, Editions de la Différence, 2012.

Sebbag Georges, *Le temps sans fil*, Paris, Editions Quando, 1984.

Sebbag Georges, *Potence avec Paratonnerre, Surréalisme et philosophie*, Paris, éditions Hermann, 2012.

Starobinski Jean, *Freud, Breton, Myers*, Paris, Gallimard, 1968.

Schuster Jean, « La psychanalyse dans le surréalisme », propos recueillis par Colette Garrigues, in *l'Ane, magazine freudien*, n°17, 1984.

Régis Emmanuel, *Précis de psychiatrie*, Paris, D. Douin, 1906.

Régis E. et Hesnard A., *La Doctrine de Freud et de son école*, Article paru dans la revue « L'Encéphale », huitième année, premier semestre, Paris, 1913, pp. 356-378, 446-481, 537-564.

Pascal Blaise, *Pensées* (1670), Paris, Edition de Brunshvicg, 1904.

Platon, *Phédon*, Paris, Flammarion, 1991.

Poincaré Henri, *La valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1905.

Popper Karl, *Conjectures et réfutations* (1962), Paris, Editions Payot et Rivages, 1965.

Rilke Rainer Maria, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, Traduction et introduction de Claude David, Paris, Gallimard, 1991.

Sedat Jacques, « Le freudisme à l'épreuve de l'esprit latin » in *Topique, Revue freudienne*, numéro 115, Sigmund et Anna Freud, Février 2011.

Saint Pol Roux, « Liminaire » (1893), in *Tablettes*, Mortemart, Editions Rougerie, 1986.

Saint Pol Roux, *De la Colombe au Corbeau par le Paon* (1901), Mortemart, Editions, Rougerie, 1980.

Saint Pol Roux, *La Rose et les épines du chemin* (1901), Paris, Édition Poésie/Gallimard, 1997.

Schopenhauer Arthur, *Le vouloir-vivre l'art et la sagesse*, Paris, PUF, 2000.

Vernant Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, Paris, 1989.

Vernant Jean-Pierre, *L'Individu, la Mort, l'Amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Gallimard, 1989.

Vernant Jean-Pierre, « Un, deux, trois : Eros », in *Mélanges Pierre Lévêque*, t. I, Religion, Besançon, Université de Franche-Comté (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 367), 1988, p. 294.

Wittgenstein Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* (1922), Traduction de Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, collection TEL, 1993.