

L'ESPACE AMAZONIEN, CREUSET DE LA CONFIGURATION MYTHICO-POÉTIQUE CHEZ BENJAMIN PÉRET

Leonor Lourenço de Abreu

doi: 10.7359/799-2016-deab

[...] *l'anthropophagie est la révolte de la sincérité réprimée
durant quatre cents ans. La réaction du paysage contre le temps.
Du natif contre l'importé.*¹

1. PRÉMICES

Les surréalistes français n'étaient pas particulièrement férus de voyage. Celui-ci fut, pour eux, bien plus mental que réel. Et pourtant ils voyagèrent. Accompagné de la cantatrice brésilienne Elsie Houston qu'il venait d'épouser, Benjamin Péret (1899-1959), le premier, débarque dans le nouveau monde début 1929 et se lie aux turbulents anthropophages de l'avant-garde artistique pauliste, conduite par Oswald de Andrade, qui mettait en exergue la mise à mal des assises patriarcales de la société brésilienne au travers d'un cannibalisme symbolique effréné. Conjuguées à une activité militante dévorante dans l'opposition de gauche, ses recherches anthropologiques et historiques sur le terrain des cultes d'origine africaine (alors interdits) ainsi que sur une mutinerie au sein de la marine brésilienne en 1910, conduisent à l'arrestation du poète et à son expulsion du Brésil fin 1931.

En 1937, le numéro 10 de la revue «Minotaure» publie un texte-réquisitoire intitulé *La nature dévore le progrès et le dépasse*. De facture hybride – mi-narratif, mi-poétique –, cet écrit fait référence, sans le nom-

¹ Oswald de Andrade, *De l'anthropophagie* [1929], dans Id., *Anthropophagies*, traduit par Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, 1982, p. 291. Je souligne. Le mouvement d'avant-garde brésilien connu sous le nom d'*Anthropophagie* (1928-1929) a comme référentiel mythique le pré-cabralien «matriarcat de Pindorama».

mer, à Cândido Rondon, le fondateur du Service de Protection des Indiens (SPI), l'homme qui «a percé un corridor dans la verdure et, tout au long de ce corridor, a déroulé un fil télégraphique»². On ne peut s'empêcher de voir dans cette image violente et sensuelle du conquérant pénétrant l'Amazonie le contrepoint mythique des Amazones, guerrières farouches qui s'opposaient au viol des *conquistadores*. Si la croyance en l'évolution linéaire et le progrès continu y sont systématiquement stigmatisés, c'est pour mieux asseoir l'emprise de la nature – «l'enchanteresse qui aura le regard d'une femme aimée» – au centre du dispositif d'écriture. Si l'expérience sensible brésilienne n'y est pas explicitement référée, le propos évoque clairement les paysages géographiques et mentaux des tropiques:

Là où la genèse n'a pas encore dit son dernier mot, là où la terre ne se sépare de l'eau que pour engendrer du feu dans l'air, sur terre ou dans l'eau, mais surtout, là où terre et eau, terrifiées par le feu céleste, font l'amour nuit et jour, en Amérique équatoriale le fusil chasse l'oiseau qu'il ne tue pas et le serpent broie le fusil comme un lapin.³

L'atmosphère d'effusion mystique, où les éléments ne sont pas encore entièrement sortis de l'indifférencié génésique, s'inscrit explicitement dans le paysage antédiluvien d'un monde en gestation. Les images toutes-puissantes de la nature en tant que force destructrice – et par-delà régénératrice – exercent un fort pouvoir mimétique de suggestion et s'inscrivent dans un vaste réseau sémantique de signes avant-coureurs qui seront lisibles dans les écrits ultérieurs de Benjamin Péret à la référentialité explicite – du récit de voyage aux textes relevant de la critique d'art (populaire, indigène et précolombien) en passant par des contes surréalistes et des légendes indigènes. Il s'agit de mettre en lumière l'articulation de l'espace référentiel, en l'occurrence l'espace tangible de la forêt vierge, et (l'aspiration à) la conciliation dialectique des antinomies qui sous-tend la géographie poétique du surréalisme et de Benjamin Péret en particulier.

Au terme d'un voyage de quelque six semaines dans les tribus indigènes du Brésil central, début 1956, Benjamin Péret livre un récit demeuré en grande partie inédit. Indépendamment des formes que peut revêtir ce registre protéiforme générique, le récit de voyage sous-tend une découverte

² Benjamin Péret, *La nature dévore le progrès et le dépasse*, dans Id., *Œuvres complètes*, t. VII, Paris, José Corti, 1995, p. 39 (dorénavant désigné par OC VII). Responsable de la Commission télégraphique, le général Rondon met en pratique, au sein de l'armée brésilienne, une politique de défense des Indiens contre l'extermination, politique inspirée d'une volonté d'intégration à la société nationale.

³ *Ibidem*.

de l'Ailleurs et une connaissance de l'Autre, toutes deux convoquées explicitement dans le titre *Visites aux Indiens*⁴. Le genre conjugue habituellement un discours à la première personne et un discours sur un pays, ou un aspect du pays. Il tend à réaliser un équilibre entre les extrêmes que sont le particulier et le général, la subjectivité de l'expérience singulière et l'objectivité, l'imaginaire et le réel. Dans les propos de Kenneth White, le «récit de voyage», ou plutôt le way-book, peut «amalgamer paysage intérieur et extérieur, géographie et espace intellectuel, topographie et imaginaire»⁵. Genre hybride et ambigu par excellence, le récit rétrospectif de Péret est truffé de notations qui révèlent une part de subjectivité indéniable dans la description de l'espace, comme des hommes⁶.

2. PRÉSAGES

À l'approche de l'espace amazonien, la prescience de la découverte d'une altérité radicale excite le sens de la vision et condamne momentanément les autres sens à une sorte de ramollissement général. Plus que jamais, «l'œil existe à l'état sauvage», phrase liminaire qui ouvre et scande l'essai *Le surréalisme et la peinture* d'André Breton, est à l'œuvre:

L'œil existe à l'état sauvage. Les Merveilles de la terre à trente mètres de hauteur, les Merveilles de la mer à trente mètres de profondeur n'ont guère pour témoin que l'œil hagard qui pour les couleurs rapporte tout à l'arc-en-ciel. Il préside à l'échange conventionnel de signaux qu'exige, paraît-il, la navigation de l'esprit.⁷

La terre vue du ciel sollicite l'«œil hagard» du sujet sensible qui laisse naviguer son esprit au fil des envolées lyriques et des métaphores sensuelles. La perception sensorielle du paysage survolé est une invitation à l'esthétisme, voire à l'exotisme, en induisant des échanges continus, des transpositions d'art. Lieu d'échange entre le monde extérieur et le monde intérieur, le paysage devient tableau, se voit hissé au rang d'objet esthétique et, telle une

⁴ Benjamin Péret, *Visites aux Indiens*, dans Id., *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, José Corti, 1992, pp. 117-146; dorénavant désigné par OC VI. Réédité sous le titre *Dans la zone torride du Brésil; visites aux Indiens*, Nolay, Les éditions du Chemin de fer, 2014.

⁵ Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 264. Cité par Michel Collet, *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014, p. 113.

⁶ Cf. à cet égard ma postface (*Comme si l'on ouvrait une porte*) à Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., pp. 92-98.

⁷ André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 1.

œuvre plastique ou un objet admirés par les surréalistes, est décrit dans des dimensions charnelles, féminines. La réalité se métamorphose et devient à la fois familière et insolite: «J'avais d'abord contemplé à mes pieds des croupes, seins et ventres de terres cultivées, des chevelures de forêts et des orbites aveugles d'eaux limoneuses»⁸. Les résonances subjectives se traduisent dans la corporisation de la nature – sous forme d'érotisation – qui se déploie à travers un éparpillement des membres du corps délivrés de leur propre poids, selon un procédé qui relève d'une constante dans la création poétique de Benjamin Péret, comme chez de nombreux artistes surréalistes. La perception singulière de l'espace rejoint la réflexion de Michel Collot, selon laquelle «le paysage n'est pas le pays réel, mais le pays perçu du point de vue d'un sujet. Il n'appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irréductiblement subjective»⁹. C'est donc «le mode de voir» qui confère originalité au récit, au carrefour de la description objective et de l'image intérieure à consonance imaginaire. Cette perspective ouverte renvoie à ce que Collot définit comme étant le propre d'une «approche géocritique», qui la distingue d'une «approche référentielle», en ce sens qu'elle se propose d'étudier «non plus le pays mais l'image du pays, c'est-à-dire le *paysage* et non plus la carte»¹⁰.

À mesure que l'avion poursuit son vol en direction des confins, qu'il quitte le *sertão* et avoisine la forêt, la prégnance de l'élément liquide devient obsédante et mobilise tout un réseau sémantique où les images, mobiles, se succèdent dans des associations souvent insolites, introduites par l'adverbe de comparaison «comme»: «Les routes du début [...] soudain se noyaient dans quelque marécage attendant la fin de la saison des pluies pour se sécher, *comme* un drap mouillé attend le soleil étendu dans un pré. De nouveau, des cultures étaient apparues, les chemins s'étaient gonflés *comme* des boas repus»¹¹. Plus loin, la distinction entre monde végétal et monde minéral s'estompe: l'interpénétration, voire le combat sournois entre les éléments, l'eau et la terre, présage de la lutte des espèces pour la survie, en ce compris de l'homme lui-même, au cœur de la forêt.

La perspective spatiale (aérienne) permet d'articuler le pays réel à un pays(age) imaginaire: la topographie de la forêt favorise l'image d'une «mer

⁸ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 19.

⁹ Michel Collot, *La notion de paysage dans la critique thématique*, dans Id. (éd.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 193.

¹⁰ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, dans Id. (éd.), *Les enjeux du paysage* cit., p. 223.

¹¹ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 20; mes italiques.

végétale [qui] moutonne» et renvoie à l'immensité mais aussi à la monotonie d'«un océan brassé par la houle» dans lequel le champ d'aviation dans le village indigène apparaît comme «un radeau de naufragé»¹² se détachant soudain de la forêt, dont les habitants à la dérive s'avèreraient être des survivants d'un cataclysme ou d'une autre ère. Dans un processus de contiguïté métonymique, la monotonie du paysage étend ses tentacules et accable les habitants (Indiens, Nègres, Blancs ou Métis), lesquels «mènent une existence aussi monotone que le paysage vu du haut du ciel» et méconnaissent «l'orgueilleuse assurance du citadin»¹³.

Sur terre, une autre dimension s'impose. L'omniprésence et la toute-puissance de la nature implacable écrasant l'homme, aux antipodes d'une terre nourricière et tout en douceurs maternelles, sont restituées par des images – angoissantes – empreintes du sceau de la fatalité antique: «Comme leurs ancêtres, ils [les hommes] se savent seuls, aux prises avec une nature qui les défie jusque dans ses plus infimes créatures et ils s'efforcent de se confondre avec elle afin de ne pas attirer son courroux»¹⁴.

L'étai se resserre sur l'homme «perdu dans la solitude végétale»¹⁵. Car le monde qu'il pénètre est sombre et envoûtant, mystérieux et inquiétant. À la fois mère et marâtre, «la forêt étreint [...] le champ d'aviation de Chavantina»¹⁶. Hommes ou bêtes – et le monde végétal lui-même – sont soumis à l'expérience tragique de la vie, à la merci des éléments déchaînés, comme à la merci les uns des autres: «Une flèche silencieuse et sûre» pouvait à tout instant jaillir des épais fourrés qui bordent les eaux noires et «ténébreuses» du «rio das Mortes» (rivière des Morts), au nom dénué de toute ambiguïté. La mort rôde sournoisement. Une atmosphère d'inquiétante étrangeté imprègne le village qui, la nuit, semble «saisi par une léthargie de bête hibernante», dans une allusion sans ambiguïté au boa constrictor et, par-delà, à Cobra Grande, un des grands mythes des Indiens d'Amazonie.

Car le voyage n'est point dénué de risques. Le champ métaphorique de la violence et de la mort – et de l'inéluctable lutte régénératrice pour la (sur)vie – s'invite dans l'acte même d'énonciation narrative:

La nuit passée, un jour *criminel* naît à l'horizon, au-dessus de la rivière devenue *livide*. Un oiseau [...] le reconnaît d'un si *faible* chant qu'on ne saurait dire s'il exprime *l'angoisse* de cet instant suspendu entre la vie et la *mort* ou s'il a

¹² *Ivi*, p. 35.

¹³ *Ivi*, p. 21.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Roger Bastide, *Brésil, terre des contrastes*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 291.

¹⁶ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 21; je souligne.

l'ambition d'alerter discrètement la nature contre un *danger menaçant* [...]. Enfin, la forêt *prend feu* et, *terrifié*, l'oiseau se tait.¹⁷

Le climax tensionnel semble atteint. Rien moins qu'écrasante et étouffante, l'atmosphère nourrit le paysage «d'une dimension invisible, métaphysique et imaginaire», susceptible, selon Bertrand Levy¹⁸, de déclencher une émotion chez l'énonciateur comme chez son lecteur.

3. VOYAGE DANS L'ESPACE-TEMPS

L'espace hors normes est le grand levier sur lequel l'auteur, en voyageur impressionniste, fera s'appuyer ses personnages. Arriver en *terra incognita* et effectuer un saut dans l'inconnu absolu demeurent la perspective la plus exaltante pour tout voyageur. Quand bien même le voyage vers l'«ailleurs» ne relèverait plus de la magie des découvertes d'antan, il peut toutefois produire de nombreux télescopes et autant d'étincelles. À plus forte raison un voyage chez des peuples n'ayant que peu de contacts avec la civilisation occidentale! Il représente non seulement un déplacement dans l'espace, mais aussi dans le temps – les Tupi-Guarani s'élevaient alors en véritables maîtres de l'espace et du temps.

En invitant «à jouer à saute-mouton par-dessus les étapes anciennes»¹⁹, l'avion devient le véritable *deus ex machina* des temps modernes. Il permet de condenser les catégories spatiales et temporelles en catapultant le poète-voyageur dans des âges distincts, voire dans des univers opposés, aussi bien en-deçà – «[...] nous voici [...] vingt ou trente siècles en arrière, chez des Indiens qui, dix ans plus tôt, n'avaient jamais eu de contacts avec la civilisation»²⁰ – qu'au-delà de l'Histoire – «Quand je suis sorti de l'avion, j'ai eu la sensation d'arriver sur une autre planète»²¹. L'enchevêtrement des catégories mentales du temps comme de l'espace force l'excitation: «[...] on passe d'une ère à une autre comme si l'on ouvrait une porte»²².

¹⁷ *Ivi*, p. 22; je souligne.

¹⁸ Bertrand Levy, *Géographie et littérature: quelques signes de lisibilité et d'illisibilité dans le paysage*, dans Lorenza Mondada - Francesco Panese - Ola Söderström (éds.), *Paysage et crise de la lisibilité*, Lausanne, Université de Lausanne, Institut de Géographie, 1992, p. 211.

¹⁹ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon (Terre humaine), 1995, p. 126.

²⁰ Benjamin Péret, *Benjamin Péret parle du Brésil*, interview radiophonique, 6 août 1955, OC VII, p. 249.

²¹ *Id.*, lettre à Grandizo Muniz, Rio, 22 mars 1956, OC VII, p. 443.

²² *Id.*, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 19.

La rencontre des deux mondes suscite un mouvement de surprise d'ailleurs réciproque. Si la nudité des Indiens interpelle le visiteur, celui-ci se voit à son tour dévisagé par les Brésiliens originels «comme un être aussi insolite qu'un Martien à la H.G. Wells le serait pour tout Européen»²³, à la manière des rencontres insolites instaurées par les rapprochements du-cassiens des *Chants de Maldoror*. Le séjour de quelque six semaines dans les tribus du haut Xingu a permis à Benjamin Péret de tisser des pages d'inspiration ethnologique et historique, des notations pittoresques, des portraits et descriptions en bonne et due forme, mais aussi des réflexions spéculatives.

Si l'ambition de l'ethnologue est de toujours remonter aux sources des commencements afin d'explorer les limites de l'humanité à son stade le plus primitif, le poète surréaliste se propose, lui, de remonter aux sources de la poésie – autrement dit, de la parole mythique – en procédant comme en pleine forêt vierge.

4. DÉAMBULATIONS GÉOPOÉTIQUES

La métaphorisation de l'inconscient a été régulièrement sémantisée chez les surréalistes par l'appel de la forêt: «[...] dans toute forêt gît un contenu latent de légendes»²⁴. Les prospections réelles, symboliques et imaginaires au cœur de la forêt vierge, à la fois dévoratrice et primordiale, font l'objet des dernières publications de l'auteur, notamment de l'emblématique *La lumière ou la vie*, un extrait illustré du récit de voyage, publié dans la revue «Le Surréalisme, même» (printemps 1959). Des rapports intratextuels de complémentarité s'établissent, à vingt ans d'écart, entre ce texte et celui de «Minotaure» cité en début d'article.

La lumière ou la vie est un écrit révélateur d'une forme d'ambivalence qui dévoile à la fois une autonomisation du paysage par rapport à l'homme, et le spectacle au cœur de la forêt perçue du dedans. L'enjeu immédiatement perceptible est le combat mortel que se livrent les règnes minéral et végétal. Si les Indiens y sont convoqués, c'est par le biais des illustrations photographiques²⁵ car, dans le texte même, leur présence apparaît en

²³ *Ivi*, p. 36.

²⁴ Benjamin Péret, *Du fond de la forêt* [1957], OC VII, p. 151.

²⁵ Trois photos prises par le poète dans le haut Xingu. La première porte comme légende: «Indien Camaiura et sa petite fille au poste Capitão Vasconcelos»; la deuxième,

creux, à l'image de leurs empreintes, qui forment les pistes visibles autour du poste du SPI. Les sentiments de crainte, de danger et de mystère sont associés à ces pistes qui se glissent dans la forêt, tels «des cambrioleurs aux aguets». Péret opère un renversement des attentes: il donne littéralement à *voir* l'élément humain et à *lire* la forêt vierge, comme si l'un et l'autre s'avéraient superposables et interchangeable, unis par un lien de continuité que l'on pourrait qualifier de mystique.

Recourant aux procédés habituels de la rhétorique de l'altérité, le poète commence par rattacher l'inconnu au connu: «[...] comparée à la forêt tropicale, la forêt française la plus dense fait l'objet d'un parc agencé par Le Nôtre», ou encore: on passe «du poste Capitão Vasconcelos à la forêt comme, de n'importe quelle maison des villes, on sort dans la rue»²⁶. Les gratte-ciels de pierre constituent le pendant des gratte-ciels d'arbres.

Si l'on considère que, pour les surréalistes, le paradigme de la ville est Paris et que Péret communique à la même mythologie des lieux que Breton, la forêt et la ville sont ainsi placées côte à côte en position d'homologie structurelle, comme deux images en miroir, symétriques et inversées: le mystère qu'exhale la première trouve une équivalence fonctionnelle dans les représentations photographiques que donne de Paris *Nadja* de Breton, par exemple, qui le montrent particulièrement désert: «Tout y est attente. On ne fixe pas de but à l'errance, pour que l'insolite puisse se manifester»²⁷. Le dédale des rues désertes de l'iconographie surréaliste de la ville trouve une équivalence dans le tracé des pistes de la forêt où le poète avance, «plié en deux», comme à tâtons: «[...] des heures j'ai erré dans la forêt sans y soupçonner la moindre présence, bien que je la guettasse à chaque pas»²⁸. La ville et la forêt configurent des réalités antipodales qui interagissent dynamiquement par l'accueil que toutes deux font au merveilleux. Les rencontres insolites susceptibles de s'y produire au cours de ces déambulations se placent aux deux extrémités du binôme nature/culture, le serpent et l'humain: le premier se situe au début de l'effort génétique, le second à la fin de ce même processus.

Dans *La lumière ou la vie*, la forêt est le personnage omniprésent, tout-puissant, dévorateur, qui dévore et s'auto-dévore en permanence: elle

«Île de Bananal: indienne Caraja et son enfant»; la troisième, «Indien Caraja se rendant au tournoi de lutte (île de Bananal)».

²⁶ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 49.

²⁷ Marie-Claire Bancquart, *Paris, capitale du désir*, «Magazine littéraire» 254 (mai 1988), p. 37.

²⁸ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 53.

est «partout, silencieuse et sombre, grande gueule prête à se refermer sur l'intrus»²⁹, à l'instar du boa qui broie ses proies – le monde extérieur – en les réduisant à l'état d'indifférencié; à l'image de l'Indien anthropophage qui dévore ses ennemis avec la conviction d'en assimiler la puissance. Synecdoques et métonymies sont les ressorts de l'image analogique qui s'appuie sur des rapports d'inclusion ou de contiguïté, permettant les échanges et les permutations. Car, dans cette forêt, «tout se délaie, se dissout, s'efface jusqu'aux pierres. [...] Un homme frappé de léthargie soudaine [...] serait dissous avant de reprendre ses sens»³⁰. L'anéantissement implique toutefois la recomposition, la transformation, le dépassement, comme les «charognes qui se métamorphosent en amas de papillons»³¹.

Le Brésil est un pays «qui arbore une étoile diabolique prise au ciel, et que *l'araignée-Amazonie* embrasse des Andes jusqu'à la mer», écrit Roger Vitrac³². Cette image cosmique est particulièrement heureuse pour désigner le bassin amazonien, lequel configure un monde différent où la nature primordiale tisse une toile composite et menaçante qui semble avoir rompu toutes les digues imaginables comme l'a fait, pour Benjamin Péret, *Les chants de Maldoror*. L'arpenteur se meut effectivement dans des confins géographiques, oniriques et mythiques, où il est aisé de repérer, çà et là, des indices de l'intertexte ducassien. Au même titre que Maldoror lui-même, la forêt apparaît à la fois en tant que géniteur/créateur et création; elle porte en germe la vie et la mort.

5. MONSTRES ET MERVEILLES

L'espace textuel de *La lumière ou la vie* exhume un climat d'inquiétante étrangeté par le biais d'images caustiques, menaçantes, hallucinatoires: «[...] une violente odeur de moisissure [...] imprègne toute la végétation». Une haute tension est nettement perceptible: une branche morte «se rompt avec un bruit sec de pistolet qu'on arme». Tous les sens y sont brutalement convoqués, à commencer par l'odorat et l'ouïe. Ne sont-ils pas considérés comme les sens les plus proches de l'âme³³? Le promeneur y est en proie

²⁹ *Ivi*, p. 49.

³⁰ *Ivi*, p. 53.

³¹ OC VII, p. 39.

³² Roger Vitrac, *Les passagers du Vanille XII* [1931], «Mélusine» XXV (2005), p. 287; mes italiques.

³³ Cf. Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* cit., p. 408.

à des hallucinations olfactives, auditives et visuelles. L'atmosphère angoissante provoque la transposition des sens: «Et toujours ce silence mou et gluant», comparé à une «limace hideuse». La forêt est «moisie», le fruit «suspect», l'ombre «visqueuse». Le crépuscule est «hostile», l'obscurité «glaucque», la pénombre «colle à la peau comme une sangsue». Les champs sémantiques et métaphoriques évoquent les ténèbres des origines où l'opération de séparation des éléments, règnes et catégories n'a pas encore eu véritablement lieu.

La nature est obsédante, la végétation «hystérique», le climat oppressant. Les termitières hypertrophiées, qui se greffent sur les arbres, les rongant miette par miette, sont des monstres métamorphiques, «des parasites monstrueux, des excroissances hideuses, des goitres répugnants»³⁴. L'image renvoie tantôt à l'intertexte de *Tristes tropiques* – «la forêt amazonienne semble un amas de bulles figées, un entassement vertical de boursoflures vertes»³⁵ – tantôt à l'intertexte lauréatmontien, qui décrit un Maldoror immobile depuis quatre siècles, métamorphosé en arbuste et rongé par les parasites:

Je suis sale. Les poux me rongent. [...] Sur ma nuque [...] pousse un énorme champignon. [...] Mes pieds ont pris racine dans le sol et composent, jusqu'à mon ventre, une sorte de végétation vivace, remplie d'ignobles parasites, qui ne dérive pas encore de la plante, et qui n'est plus de la chair. [...] Sous mon aisselle gauche, une famille de crapauds a pris résidence. [...] Sous mon aisselle droite, il y a un caméléon [...].³⁶

Les repères habituels ayant été chamboulés, la déambulation dans ce chaos-labyrinthe génère des sentiments paradoxaux. Les arbres morts sont une «matière indéfinissable qui n'est plus du bois et pas encore de la terre», une sorte de «poussière spongieuse» qui recèle des dangers «dans ses plaies béantes»: insectes ou reptiles venimeux. Plutôt que source de vie, la forêt, inquiétante et cruelle, paraît au premier abord un lieu de mort. L'atteste la métaphore du «nid vide» que toute vie, hormis la végétale, aurait déserté. Même les reptiles redoutés font défaut. L'immobilité, ténébreuse, y semble totale, à l'instar de celle «des momies dans leur sarcophage». L'image du labyrinthe s'impose, avec ses entrelacs de chemins qui n'offrent pour issue que le «même spectacle d'immobilité, de pénombre et de moisis-

³⁴ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 50.

³⁵ Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* cit., p. 408.

³⁶ Isidore Ducasse comte de Lautréamont, *Œuvres complètes: Les chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, Paris, Gallimard (Poésie), 1973, pp. 167-168.

sure tragiques»³⁷. Ce parcours aux allures initiatiques conduit à un paysage mental aux antipodes des «grands arbres pleins d'oiseaux muets et de singes», qu'évoquait Apollinaire»³⁸. Aux antipodes aussi, à première vue, du texte de «Minotaure», dans lequel la mort même nourrit la vie, puisque «les crânes des ruminants abritent [...] des nichées d'oiseaux reflétant le soleil sur leurs ailes, les feuilles sur leur gorge»³⁹.

L'atmosphère pestilentielle conforte la symbolisation de l'involution. L'on sait que les miasmes marécageux sont propices à des engendremens monstrueux. Tellurique et mythique, le terreau est toutefois fertile à l'éclosion de «miracles». Où l'on retient l'affleurement de réminiscences baudelairiennes et rimbaldiennes: ici, c'est un parfum «à peine perceptible, léger comme une chevelure d'adolescente». Là, le mauve des corolles de volubilis répandent «une frêle lumière d'aube dans ce crépuscule d'angoisse»⁴⁰. Plus loin, la délicate guirlande d'une fine liane «court entre les arbres porter son message de fraîcheur et de parfum». Les chatoiements du tableau ne parviennent pas à voiler l'envers du décor, frappé du sceau de la réversibilité. Car, en garrottant les arbres qu'elles élisent, les lianes fleuries sont également porteuses d'un message de mort. Cependant, au cœur du mouvement alternatif qui caractérise la poétique essentielle de Péret et la nature tropicale elle-même, le principe de pétrification de toute chose est plus que jamais irrecevable. Car «là, plus que partout ailleurs, la mort n'est qu'une manière d'être temporaire de la vie, masquant un côté de son prisme pour que la lumière se concentre, plus brillante, sur les autres faces»⁴¹.

Tel un plasma dissolvant, le creuset incite à des mutations progressives, accouplements inattendus et images-choc aux étranges résonances maldororiennes: «Si insolites, ces fleurs! On dirait une petite fille jouant au cerceau devant un enterrement, un bébé vagissant dans un charnier!»⁴². La représentation de la forêt est foncièrement ambivalente. Non dénuée de cruauté, elle est lieu de punition, de perdition, de vengeance. Mais aussi un vivier en mutation perpétuelle. Vie et mort y sont consubstantiellement nouées: «La vie lutte de toutes ses forces [...] aime et tue, caresse passionnément d'une main assassine ce qu'elle adore»⁴³.

³⁷ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 52.

³⁸ *Ivi*, pp. 52-53.

³⁹ OC VII, p. 39.

⁴⁰ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 51.

⁴¹ OC VII, p. 39.

⁴² Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 51.

⁴³ OC VII, p. 39.

Dans *La lumière ou la vie*, on doit considérer, simultanément et/ou successivement, les caractères d'exclusion, d'équivalence et d'inclusion, tant y est palpable la voracité intégrationniste de la nature brésilienne. Même les pierres, s'il y en a, «doivent achever de fondre sous une épaisse couche d'humus en fermentation»⁴⁴. La machine elle-même y fait l'objet d'une absorption totale, dans une sorte de fusion – et d'effusion – érotico-mystico-cosmique. La toute-puissance du désir transgresse règnes et frontières et conduit à une forme de cannibalisation et de dissolution heureuse, comme dans le texte *La nature dévore le progrès*:

Dès lors commence la lente absorption: bielle par bielle, manette par manette, la locomotive rentre dans le lit de la forêt et, de volupté en volupté, se baigne, frémit, gémit comme une lionne en rut. Elle fume des orchidées, sa chaudière abrite les ébats de crocodiles éclos la veille, cependant que dans le sifflet vivent des légions d'oiseaux-mouches qui lui rendent une vie chimérique et provisoire, car bientôt la flamme de la forêt, après avoir longuement léché sa proie, l'avalera comme une huître.⁴⁵

Le champ sémantique de la déglutition, liée à l'érotisme, où la pratique auto-textuelle est palpable, renvoie à l'invention poétique de Benjamin Péret, que l'on retrouve dans *Je sublime* et *Un point c'est tout*, recueils où les frémissements amoureux sont analogues à des tremblements de terre. L'extase amoureuse projette les amants dans un état d'hyperlucidité en rapport avec la voyance poétique, une sorte de surconscience qui dépasse le conscient et l'inconscient, le réel et l'imaginaire.

L'image reprenant la fusion amoureuse, où l'un n'est plus séparé de l'autre, établit des affinités avec l'érotisation/sexualisation de la nature, qui permet, après le déluge, la reconstruction en un ordre nouveau. L'on se retrouve, ici, au royaume de l'analogie, où tout est comparable à tout. Dans l'espace géographique amazonien, la dissolution des éléments qui se livrent une lutte sans merci renvoie au chaos originel où tout se compénètre et se féconde: «Ici, tout rappelle les époques géologiques révolues d'où l'homme était encore absent. C'est un grouillement silencieux et obscur de végétaux qui s'entretuent, s'écrasent, s'étouffent, périssent et ressuscitent dans d'autres espèces»⁴⁶.

Les angoissantes questions des commencements, comme la «rage des premiers âges», renvoient explicitement à un univers de genèse caractérisé

⁴⁴ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 53.

⁴⁵ OC VII, p. 39.

⁴⁶ Péret, *Dans la zone torride du Brésil* cit., pp. 49-50.

par l'interpénétration, la condensation, bref, par la permutabilité des règnes et des éléments. La création n'a pas encore dit son dernier mot, tout y est encore à l'état d'indéfini, ouvert à toutes les virtualités. Ce n'est donc certainement pas un hasard si Péret proclame sa préférence poétique absolue pour le début du quatrième chant de Maldoror. Lautréamont y procède à la déstabilisation de l'ordre établi en s'en prenant à la hiérarchisation des éléments: «[...] c'est un homme, ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant»⁴⁷. Les principes logiques sont perturbés, en particulier celui de l'identité qui tend sinon à s'annuler, du moins à perdre les caractéristiques différenciatrices les plus marquantes. Il en va de même dans l'univers poétique péretien, où choses et objets animés et inanimés perdent leur singularité propre pour s'offrir à l'altérité. Sous le choc des rencontres, les éléments subissent des transformations. La participation d'ordre magique, qui fait interagir tous les règnes, relève du principe de la transsubstantiation propre aux métamorphoses. Elle s'avère être l'élément propulseur par excellence de l'invention poétique de Péret. Elle se trouvait déjà au cœur de la construction ducassienne.

6. L'ESPACE DE TOUTES LES MÉTAMORPHOSES

Dans son analyse des origines, développement et anéantissement des diverses civilisations sur le sol brésilien, le poète dresse un état des lieux des terres tropicales censées être propices au broyage de tout élément exogène, de la simple machine aux cultures humaines – comme l'est, à un autre niveau, le désert, qui ensevelit les civilisations effondrées qui s'y étaient développées. La conclusion de l'essai sur l'art précolombien du Brésil en donne une belle illustration:

Non pas que ce pays soit un lieu de mort, mais ses régions tropicales, qui ont vu arriver presque toutes ces cultures, connaissent un état où la vie et la mort sont si intimement liées qu'on ne saurait définir où l'une commence et où l'autre finit. La récréation permanente suppose la mort permanente. D'un arbre pourri peut naître une île, mais l'arbre a dû mourir et l'île mourra peut-être à son tour pour que, de ses arbres, naissent d'autres îles.⁴⁸

La dialectique de la vie et de la mort, et son dépassement ressortissent clairement au dispositif esthétique et éthique de Benjamin Péret, qui se situe

⁴⁷ Lautréamont, *Œuvres complètes* cit., p. 153.

⁴⁸ Benjamin Péret, *Aspects précolombiens* [1956], OC VI, p. 357.

aux antipodes d'une quelconque résonance métaphysique. Représenté métonymiquement par la forêt tropicale, le Brésil constitue l'alpha et l'oméga d'une expérience radicale, celle des (re)commencements. Plus que partout ailleurs, c'est dans ces contrées que le principe des métamorphoses – au sens littéral, voire physique du terme – ressurgit dans toute sa dimension :

Il suffit [...] de survoler la vallée de l'Amazonie pour se convaincre que les quatre éléments des Anciens – loin d'avoir au Brésil, acquis leurs qualités propres et poursuivis chacun une existence indépendante – sont demeurés inextricablement mêlés en des unions monstrueuses et fébriles, dont le résultat est imprévisible.⁴⁹

Sous l'effet du hasard (objectif), ces « unions monstrueuses et fébriles », où rien n'est jamais donné définitivement, engendrent des fleurs qui présentent « un aspect inquiétant de tranches de foie de veau avarié », qui « sanglotent » ou qui « tuent mieux qu'un pistolet. Elles tuent le pistolet »⁵⁰. Régis Tettamanzi note que « l'Amazonie est d'une certaine façon un espace de la *monstration*: la décrire, la montrer, c'est du même coup exhiber les monstres qui l'habitent, ou pourraient l'habiter. Du réel au fantastique, il n'y a dès lors qu'un pas »⁵¹. Monstres et/ou merveilles⁵² relevant du cauchemar, où le monstre s'éveille au désir primitif, s'apparentent davantage à ceux de Lautréamont, le précurseur, qu'à la jubilation qui irrigue habituellement l'écriture poétique péretienne. Cependant, si jubilation et effervescence l'informent, elles s'inscrivent dans une dynamique de création qui s'engendre au sein d'une dialectique capable de concilier joie et souffrance.

Péret entend bien garder « l'œil ouvert dans la forêt » afin de mettre à nu ce qui, sous la surface lisse et ordonnée de la conscience, « gît, enfoui, dans les profondeurs de l'homme ou de la nature »⁵³. Autrement dit, c'est du « retour de l'archaïque » qu'il s'agit, cet « archaïque permanent que l'anthropologie et la psychanalyse nous ont appris à débusquer dans les couches profondes de la psyché individuelle »⁵⁴. L'image trouve un prolongement métaphorique dans la forêt, où l'Amazonie de l'imagination humaine

⁴⁹ Id., *Maria Martins* [1956], OC VI, pp. 349-350.

⁵⁰ Id., *Dans la zone torride du Brésil* cit., p. 50.

⁵¹ Régis Tettamanzi, *Les écrivains français et le Brésil*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 147.

⁵² Contre l'usage courant qui voit dans le monstre « l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants », Jarry propose comme définition : « J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté ». Cité par Thierry Aubert, *À portée de mythe*, « Mélusine » XIX (1999), p. 352.

⁵³ Benjamin Péret, *À l'intérieur de l'armure* [1938], OC VII, p. 40.

⁵⁴ Yves Vadé, *Retour du primitif, permanence de l'archaïque*, « Modernités » 7 (1996) : *Le retour de l'archaïque*, p. 7.

configure une «autre forêt tropicale», constituée d'embroussailllements de «symboles oniriques, fouillis de participations mystiques qui se croisent comme des lianes, fleurs de songes qui éclosent comme des orchidées»⁵⁵.

La liane s'insinue comme la métaphore de ce qui fait pont entre le monde de la réalité sensible – de la veille – et le monde de l'imagination – du rêve, du mythe. L'œil «non exercé» s'y tient à l'affût des signaux mystérieux, des «confuses paroles» émanant de la forêt impénétrable, à l'opacité trouble, qui apparaît comme «une sphinx indéchiffrée», pour employer l'expression de Raul Bopp⁵⁶. Habitée par les légendes, les génies, les énigmes, la forêt demeure l'espace privilégié où la pensée se trouve aux prises avec le magique et le mystérieux qui s'expriment symboliquement dans les constructions mythopoétiques des peuples indigènes. Autrement dit, la forêt – espace physique et paysage onirique – est un creuset de transfiguration mythique par excellence.

BIBLIOGRAPHIE

- Andrade Oswald de, *Anthropophagies*, traduit par Jacques Thiériot, Paris, Flammarion, 1982.
- Aubert Thierry, *À portée de mythe*, «Mélusine» XIX (1999), pp. 349-355.
- Bancquart Marie-Claire, *Paris, capitale du désir*, «Magazine littéraire» 254 (mai 1988), pp. 36-37.
- Bastide Roger, *Brésil, terre des contrastes* [1957], Paris, L'Harmattan, 1999.
- Bopp Raul, *Vida e morte da antropofagia*, Rio de Janeiro - Brasília, Civilização Brasileira - INL, 1977.
- Breton André, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
- Collot Michel (éd.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ousia, 1997.
- *Pour une géographie littéraire*, Paris, José Corti, 2014.
- Lautréamont Isidore Ducasse comte de, *Œuvres complètes: Les chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*, Paris, Gallimard (Poésie), 1973.
- Le Brun Annie, *Une forêt d'éclairs*, préface à *Si vous aimez l'amour; anthologie amoureuse du surréalisme*, Paris, Syllepse, 2001.
- Lévi-Strauss Claude, *Tristes tropiques* [1955], Paris, Plon (Terre humaine), 1995.

⁵⁵ Bastide, *Brésil, terre des contrastes* cit., pp. 50-51.

⁵⁶ Raul Bopp, *Vida e morte da antropofagia*, Rio de Janeiro - Brasília, Civilização Brasileira - INL, 1977, p. 12.

- Levy Bertrand, *Géographie et littérature: quelques signes de lisibilité et d'illisibilité dans le paysage*, dans Lorenza Mondada - Francesco Panese - Ola Söderström (éds.), *Paysage et crise de la lisibilité*, Lausanne, Université de Lausanne, Institut de Géographie, 1992, pp. 211-220.
- Péret Benjamin, *Anthologie de l'amour sublime* [1956], Paris, Albin Michel, 1988.
- *Ceuvres complètes*, t. VI, Paris, José Corti, 1992.
- *Ceuvres complètes*, t. VII, Paris, José Corti, 1995.
- *Dans la zone torride du Brésil; visites aux Indiens*, postface de Leonor Lourenço de Abreu, Nolay, Les éditions du Chemin de fer, 2014.
- Tettamanzi Régis, *Les écrivains français et le Brésil*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Vadé Yves, *Retour du primitif, permanence de l'archaïque*, «Modernités» 7 (1996): *Le retour de l'archaïque*, pp. 3-17.
- Vitrac Roger, *Les passagers du Vanille XII* [1931], «Mélusine» XXV (2005), pp. 283-292.