Benjamin Péret

Anthologie de l'Amour sublime



Bibliothèque Albin Michel

Anthologie de l'Amour sublime

Benjamin Péret

Anthologie de l'Amour sublime

Albin Michel

Collection «Bibliothèque Albin Michel»

© Éditions Albin Michel, 1956
22, rue Huyghens, 75014 Paris

Tous droits réservés La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproduction destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit — photographie, photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre — sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les Articles 425 et suivants du Code pénal.

ISBN 2-226-03261-4
ISSN 0298-2447

Benjamin Péret est né à Rézé en 1899, de famille modeste. Il fait une bonne partie de la guerre de 14-18, s'étant engagé sur les instances de sa mère. Celle-ci lui offrira un jour un numéro de «Littérature» et peu de temps après, en 1919, il rencontre Breton, Aragon, Eluard et les autres. En 1921, il publie des poèmes, *Le Passager du Transatlantique*, puis en 1923, un conte, *Au 125 du boulevard Saint-Germain*. Il participe aux séances de «sommeils hypnotiques» aux côtés notamment de Crevel et Desnos. En 1924, il dirige avec Pierre Naville «La Révolution Surréaliste» et publie les poèmes d'*Immortelle Maladie*. En 1925, ce sont *152 proverbes mis au goût du jour*, en collaboration avec Paul Eluard. Il poursuit parallèlement l'écriture de ses contes. En 1927, il épouse une cantatrice brésilienne, entre au Parti communiste (pour peu de temps) et publie *Dormir, dormir dans les pierres*. En 1928 paraît *Le Grand Jeu*. En 1934, *De derrière les fagots*. Il gagne l'Espagne dès le début de la guerre civile et lutte contre Franco. Il publie en 1936 *Je ne mange pas de ce pain-là* et *Je sublime*. Trotskiste militant, il est incarcéré à Rennes en mai 1940. Libéré au moment de la défaite, dénoncé par la presse collaborationniste, il rejoint Breton à Marseille avant de trouver un bateau pour le Mexique. Il y vivra près de huit ans, s'y remariant avec une femme peintre. En 1945 paraissent *Dernier malheur dernière chance* et *Le Déshonneur des Poètes*, qui provoque un tollé général. Suivront *Un point c'est tout* (1946), *Air mexicain* (1952), *Le Livre de Chilam Balam* (1955) et l'*Anthologie de l'amour sublime* (1956). Benjamin Péret meurt en 1959. Son *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* paraît en 1960.

LE NOYAU DE LA COMÈTE

De tout temps, l'amour, même considéré sous son aspect le plus élémentaire, a été l'axe de la vie humaine. Il le demeure, qu'il soit source d'exaltation et de lyrisme ou sublimé au plus haut degré jusqu'à perdre tout contact direct avec l'homme pour acquérir une signification cosmique ou prendre une valeur mystique. Tout a-t-il donc été dit de l'amour ? Assurément non. Il ne pourrait en être ainsi qu'au cas où, l'humanité n'étant plus susceptible d'évolution, les rapports entre les êtres devraient rester à jamais figés. Au contraire, l'homme continue d'obéir au mouvement hélicoïdal qu'il a lui-même engendré. Du point qu'il a atteint aujourd'hui, il découvre un panorama différent de celui que scrutaient ses ancêtres, autant parce qu'il le voit sous un nouvel angle qu'à cause des modifications de structure que ce panorama a subies. La plupart des fleurs, la veille dans tout leur éclat, ne sont plus que difficilement reconnaissables. Elles ont perdu leurs corolles qui commencent à fertiliser le sol, d'où s'élèvent d'autres tiges dont les fleurs vont éclore. Sans doute certaines avaient déjà percé l'humus, mais hier elles étaient fragiles et insignifiantes encore et dissimulées aux regards par celles dont la splendeur retenait toute l'attention.

Ainsi Stendhal attend de l'amour autre chose que les Précieuses, quoi qu'il semble partir du même point qu'elles.

Il distingue diverses sortes d'amour et énumère ceux qui l'ont éprouvé. C'est même en vertu de ces cas exemplaires que la nature de cet amour nous apparaît, car à aucun moment Stendhal n'en a dévoilé le contenu profond. Son grand mérite consiste donc à avoir isolé de tout ce qui lui faisait ombre une forme de rapports amoureux qu'il estime supérieure à toute autre. Et ce n'était pas peu, au moment où le romantisme français n'avait pas encore élevé la voix ! Cependant ce lien amoureux reste insuffisamment défini par ses manifestations extérieures qui lui confèrent l'aspect d'un amour porté à son comble. Pour Stendhal, l'amour-passion semble même un prolongement particulièrement exalté de l'amour-goût, dont il ne le distingue guère que quantitativement, parce qu'il n'en perçoit que les apparences. Celles-ci l'autorisent à le nommer amour-passion. Ce terme, qui fleure quelque peu la tautologie, ne manque pas d'imprécision. Suivant le sillage des Précieuses, Stendhal comme elles, s'en tient au fait, sans tenter d'en découvrir les mobiles. De l'amour-passion, n'apparaissent ainsi que le caractère d'impérieuse nécessité, la ferveur sacrée et une ombre de douleur qui ne lui appartient pas en propre, mais lui est jetée par le monde où l'amour-passion est appelé à surgir.

On sait que *De l'Amour* est le fruit des méditations auxquelles Stendhal avait été amené par son amour malheureux pour Mathilde (ou Métilde) Dembowski. Or, il est peu probable que Stendhal ait jamais éprouvé autre chose que l'amour de vanité et l'amour-goût, son penchant à l'analyse lui interdisant l'abandon complet sans lequel aucun amour véritable n'est concevable. C'est en vain qu'il assiégea Mathilde pendant quelque deux ans. Cet échec ne put manquer d'infliger de cuisantes blessures à sa vanité et, porté comme il l'était à s'examiner avec complaisance, il n'est pas étonnant qu'il ait attribué à la passion certains traits qu'il avait pu à ce moment observer sur lui-même. Néamnoins, ce n'est pas sans hésitation que je me suis résolu à abandonner l'expression de Stendhal, déjà consacrée par plus d'un siècle d'usage. D'autres termes s'offrent à lui

succéder : amour absolu, par exemple. Mais s'il indique bien que toute la faculté d'amour de l'être humain est mise au service d'un objet, il offre l'inconvénient majeur d'impliquer une idée de transcendance inconnue dans l'amour humain et d'avoir été employé par Jarry dans cette acception même. D'autres expressions (amour total, amour-limite, etc.) présentent également des désavantages certains en ne rendant qu'un compte mathématique des composantes de l'amour. Je ne vois que l'amour sublime pour exprimer le sens réel de ce lien. Il implique le plus haut degré d'élévation, le point-limite où s'opère la conjonction de toutes les sublimations, quelque voie qu'elles aient empruntée, le lieu géométrique où viennent se fondre en un diamant inaltérable, l'esprit, la chair et le cœur. Certes, il advient que ce diamant soit tout ténèbres et qu'un appel de mort en émane, mais il n'en brûle pas moins d'une flamme aussi pure. Que ce soit chez Héloïse, le duc de Nemours, Ambrosio ou Baudelaire, l'amour sublime apparaît comme un sentiment qui comble toute la vie du sujet reconnaissant dans l'être aimé l'unique source de bonheur. L'objet d'amour est devenu aussi essentiel au cœur que l'air à la vie physique. Rien de semblable dans les autres formes du lien amoureux. Ni dans l'amour physique où n'apparaît, au mieux, qu'une sublimation embryonnaire, ni dans aucune autre sorte d'amour l'être aimé n'a le pouvoir d'accuser ainsi le vide qui lui préexistait, en sorte que toute vie dont il serait absent devient impensable. Le besoin de l'objet aimé n'est cependant pas éprouvé sous un aspect sexuel immédiat. La sexualité subit au contraire une métamorphose dès qu'elle s'inscrit dans un complexe, dont le cœur devient l'élément catalyseur. L'érotique qui en résulte n'a presque rien de commun avec ses états antérieurs. La sexualité, sous divers déguisements, jouait tous les rôles d'une pièce de sa composition. Désormais, elle s'estime satisfaite que le cœur lui accorde une place de premier plan dans une œuvre, de l'action de laquelle ce dernier contrôle tous les ressorts. Si les autres formes d'amour s'accommodent d'êtres successifs

et même les requièrent, l'amour sublime, une fois découvert l'objet de sa quête, s'y fixe à jamais, illustrant ainsi les concepts chinois de *yin et* de *yang* qui, inopérants l'un sans l'autre, s'appellent et se complètent : « Le ciel et la terre unis ensemble, la rosée tombe douce », dit le *Taô*. C'est en effet sur cette complémentarité parfaite, perçue intuitivement, que repose l'amour sublime et c'est de la possession de l'être complémentaire que découle le bonheur mutuel.

Esquissé dans l'amour-passion stendhalien, l'amour sublime ne prend tout son sens qu'avec le romantisme. La tâche de celui-ci, dans ce domaine, a précisément consisté à en faire apparaître le contenu réel. A partir du moment où ce contenu devient évident, le terme stendhalien éclate.

De l'Amour est publié en 1822. Cet ouvrage a si peu d'écho à l'époque que, dans sa dernière préface, publiée après sa mort, Stendhal avoue n'avoir trouvé que dix-sept lecteurs de 1822 à 1833. Autant dire que son œuvre est restée ignorée de la génération romantique, alors en plein combat. A première vue, on peut à bon droit s'en étonner, puisqu'une véritable mécanique de l'amour y est exposée. Mais si l'on tient compte de la place primordiale qu'occupe le cœur dans le romantisme on est amené à penser que l'échec de Stendhal est justement dû à ce que son œuvre se borne à n'être qu'une mécanique ou, de son aveu, une « physiologie », terme qui suppose en outre une certaine soumission à la mode de l'époque. Stendhal, dans *De l'Amour*, s'avoue un homme formé par l'Encyclopédie. Il est à la charnière de deux siècles, l'un enivré de connaissance positive et de raison qui pense le monde en termes de mécanique, l'autre qui va libérer la sensibilité en plaidant en faveur du merveilleux et de l'amour, ce qui revient à proposer un irrationnel jusque-là nié et moqué. Stendhal dresse un bilan de la sensibilité humaine, comme s'il voulait fournir aux générations suivantes les éléments nécessaires à la liquidation du passé.

La cristallisation que propose Stendhal ressortit également à l'esprit du siècle antérieur. C'est « l'opération de

l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections ». Il la compare à la branche jetée dans les mines de sel de Salzbourg et retirée plus tard, si bien recouverte de cristaux qu'on « ne peut plus reconnaître le rameau primitif ». Le résultat nous apparaît ici dans tout son scintillement, mais, là non plus, rien n'est révélé des phénomènes internes qui président à cette opération. Les forces cachées qui concourent à la cristallisation n'avaient cependant aucun secret pour Stendhal : son œuvre romancée l'atteste avec éclat. Son dessein avoué est de donner une « idéologie » de « tous les sentiments qui composent la passion nommée *l'amour* ». En un mot, il veut conférer à son essai un caractère documentaire, voire scientifique[1]. Stendhal entend donc n'exposer que des phénomènes vérifiables par tous, et la cristallisation est un des plus directement observables. Son mérite a justement consisté, là aussi, à l'isoler et à montrer son rôle dans le développement de l'amour.

Cette notion de cristallisation participe, chez lui, à la fois des données positives et de l'image poétique, quand ce ne serait qu'en vertu de l'analogie à laquelle il doit recourir pour la rendre sensible. En outre, quoi qu'il en ait contre l'imagination dans cet ouvrage, c'est à elle qu'il est obligé de faire appel à tout instant. La cristallisation, telle qu'il la présente d'abord, est une opération de pure imagination. Elle ne se produit, comme il le dit lui-même, que sous la poussée du désir aspirant à sa satisfaction. Cependant, si cette cristallisation se produit avec plus ou moins de netteté et de force dans toutes les sortes d'amour pour orner l'être aimé de mérites illusoires, dans l'amour sublime la nature de l'objet aimé est soudain reconnue par le sujet, en réponse directe à un désir qui attendait seulement l'apparition de son objet pour devenir impérieux. Il le dit : « L'âme [...] s'est fait sans s'en apercevoir un modèle idéal. Elle rencontre un jour un être qui ressemble à ce modèle, la cristal-

1. « Je fais tous les efforts possibles pour être sec. » *De l'Amour*, ch. IX.

lisation reconnaît son objet au trouble qu'il inspire et consacre pour toujours au maître de son destin ce qu'elle rêvait depuis longtemps. » Le contenu de la cristallisation a donc changé. Tandis qu'elle agissait jusque là dans l'imaginaire (encore que celui-ci soit, dans l'instant éprouvé comme une réalité, l'imaginaire ne devenant ainsi réel que fugitivement), elle mène maintenant à une constatation dont l'expérience révélera le bien-fondé : elle a découvert l'objet qui répond à son désir profond. Le mirage est devenu un phénomène qu'on peut apparenter à la télépathie. La cristallisation à effets fugitifs et illusoires n'avait besoin, pour se manifester, que d'une distinction relative entre les objets aimables. Dans sa seconde acception, elle ne peut se produire qu'en présence d'un seul être dont l'existence était antérieurement soupçonnée. C'est bien le même prodige en apparence, mais il est produit par des agents différents et donne des résultats qui ne sont que superficiellement similaires. En réalité, ce n'est plus le même œil qui voit l'objet aimé. L'imagination hésitante a cédé le pas à l'intuition sûre d'elle. Mais Stendhal ne peut accorder aucune place à la télépathie par exemple puisque ce phénomène est soumis à des conditions de vérification qui excluent toute reproduction expérimentale et le rendent ainsi irréductible à la science de son époque. Stendhal se borne donc toujours à décrire ce qu'il voit, comme il le voit. Lorsqu'il est amené à combler les lacunes de son observation personnelle, il recourt à celle d'autrui. Ainsi, il reconnaît sept phases dans le développement de l'amour et leur assigne une durée. Il n'a pu aboutir à ce résultat qu'en corroborant sa propre observation par une enquête menée dans son entourage. Son œuvre a donc la valeur d'un document. C'est « l'amour en 1820 » ; mais il ne s'interroge jamais sur la nature de cette passion. C'est sans doute pourquoi *De l'Amour* est passé inaperçu lors de sa publication, le romantisme devant aussitôt explorer l'amour dans ses retraites les plus cachées et exposer le fonctionnement de ses ressorts intimes. Il revendique en effet des idéaux nouveaux, dans un monde

issu de la révolution. Au cœur dominé par la raison, il oppose la raison soumise au cœur et va même jusqu'à soupçonner que leur accord est possible.

★

Personne n'a jamais exprimé l'amour sublime avec l'éclat et l'intensité que révèlent les lettres de Baudelaire à Mme Sabatier et les poèmes qu'il a composés en son honneur[1]. Il est même aisé de suivre l'évolution de son amour à travers ces lettres et les cinq poèmes qu'elles accompagnaient. Quelle distance, en effet, entre *A celle qui est trop gaie*, envoyé le 9 décembre 1852, et *Hymne*, qu'il lui communique le 8 mai 1854 ! Dans le premier, un accent charnel transparaît :

Ainsi, je voudrais une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne,
Comme un lâche ramper sans bruit.

De même, dans *Réversibilité*, qu'il lui adresse le 3 mai 1853 :

David mourant aurait demandé la santé
Aux émanations de ton corps enchanté.

Par contre, la sensualité est en quelque sorte distillée dans les pièces postérieures, le désir y est transmué en adoration. Ses ardeurs deviennent « presque religieuses » (lettre du 8 mai 1854), dans *Hymne*, ce poème inégalé de l'amour sublime. Entre lui et l'objet aimé s'établit un rapport mystique analogue à celui qui unit le fidèle à la divinité. Baudelaire reprend même, mais en sens inverse, la démarche de Thérèse d'Avila retrouvant l'homme dans le Christ puisque, pour lui « il y a quelques jours tu étais une divinité, ce qui

1. Voir pp. 283 et suivantes.

est si commode, ce qui est si beau, si inviolable. Te voilà femme maintenant ». (Lettre du 31 août 1857.) Si l'idole inclut la femme, dont elle procède, il aurait fallu qu'elle se réincarnât pour que Baudelaire pût la retrouver ; mais il ne veut pas risquer que le météore lumineux, en touchant terre, perde si peu que ce soit de son éclat.

L'idole s'est fondue en lui, s'est intégrée à son esprit et à son cœur : « Je ne sais si jamais cette douceur suprême me sera accordée de vous entretenir moi-même de la puissance que vous avez acquise sur moi et de l'irradiation perpétuelle que votre image crée dans mon cerveau. » (Lettre du 16 février 1854.) Baudelaire ne souhaite même pas qu'elle sache le nom de celui qui lui voue cet amour céleste : l'aimer lui suffit. Ne déguise-t-il pas son écriture pour lui adresser lettres et poèmes ? Il a tant orné, tant « cristallisé » qu'il métamorphose la femme en un diamant scintillant dans son esprit, sans toutefois la parer de vertus illusoires. Elle est divinisée surtout parce qu'elle engendre, du seul fait de son existence, un lien à l'extrême exaltant entre elle et lui. C'est en tant que pôle nécessaire à la production d'un courant magnétique qu'elle est idolâtrée, parce que, seule, par rapport à lui, elle en permet le passage. Ce courant magnétique le comble de bonheur tout autant que la possession de celle qui en est responsable. Il ne lui demande d'ailleurs que la permission de l'aimer en secret : « Je suis simplement heureux de vous jurer de nouveau que jamais amour ne fut plus désintéressé, plus idéal, plus pénétré de respect que celui que je nourris secrètement pour vous et que je cacherai toujours avec le soin que ce tendre respect me commande. » (Lettre du 16 février 1854.) Plus tard, lorsqu'il renonce à elle, Mme Sabatier, passés les premiers instants de déception et même de jalousie, semble pressentir la nature de l'amour que Baudelaire lui voue. Loin de lui tenir rigueur, elle lui garde son affection et, qui sait ! son amour. N'a-t-on pas affirmé que dix ans plus tard, elle le visitait chaque semaine à la maison de santé où, hémiplégique, il agonisait lentement ? Mme Sabatier a, en effet,

aimé Baudelaire. Une phrase d'elle, qu'il cite dans sa lettre du 31 août 1857, ainsi que les quelques lettres déçues qu'on connaît d'elle, ne laissent aucun doute à ce sujet.

Tout ce qu'on sait de Mme Sabatier, à travers les souvenirs des habitués de ses dîners du dimanche, concourt à nous la montrer parfaitement belle, respirant la santé et la joie de vivre. Chacun — hormis les Goncourt bassement vipérins — célèbre à l'envi sa « lumineuse gaîté », son sourire, son esprit qui lui permettait d'être une des « rares femmes devant lesquelles on peut tout dire sans les rebuter », une femme qui a le goût de la poésie et de l'art. Bref, on nous en donne un portrait tout opposé à celui de Baudelaire angoissé maladif, mélancolique, les nerfs toujours irrités au point de recourir à l'opium ou au haschich. Cette angoisse, cette mélancolie et cette constante surexcitation nerveuse me paraissent d'ailleurs être l'indice, chez Baudelaire, d'un sentiment aigu de la condition humaine. La misère de celle-ci devait lui être particulièrement sensible dans le domaine des rapports entre l'homme et la femme où le manque essentiel de l'humanité se révèle le plus crûment.

Jeanne Duval, « fille de couleur de très haute taille, qui portait bien sa tête ingénue et superbe, couronnée d'une chevelure violemment crespelée, et dont la démarche de reine, pleine d'une grâce farouche avait quelque chose à la fois de divin et de bestial » (Théodore de Banville), Jeanne Duval aussi s'opposait étrangement au poète. Un trait dominant unissait les deux femmes : l'appétit de vie, dont Baudelaire était privé. Chez l'une comme chez l'autre c'était ce débordement de puissance vitale — sous le signe de la terre et du feu chez la première, de l'air et de l'eau chez la seconde — qui l'avait attiré. Le peu qu'on sait de Jeanne Duval suffit à nous la montrer comme une créature violemment sensuelle, étrangère aux choses de l'esprit qui étaient justement toute la vie de Baudelaire.

Il en allait tout autrement avec Mme Sabatier. Elle était capable de prendre finement part à toute discussion, pour abstraite qu'elle fût, de s'enthousiasmer pour un poème,

une œuvre d'art et de peindre des miniatures, sans rien perdre de son charme, de sa gaîté et de sa joie de vivre.

Banville, qui connut Baudelaire à son retour de l'île Bourbon, nous le montre « un incomparable charmeur, sachant amuser les femmes, les toucher par son respect », alors que *Mon cœur mis à nu* et *Fusées*, écrits beaucoup plus tard, révèlent des tendances misogynes. Ne peut-on pas attribuer la responsabilité de ses réflexions désabusées à Jeanne Duval, dont la vie déréglée et le goût immodéré pour l'alcool ne pouvaient manquer de heurter la sensibilité toujours surexcitée de son amant ?

Hélas ! et je ne puis, Mégère libertine,
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine !

(SED NON SATIATA)

Infâme à qui je suis lié
Comme le forçat à la chaîne
.....
— Maudite, maudite sois-tu !

(LE VAMPIRE)

Être maudit à qui, de l'abîme profond
Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond !

(JE TE DONNE CES VERS...)

dit Baudelaire à Jeanne Duval en même temps qu'il célèbre sa beauté et sa sensualité dans tous les poèmes qu'il lui à consacrés. Ainsi illustre-t-il la remarque d'Anna Freud : « La position empreinte de dualité de l'homme en face de la vie sexuelle — aversion constitutionnelle et en même temps désir violent »[1], qui caractérise à des degrés divers

1. Anna FREUD : *Le moi et les mécanismes de défense*. Presses Universitaires, Paris, s. d.

l'humanité en Occident. Cette constante ambivalence de Baudelaire, en même temps qu'elle prouve son attachement pour Jeanne Duval, montre la distance qui l'en séparait et dévoile une tendance à s'écarter des femmes dans la mesure où il leur reconnaissait des traits communs avec elle. Il lui faudra aimer Mme Sabatier pour s'écrier au contraire :

Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire,
Que diras-tu mon cœur, cœur autrefois flétri,
A la très belle, à la très bonne, à la très chère,
Dont le regard divin t'a soudain refleuri ?

L'ambivalence de sentiments qui apparaît avec une acuité particulière chez Baudelaire, ne pouvait être surmontée que dans un amour extrême, réconciliant désir et aversion, salut et perdition. Il n'atteint la passion que fugitivement et par une voie sensuelle dans les poèmes à Jeanne Duval. Lorsqu'il y parvient, cela tient plus à coup sûr à son propre appétit d'amour qu'à la nature de son attachement pour elle. Les impulsions contradictoires sont incompatibles avec l'amour sublime qui suppose justement leur conciliation dans un accord parfait. Jeanne Duval semble quelque peu jouer pour lui le rôle du modèle pour le peintre. Il en use avec elle comme celui-ci, qui l'habille et le déshabille au gré de son désir. Il aspire à aimer Jeanne Duval d'un amour sublime car elle est « un morceau de la femme *essentielle* »[1], mais n'y parvient pas. Une comparaison des poèmes écrits pour elle avec ceux consacrés à Mme Sabatier est si édifiante qu'elle emporte la conviction. En effet, il n'est pas un de ces derniers où ne passe, frémissant, le souffle embrasé d'un amour si intense qu'il a d'un seul élan sublimé le désir charnel[2]. Il est même devenu

1. *Choix de maximes consolantes sur l'amour.*

2. L'hypothèse de MM. Crépet et Blin (Édition critique des *Fleurs du mal*, p. 256) selon laquelle Baudelaire aurait maintenu sa liaison avec Marie Daubrun jusqu'en 1860, me semble faiblement étayée par les interventions du poète tendant à faire obtenir des rôles à cette actrice. Baudelaire devait considérer ces démarches comme une obligation envers une femme jadis aimée. Ne se préoccupe-t-il pas sans cesse du sort de Jeanne Duval jusqu'en 1864 ?