

Daniel GĂLĂȚANU*

HYPOSTASES DE L'ESPACE MODERNE AU SEUIL DU SURREALISME

IPOSTAZE ALE SPAȚIULUI MODERN ÎN CADRUL SUPREALISMULUI

-Rezumat-

Influența lui Apollinaire este de necontestat la Cendrars, care inovează la rândul său și care continuă revoluția percepției spațiului citadin. Dar suprarealiștii sunt cei care vor profita cel mai mult de pe urma moștenirii apollinairiene. Suprarealismul îi datorează totul, chiar și numele, lui Apollinaire care a lăsat moștenire acestui curent metrica și prozodia sfâșiate, punctuația anulată, inspirația citadină, gustul pentru cotidian și pentru explorarea „profunzimilor conștiinței”, *noua privire* și apetitul pentru *insurecția generală*, plus o sete nestinsă și nemăsurată de Modernitate.

Spațiul suprarealist păstrează caracteristicile spațiului apollinairian, în sensul că se păstrează concret și deschis, surprins în aspectele sale cotidiene, dar mai e în plus și imaginea plăsmuită de visuri și fantasme.

Cuvinte cheie: spațiu urban, Modernitate, revoluție apollinairiană, suprarealism

HYPOSTASES OF THE MODERN SPACE ON THE BRINK OF SURREALISM

-Abstract -

The influence of Apollinaire is certain at Cendrars, which, in his turn, innovates and continues the revolution of the perception of the urban space. But the Surrealists profited the most from the Apollinairien heritage. Surrealism owes all, even its name, to Apollinaire who bequeathed to this current the violation of all traditional rules of metrics, prosody and punctuation, the urban inspiration, the taste for the daily chores and the exploration of the “depths of the conscience”, *the new glance* and the appetite for the *general insurrection*, plus a savage and unquenchable thirst for Modernity.

The surrealist space keeps the characteristics of the Apollinairien space, in the sense that it remains concrete and opened, observed in its daily aspects, but it is also the image of the dream and of the phantasms.

Keywords: urban space, Modernity, Apollinairien revolution, Surrealism

* Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie ; Groupe de Recherche Identités et Cultures - Université du Havre, France (daniel.galatanu@ugal.ro).

« Las du monde ancien », Apollinaire plonge au début du XXe siècle en pleine modernité, modernité d'abord rythmique et prosodique, car toute contrainte formelle, sauf la rime, est chassée.

De loin, le poème apollinarien le plus complexe de tous les points de vues et où le poète exprime le mieux toute sa soif de modernité et d'univers urbain, est *Zone*. L'*isotopie* qui domine le poème est celle de l'urbanisme : *automobiles, hangars, aéroplane, avion, autobus, la gare*, (nous avons déjà parlé de la poésie des moyens des transports), *journaux, sirène* (n'oublions pas non plus la poésie de l'électricité !), *rue industrielle, la foule* (en Paris), *tavernes, l'hôtel, chambres à louer, le hall, le zinc, un bar, restaurant, les laitiers* et des dizaines d'autres paroles/objets s'agencent pour former l'image d'une ville nouvelle, d'un monde nouveau. La fureur épistémologique du début du XXe siècle, les paroles de Marx : « Transformez le monde ! » trouvent dans le poème *Zone*, leur miroir fidèle. Et voici le nouveau monde :

La poésie des media de l'époque, les romans à un sou, les feuilletons en vogue:

*Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a des livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
Portrait de grands hommes et mille titres divers*

La vie quotidienne, le banal de chaque matin y explose: la rue anonyme : *Les directeurs, les ouvriers et les belles sténodactylographes*. Le spectacle est total - sonore d'abord :

*Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi, puis visuel :
Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent.*

Le poète aime la grâce de cette rue industrielle et trouve, en prophète, la sève de la poésie de l'objet technologique. Ainsi, il humanise le métal, tout en s'amusant à le métonymiser et à le métaphoriser. Le spectacle continue, total, sonore et visuel:

Bergère o Tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin.

L'Image est ahurissante: technologique et pastorale à la fois, elle a le rôle de magnifier par contraste « la monstruosité nouvelle » (on sait combien de disputes a produit la Vieille Dame, qui à l'époque n'était pas trop vieille) et de donner de la légitimité au nouveau visage de la ville. L'évocation de la Tour Eiffel est comme une signature qui peut dire une ville (Paris) ou la ville (modernité). Nous pourrions réduire cette dualité en disant qu'elle répond à deux niveaux de symbolisme. Le

touriste, l'étranger en visite la confond avec Paris, dont elle est un symbole au même titre que Notre-Dame ou la Place de la Concorde. Les poètes, les artistes sont sensibles – et ils l'étaient, à l'époque – à la nouveauté qu'elle représente. De toute façon, dès son apparition, la Tour a été un signe de modernité manifeste et qui a rallumé la querelle des Anciens et des Modernes. Pierre Sansot postule : « *Paris existe puisque la tour Eiffel en a ainsi décidé* » et continue par une référence directe à Apollinaire : « Certains l'aiment [la Tour] au même titre que le zinc, les tramways, l'électricité, les fétiches d'Océanie et de Guinée, que les livraisons à cinq centimes, pleines d'aventures policières... »¹.

Dans le poème, les localisations sont toujours précises, comme dans les registres de la Poste, l'espace urbain est précisément délimité : *...les hangars de Port-Aviation/ Située a Paris entre la rue Aumont-Thieville et l'avenue des Ternes, Le sang de votre Sacré-Cœur m'a inondé a Montmartre / Te voici a Coblenca a l'hôtel du Géant* ou bien *Tu marches vers Auteuil* etc. La religion même devient urbaine et moderne. Elle est adaptée, comme dans le lit de Procuste, aux représentations mécaniques de l'homme moderne :

*C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
Il détient le record du monde pour la hauteur.*

Toutes les représentations anciennes, bibliques et gréco-romaines, (envers lesquelles le poète affirme sa lassitude au début du poème) sont soumises au paradigme moderne et transformées en mythologie moderne² :

*Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane
Flottent autour du premier aéroplane
Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux qui transportent la
Sainte-Eucharistie.*

Cette nouvelle perception de la foi accepte même l'exotisme en tant qu'hérésie mineure. Le syncrétisme qui allait accoucher au même siècle du « New Age » s'insinuait déjà dans la ville et dans la tête des citadins :

*...tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance.
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances.*

La Religion devient un bien de consommation dans le cadre des réalités modernes et fraye dans les mentalités un chemin plus sûr à la société de consommation que l'industrialisation ou les médias.

Dans le nouveau monde tout change: matière et objets, ainsi que leurs significations, les perceptions, l'espace, les personnalités mêmes. Les objets acquièrent enfin une nature fonctionnelle, ils ne sont plus décors, mais deviennent

¹ SANSOT, Pierre, *La Poétique de la ville*, Payot, Paris, 2004, p. 575.

² Voir LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, Seuil, Paris, 1957.

des personnages : *la sirène y gémit, Une cloche y aboie, des troupeaux d'autobus mugissent*. Leur connotation dysphorique, désagréable s'estompe et les objets en gagnent une qui est euphorique, apprivoisée par l'homme, en un mot humanisée :

*L'Avion se pose enfin sans refermer les ailes
Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles.*

On a ici affaire à la matérialisation du mythe d'Icare³, si cher à Apollinaire, car l'avion dépasse sa matérialité technologique et acquiert un statut mythologique et allégorique. D'ailleurs l'obsession de l'avion est empruntée à Marinetti qui, comme tous les Futuristes, avait chanté la machine, l'avion et la vie citadine :

*Horreur de ma chambre à six cloisons comme une bière !
Horreur de la terre d'oiseau ! Terre, gluau sinistre
A mes pattes ! Besoin de m'évader !
Ivresse de monter !...Mon monoplan ! Mon monoplan !⁴*

Quant à la substance, les matières traditionnellement naturelles disparaissent (le bois, la pierre) ; elles sont remplacées par les matières usinées, personnalisées par l'homme: *le zinc du bar*, le fer technologique des voitures, des autobus, l'aluminium des avions et, enfin, le verre des fenêtres qui *observent la honte*, cette substance surnaturelle qui multiplie l'espace comme le fait Apollinaire dans sa *Zone*.

Superpositions des plans, simplifications formelles, fragmentations qui assomment la cohérence, tout l'arsenal cubiste y est et, avec lui, la simultanéité des tableaux d'une vie. C'est comme si le poète voulait contredire la théorie de la physique qui soutient que plusieurs objets ne peuvent pas occuper simultanément le même continuum espace-temps.

Les merveilles continuent dans ce « pays des merveilles » d'Apollinaire : dédoublement de la personne - le « je », devient « tu ». Le sacro-saint « moi poétique », l'axiome du « personnel » romantique sont dynamités. Même le *Je est un autre* ! rimbaldien est remplacés par un « tu » pur et dur. Ainsi, le poète peut dialoguer avec son « horla », car c'est le « tu » qui passe par les mésaventures : *Tu te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton rire pétille / Tu a fait de douloureux et de joyeux voyages*, ou bien, *Tu es à Paris chez le juge d'instruction* (Apollinaire garde la discrétion par rapport au procès où il avait été inculpé pour le vol de la Joconde au Louvre), tandis que le « je » devient une instance supérieure, un *surmoi* psychanalytique qui juge : *J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps*.

³ Voir l'analyse dédiée à l'obsession humaine de voler par BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Corti, Paris, 1943.

⁴ *Apud CĂLINESCU, George, Pagini de estetică (Pages d'esthétique)*, Albatros, București, 1990.

On a ici affairé à une « auto-psychanalyse plus authentique que celle de Freud. Car celui-ci joue toujours sur la première personne : dans le ça pulsionnel, dans la censure du je par le surmoi, dans le défoulement du *je* réfugié dans l'inconscient. »⁵

A la fin du poème, le « tu » va même se suicider pour céder la place au « je » exorcisé. Il fait d'abord ses adieux à la ville, donc à son monde : *Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi* (n'oublions pas qu'à l'époque Auteuil était en dehors de Paris, donc il sortait de la ville), ensuite il fait ses adieux à la vie : *Adieu Adieu / Soleil cou coupé*.

Tout dans ce poème porte la marque de la modernité: la ponctuation et la prosodie ébranlées, la nouvelle perception de la religion, la personnalité de l'homme moderne, dédoublée et psychanalysée, mais surtout l'espace, l'espace de la modernité qui est la ville. Non seulement Paris, qui est le *centrum mundi* de ce poème, mais toute ville par laquelle le poète passe constitue une matrice appropriée pour son âme :

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenz à l'hôtel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille....

Nous avons plusieurs villes superposées sur le même espace, mais aussi, comme nous l'avons vu jusqu'ici, toutes les caractéristiques de la ville apollinairienne : la poésie du quotidien, des moyens de transport, de l'électricité, et tous les types d'objets urbains : quotidiens, technologiques, euphoriques, dysphoriques, allégoriques, dont les plans superposés et simultanés forment la synthèse de la ville « cubiste ». Nous sommes ainsi en mesure d'affirmer que le poème *Zone* est l'image même du nouveau monde et de la nouvelle ville dans la seconde modernité poétique inaugurée par Apollinaire au début du XXe siècle.

Le grand contemporain (et rival) d'Apollinaire a été, sans doute, le Suisse Blaise Cendrars. Les débuts de la modernité poétique au XXe siècle sont marqués par trois poèmes « cubistes » : *La Prose du Transsibérien*, *Les Pâques à New-York*, de Cendrars et, bien sûr, la *Zone* de la modernité apollinairienne.

C'est surtout par *La Prose du Transsibérien* que Cendrars donne la réplique à la plus célèbre *Zone*. D'ailleurs, *La Prose...* est le miroir fidèle du poème apollinairien, mais avec plus de hardiesse et de sincérité encore. Les longs vers de la confession de Cendrars sont l'expression de la vérité, car c'est une histoire vraie, celle du voyage de l'auteur jusqu'en Mandchourie⁶. Nous y observons le triomphe de la transcription des impressions immédiates, « transcription de la substance

⁵ MICLĂU, Paul, *Le Poème moderne*, E.U.B., Bucarest, 2001, p. 110.

⁶ BRICHE, Luce, *Blaise Cendrars et le livre*. Paris, L'Improviste, 2005.

même d'une durée bergsonienne qui produit son *merveilleux* par l'effet de sa seule *présence*⁷.

Tout comme *Zone, La prose...* dresse l'épopée de la ville, l'éloge de Paris, par la superposition et la densification cubistes des plans spatio-temporels :

*Paris a disparu et son énorme flambée
Il n'y a plus que les cendres continues
La pluie qui tombe*

.....
O Paris

*Grand foyer chaleureux avec les tisons entrecroisés de tes rues et tes vieilles
maisons qui se penchent au-dessus et se réchauffent*

Comme des aïeules

*Et voici les affiches, du rouge du vert multicolores comme mon passé
bref du jaune*

Jaune la fière couleur des romans de la France à l'étranger

J'aime me frotter dans les grandes villes aux autobus en marche

*Ceux de la ligne Saint-Germain-Montmartre m'emportent à l'assaut
de la Butte*

Les moteurs beuglent comme les taureaux d'or

Les vaches du crépuscule broutent le Sacré-Cœur

.....
Paris

*Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue.*⁸

Les images défilent devant nos yeux : *Paris a disparu et son énorme flambée / Grand foyer chaleureux avec les tisons entrecroisés de tes rues et tes vieilles / Ceux de la ligne Saint-Germain-Montmartre m'emportent à l'assaut de la Butte.* Nous avons une image globale, condensée et qui superpose la ville qui disparaît sous les yeux du voyageur s'éloignant dans le rythme du train, et les souvenirs des divers lieux parisiens qui hantent le voyageur : Saint-Germain, Montmartre, la Butte, Sacré-Cœur et bien sûr, la Vieille Dame, le Tour.

Le vers *Les vaches du crépuscule broutent le Sacré-Cœur*, vaut bien *Le sang de votre Sacré-Cœur m'a inondé à Montmartre*, mais surtout, *Bergère o Tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin*. Nous y assistons à la même synesthésie totale qui implique la vue (l'invraisemblable métaphore des *vaches du crépuscule*), le

⁷ LEMAÎTRE, Henri, *La poésie depuis Baudelaire*, Librairie Armand Colin, Collection « U », Paris, 1965, p. 277.

⁸ Les poèmes de Cendrars sont tirés de : CENDRARS, Blaise, *Poésies complètes*, Denoël, Paris, 2001.

son, l'odeur et le goût dans le verbe « brouter ». En plus, nous sommes surpris par le même mélange ahurissant de moderne, pastoral et religieux à la fois.

Tout comme chez Apollinaire, les dénominations toponymiques sont précises et concrètes, les lieux, les rues, les quartiers sont explicitement nommés. Mais cette précision scientifique se prolonge et s'applique à toutes les villes de la Terre par où notre voyageur passe : la Place Rouge à Moscou, le Kremlin, *comme un immense gâteau de tartare*, Novgorode, Kharbine. Comme *Zone, La Prose...*, n'est pas le poème d'une ville, Paris, mais de toutes les villes. C'est un autre poème de l'urbanité.

Dans ce nouveau monde de la Modernité, la nature est complètement bannie, elle ne compte plus. On est déjà à un siècle-lumière distance du Romantisme... Cendrars l'avoue ouvertement : *Les vitres sont givrées / Pas de nature !*

Cendrars se laisse séduire à son tour par le spectacle des médias stridentes et « criailles » : *Et voici les affiches, du rouge du vert multicolores comme mon passé bref du / jaune/ Jaune la fière couleur des romans de la France à l'étranger*, et par la poésie de l'objet banal, quotidien : *Nous avons deux coupes dans l'express et 34 coffres de joaillerie de Pforzheim/ De la camelote allemande « Made in Germany »*.

Le poète de la *Prose...* aime aussi les trains (il l'annonce dès le titre) et la poésie des moyens de transport :

Les rythmes du train

Le bruit des portes des voix des essieux grinçant sur les rails congelés

Le ferlin d'or de mon avenir

.....

Gare centrale débarcadère des volontés carrefour des inquiétudes

Seuls les marchands de couleur ont encore un peu de lumière sur leur porte

La compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express

Européens m'a envoyé son prospectus

Sur l'espace réel des gares, du train et du voyage, Cendrars superpose le plan des souvenirs. Il laisse glisser l'espace physique (*Le bruit des portes des voix des essieux grinçant sur les rails congelés/ Gare centrale/ La compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express*) vers son propre espace mental (*Le ferlin d'or de mon avenir/ Seuls les marchands de couleur ont encore un peu de lumière sur leur porte*). Le poète annonce même ce « dérapage » auto-psychoanalytique : *La moelle chemin de fer des psychiatres américains*. Il avoue : *Je suis couché dans un plaid/ Bariolé/ Comme ma vie*. Toutes ses amours y sont : *Bella, Agnès, Catherine et la mère de mon fils en Italie/ Et celle la mère de mon amour en Amérique*, et toutes les inquiétudes qui le tourmentent :

Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre ?

Les inquiétudes

Oublie les inquiétudes

.....

Je voudrais

Je voudrais n'avoir jamais fait mes voyages

Ce soir un grand amour me tourmente

Blaise éprouve les mêmes regrets et les mêmes remords que Guillaume et il écrit pour exorciser les mêmes monstres. Pour cela, les deux ont recours aux « profondeurs de la conscience » et à la religion. Dans les *Pâques à New-York*, long poème qui traduit la nostalgie de Dieu de l'homme moderne, à travers une confusion d'images présentes et de souvenirs, Cendrars s'adresse un Vendredi-Saint à Dieu :

Je descends à grands pas vers le bas de la ville

Votre flanc est ouvert comme un grand soleil...

Je suis assis au bord de l'Océan...

Dans une église, à Sienne, dans un caveau

J'ai vu la même Face, au mur, sous un rideau

Et dans un ermitage à Bourrié Wadislasz...

Seigneur, je suis dans le quartier des bons voleurs...

J'aurais voulu, Seigneur, entrer dans une église...

Tout comme Apollinaire, Cendrars est à la recherche de Dieu et du pardon, mais à la différence du premier, le second, plus sage, cherche la « vieille » religion consolatrice et ne se laisse pas tenter par *tes fétiches d'Océanie et de Guinée* du nouveau monde. Sur cet espace de la modernité urbaine, Cendrars veut pourtant retrouver les traces du vieux monde...

Pour revenir à notre sujet, qui est l'espace, nous observons comment Cendrars, dans son poème intitulé *Contrastes*, superpose l'évocation de l'homme et celle de la ville par le double sens du verbe *fumer*, employé en syllepse, et commun aux deux univers :

Les hommes sont

Longs,

Noirs,

Tristes,

Et fument, cheminées d'usine.

Installé confortablement dans cet espace peuplé d'objets urbains et modernes, le poète plonge directement dans son écriture. Depuis la réalité concrète, il se jette, à travers l'écriture, dans la rêverie et le rêve dans son poème *Ecrire*. Le Surréalisme frappe à la porte :

Ma machine bat en cadence

Elle sonne au bout de chaque ligne

Les engrenages grasseyent

*De temps en temps je me renverse dans mon fauteuil de jonc et je lâche une
grosse bouffée de fumée
Ma cigarette est toujours allumée
J'entends alors le bruit des vagues*

Nous avons dans le même texte : l'espace urbain assimilé et familier : *De temps en temps je me renverse dans mon fauteuil de jonc*, l'aventure de l'écriture : *Ma machine bat en cadence*, et le gouffre du rêve surréaliste : *J'entends alors le bruit des vagues*.

Comme nous venons de le dire, *La Prose...* est une réplique de *Zone* dans le domaine de la spatialisation, et non seulement. Maintenant le terrain est préparé et l'espace poétique pulsionnel et obsessionnel du Surréalisme peut éclater :

*Persienne Persienne
Persienne Persienne Persienne
Persienne ?*

(Louis Aragon, Mouvement perpétuel)⁹

Le Surréalisme surgit enfin, et nous fêtons l'essentiel, nous fêtons sa présence !

Comme dans le cas des *Calligrammes* apollinairiennes, nous assistons à une tentation de privilégier le code spatial, le visuel occupant la première place et reléguant le code langagier au second plan, sans pour autant le rendre inutile, car sans lui l'existence du texte aurait été compromise. Ce que nous avons en plus, ce sont les pulsions obsessionnelles, l'impossibilité de s'abstenir et de s'arrêter de multiplier l'espace extérieur et, surtout intérieur, l'espace des « profondeurs de la conscience » dont parlait Apollinaire et qu'il anticipait. Bref, nous avons en plus la rencontre et l'assimilation de Freud.

Car c'est la découverte de la psychanalyse de Sigmund Freud le principal capital qui favorise l'élaboration du Surréalisme dont les bases théoriques ont été posées par André Breton dans ses trois *Manifeste(s) du surréalisme* (1924, 1927 et 1942)¹⁰.

Même le mot « surréalisme » a été choisi en hommage à Apollinaire qui avait nommé *Les Mamelles de Tirésias* un « drame surréaliste ». Dans son premier *Manifeste*, Breton propose la définition du courant : « Surréalisme, n. m. Automatismes psychiques purs par lesquels on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée.

⁹ Les poèmes d'Aragon sont tirés de: ARAGON, Louis, *Œuvres poétiques complètes I-II*, La Pléiade, Gallimard, 2007.

¹⁰ Voir SABATIER, Robert, *Histoire de la poésie française du XXe siècle*, I, Albin Michel, Paris, 1982.

Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale»¹¹.

En peu de mots, l'objet du Surréalisme est la surréalité définie comme la synthèse entre le réel et le rêve, à laquelle s'ajoutent les côtés merveilleux, surnaturels et fantastiques. Il récupère ainsi tous les auteurs *ténébreux, veufs et inconsolés* du XIXe siècle : Bertrand, Nerval, Baudelaire, Rimbaud et, bien sûr, Lautréamont et ses *Chants du Maldoror*.

A la fin du poème *Le Miroir d'un moment*,¹² Paul Eluard synthétise ce qu'est la surréalité. Il trouve dans le reflet du miroir des analogies avec le rêve qui métamorphose les êtres et les objets, qui métamorphose, en un mot, la réalité :

*Ce qui a été compris n'existe plus,
L'oiseau s'est confondu avec le vent,
Le ciel avec sa vérité,
L'homme avec sa réalité.*

L'espace surréaliste, qui nous intéresse en premier lieu, garde les caractéristiques de l'espace apollinarien, au sens où il est concret et ouvert, saisi dans ses aspects quotidiens, mais il est aussi l'image du rêve et des fantasmes :

*A Paris la tour Saint-Jacques chancelante
Pareille à un tournesol
Du front vient quelquefois heurter la Seine et son ombre
glisse imperceptiblement parmi les remorqueurs
A ce moment sur la pointe des pieds dans mon sommeil
Je me dirige vers la chambre ou je suis étendu
Et j'y mets le feu
Pour que rien ne subsiste de ce consentent qu'on m'arraché
Les meubles font alors place à des animaux de même taille qui me
regardent fra tellement
Lions dans les crinières desquels achèvent de se consumer les chaises
Squales dont le ventre blanc s'incorpore le dernier frisson des draps
A l'heure de l'amour et des paupières bleues
Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette solennelle de riens
Qui fut mon corps.*

(André Breton, *Vigilance*)

L'objet urbain le plus concret, la tour Saint-Jacques, chancelle et se penche comme un tournesol. La tour heurte la Seine et entretient des rapports assez équivoques avec ses propres dimensions. (*Du front vient quelquefois heurter la Seine et son ombre / glisse imperceptiblement parmi les remorqueurs* C'est une

¹¹ Les citations de Breton sont tirées de : BRETON, André, *Œuvres complètes III*, La Pléiade, Gallimard, 1999.

¹² Tiré de : ELUARD, Paul, *Œuvres complètes I-II*, La Pléiade, Gallimard, 1968.

image de rêve, mais vraisemblable, après tout, et qui ne s'explique que par le défoulement onirique. Nous savons bien, depuis Lacan, que le subconscient développe son propre langage articulé¹³. C'est dans ce sens que nous pouvons interpréter l'image de la tour comme un symbole phallique. Intervient le feu, plutôt le méta-feu qui produit des métamorphoses : les meubles laissent la place à des animaux : la substance et la forme inanimées se font substance vivante, douée de sa propre signification : chaises → lions, draps → squales. Ces animaux trahissent leurs significations à eux : le lion est la force dominatrice, alors que le squalo renvoie au requin, symbole évident, cité par Freud même»¹⁴.

Nous voyons ici que la ville surréaliste n'est pas seulement intériorisée à travers les fantasmes de l'auteur, mais aussi psychanalysée. Tout brûle : la tour Saint-Jacques, Paris, la chambre, même l'être du poète : *Je me dirige vers la chambre ou je suis étendu / Et j'y mets le feu [...] Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette solennelle de riens / Qui fut mon corps.*

La combustion et l'autodestruction symboliques ont été nécessaires à la purification de la conscience. A la suite de cette « séance » psychanalytique, l'être revient guéri et le poème finit sur un ton plutôt positif :

*Une coquille de dentelle qui a la forme parfaite d'un sein
Je ne touche plus que le cœur des choses je tiens le fil*

Louis Aragon donne sa réplique à cette superposition de l'être et de la ville dans la surréalité. Chez lui, malgré son évident lyrisme authentique, la poésie est surtout un exercice :

*La Seine au soleil d'Avril danse
Comme Cécile au premier bal
Ou plutôt roule des pépites
Vers les ponts de pierre ou les cribles
Charme sûr La ville est le val
Les quais gais comme en carnaval
Vont au-devant de la lumière
Elle visite les palais*

(Louis Aragon, *Pour Demain*)

Nous assistons ici à la métamorphose champêtre de la ville par la magie du printemps, mais aussi à la superposition onirique (réalisée par une banale comparaison) de l'être et de l'objet/topos urbain, comme chez Eluard : *La Seine au soleil d'Avril danse/ Comme Cécile au premier bal.*

¹³ Voir à ce propos : LACAN, Jacques, *Ecrits I-II*, Seuil, Paris, 1966.

¹⁴ MICLĂU, Paul, *Poètes français dans la modernité*, Ed. Fundației România de Măine, Bucarest., 2004, pp. 135-136.

La ville surréaliste n'a pourtant pas eu une vie très longue. Après l'expérience traumatisante de la guerre, Aragon, comme les autres Surréalistes, revient aux moyens d'expression simples et directs, propres au lyrisme qui s'adresse au cœur, sans aucun détour onirique. Ainsi, il peint dans *Les Beaux Quartiers* « le monde réel » et l'image d'une ville concrète et immédiate (dans la tradition d'Apollinaire) peuplée d'objets et de topos urbains facilement repérables :

Les beaux quartiers... Puis c'est la ville aisée, aux rues sans âme, sans commerce, aux rues indistinguables, blanches, pareilles, toujours recommencées. (...) Cela remonte vers le nord, cela redescend vers le sud, cela coule le long du Bois de Boulogne, cela se fend de quelques avenues, cela porte des squares comme des bouquets accrochés à une fourrure de haut prix. (...) Les beaux quartiers... Ils sont comme une échappée au mauvais rêve, dans la pince noire de l'industrie.

Comme dans *Zone*, Paris est là, devant nos yeux, concret, réel et adapté aux besoins humains.

Certes, le Surréalisme doit tout, jusqu'à son nom, à Apollinaire. *Mon sade Orphée Apollinaire*, comme lui dit Aragon dans *Un Air embaumé*, a légué à ce courant la métrique et la prosodie ébranlées, la ponctuation éclatée, l'inspiration citadine, le goût du quotidien et l'exploration des « profondeurs de la conscience », le *nouveau regard* et l'appétit pour l'*insurrection générale*, bref, UN NOUVEAU ESPACE et une nouvelle perception de la spatialité. Mais ce qui compte le plus dans l'héritage apollinarien, c'est la soif farouche et démesurée de Modernité.