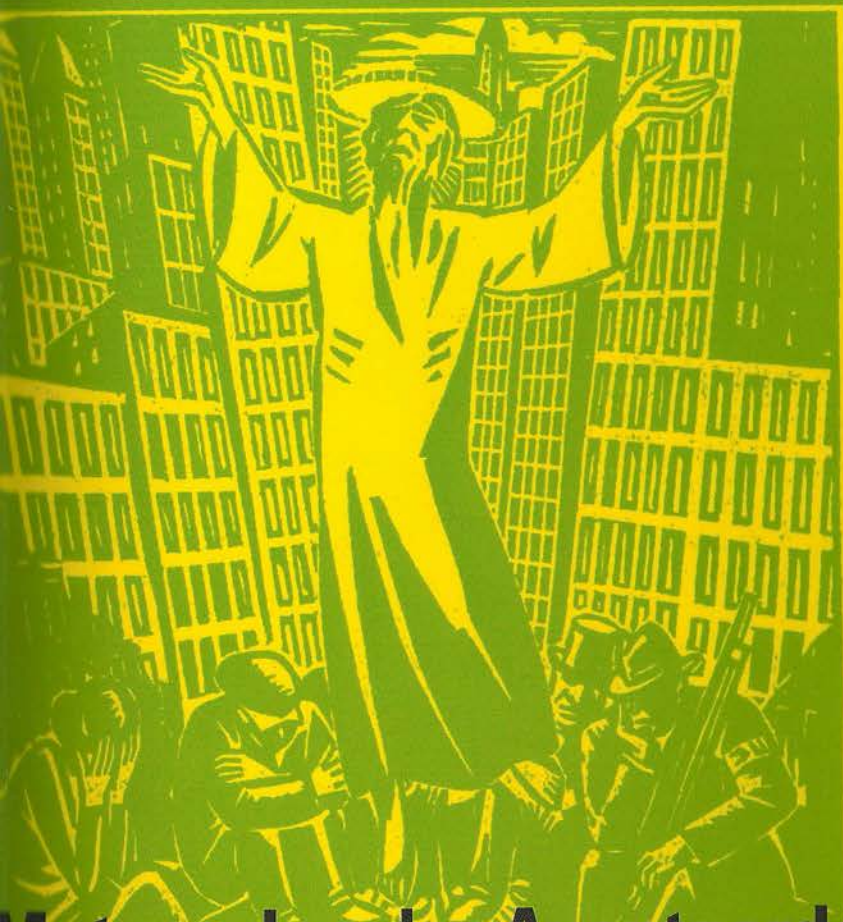




Metropolen der Avantgarde Métropoles des avant-gardes

Thomas Hunkeler & Edith Anna Kunz (Hg./éds.)

Peter Lang

Les transfigurations de New York chez Cendrars, Céline et Lorca

MICHEL VIEGNES

Parmi les grandes métropoles, New York est de celles qui ont construit leur mythologie particulière. Si Paris a été, dans bien des domaines, la « capitale du XIX^{ème} siècle » dont parle W. Benjamin, il est indéniable que la ville de Walt Whitman a repris, au moins à partir des années quarante, ce statut de creuset créatif, de microcosme et de point de rencontre d'une multitude d'acteurs culturels. Jusqu'à une époque récente, New York était aussi le grand vestibule de l'Amérique, où se côtoyaient des émigrants du monde entier et leurs descendants. François Weil la définit justement comme « une gigantesque mosaïque de traditions ethnoculturelles ». ¹ Par cette diversité et la démesure de son paysage urbain, elle est bien cette Babel des temps modernes ; nul n'a pu rester indifférent à son énergie presque sauvage, que ce soit pour s'en extasier et s'y plonger, ou au contraire pour y voir l'exil le plus sombre et le plus aliénant. New York correspond parfaitement à la Métropole moderne dont parle Baudelaire, cette « fourmillante cité [...] pleine de rêves », et comme le dit encore François Weil :

Son énergie, les hiéroglyphes que tracent ses tours et ses canyons à la surface de Manhattan, son mouvement incessant qui anime la métropole tout entière en violentes contractions [fascinent]. Kaléidoscope infini d'images et de sensations, New York fait songer.²

En même temps, comme il le note très justement, « l'entrée de New York en littérature est contemporaine d'une prise de conscience de la difficulté de percevoir la ville ». ³ Déjà, en effet, dans ses *Villes tentaculaires*, Verhaeren avait tenté de donner à travers un foisonnement d'images épiques – foisonnement néanmoins ordonné – un équivalent

¹ François Weil, *Histoire de New York*, Paris : Fayard, 2000, 245.

² *Ibid.*, 9.

³ *Ibid.*, 167.

poétique du chaos créatif des grandes villes travaillées de l'intérieur par la révolution industrielle.⁴ Il s'agissait toutefois de métropoles européennes, construites par l'Histoire, mais qui semblaient en train d'exploser sous la pression du vingtième siècle naissant, et certains tableaux urbains du poète belge pourraient presque convenir à New York.⁵ Cependant, avec l'érection des premiers gratte-ciel, comme le *Flat Iron Building*, en 1902, on entre dans un paradigme urbain totalement nouveau, qui constitue un véritable défi à la représentation.

Si L.-F. Céline, dans le chapitre new-yorkais du *Voyage au bout de la nuit*, semble s'abstenir d'un jugement moral pour se laisser aller, par la voix de Bardamu, à une sorte de réalisme magique, Cendrars et Lorca y vivent une expérience proche de la dépression. On peut évidemment se demander, chaque fois qu'une telle expérience est liée à un lieu précis, quelle est la part du lieu en lui-même dans sa présence objective, en l'occurrence cette « forme d'une ville » dont parle Julien Gracq, représentant Baudelaire, et quel rôle y joue le phénomène de projection affective que les anglo-saxons nomment *pathetic fallacy*. Il apparaît à tout le moins que l'écrivain européen perçoit New York différemment de son homologue américain. La perpétuelle métamorphose de la ville, qui semble l'éloigner de la continuité historique des villes de l'ancien monde, et en fait le cœur d'un présent absolu, perturbe beaucoup moins l'Américain que son confrère de l'ancien monde. S'il est vrai que New York est ce « palimpseste gigantesque », qui « se réécrit toujours, au risque de perdre trace des sens anciens », cela n'empêche pas F. Scott

4 Eva-Karin Josefson, *La Vision citadine et sociale dans l'œuvre d'Emile Verhaeren*, Lund : Gleerup (Études romanes de Lund), 1982. Certains urbanistes contemporains appliquent à l'analyse de la croissance urbaine les théories du chaos modélisées par Ilya Prigogine, Edward Lorenz et Benoît Mandelbrot.

5 Par exemple ce passage des *Campagnes hallucinées* (1893) :

La ville au loin s'étale et domine la plaine
Comme un nocturne et colossal espoir ;
Elle surgit : désir, splendeur, hantise ;
Sa clarté se projette en lueurs jusqu'aux cieux,
Son gaz myriadaire en buissons d'or s'attise
[...]

C'est la ville tentaculaire,
La pieuvre ardente et l'ossuaire
Et la carcasse solennelle

(*Œuvres poétiques* 1, Genève : Slatkine, 1977, 14).

6 François Weil, *Histoire de New York*, 10.

Fitzgerald de faire dire au narrateur de *The Great Gatsby*, que « the city seen from the Queensboro Bridge is always the city seen for the first time, in its first wild promise of all the mystery and beauty in the world ». ⁷ Même le plus européen des écrivains américains, Henry James, avoue sa fascination pour le côté intemporel du *skyline* de la métropole avec ses gratte-ciel, voués à l'instant, au commerce et à la jouissance :

Crowned not only with no history, but with no credible possibility of time for history, and consecrated by no uses save the commercial at any cost, they are simply the most piercing notes in that concert of the expensively provisional into which your supreme sense of New York resolves itself.⁸

Il éprouve même, lors d'un retour à New York en 1919, le sentiment que la ville a « all the iridescence of the beginning of the world ». ⁹ Parmi les auteurs américains, seul Lovcraft gardera de ses années new-yorkaises un sentiment de dégoût et d'horreur qui inspirera plus tard sa mythologie ténébreuse, mais l'on sait que c'est principalement le racisme morbide de ce *wayp* de Nouvelle-Angleterre qui motive son rejet de la ville cosmopolite peuplée de noirs, de juifs et d'immigrants. Côté européen, rares sont ceux qui se laissent aller à un enthousiasme sans retenue. H.G. Wells retient de son expérience new-yorkaise la sensation d'une « blindly furious energy of growth that must go on ». ¹⁰ C'est aussi le cas de Salvador Dali, qui dans un élan de « paranoïaque-critique », voit la ville américaine comme une anti-Egypte, dont les édifices sont de nouvelles pyramides érigées à la gloire de la Liberté.¹¹

La plupart des Européens sont sensibles, au contraire, à l'aspect démesuré et déshumanisé de la Babel moderne, qu'ils lisent à travers les grilles de la contre-utopie futuriste et du cinéma, la *Metropolis* de Fritz Lang (1927) et le *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedack (1933), comme on le voit notamment chez J. Baudrillard, qui valide ainsi une assimilation courante entre la ville et son iconographie imagi-

7 Matthew J. Bruccoli (ed.), *The Great Gatsby*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991, 55.

8 Henry James, « The American Scene », in : Phillip Lopate (ed.), *Writing New York : a literary anthology*. A special publication of the library of America, 1998, 373.

9 Phillip Lopate, 571, tiré de « My lost city » un essai publié à titre posthume.

10 H.G. Wells, *The Future of America* (1906), New York : St Martin's Press, 1987, 66.

11 Frédérique Joseph-Lowery (éd.), *La Vie secrète de Salvador Dali. Suis-je un génie ?*, Lausanne : L'Âge d'Homme (Bibliothèque Mésuline), 2006.

naire.¹² On retrouve aussi couramment, sous la plume d'auteurs du vieux continent, l'image traditionnelle du « désert d'hommes » attribué à la mégapole. Bardamu, après quelques jours seulement d'expérience new-yorkaise, en convient : « En Afrique j'avais certes connu un genre de solitude assez brutal, mais l'isolement dans cette fourmilière américaine prenait une tournure plus accablante encore ».¹³

Il est très révélateur, en tout état de cause, que les mêmes aspects de la métropole, son *hybris*, son mouvement perpétuel, son mépris de l'épaisseur du temps, soient souvent vécus de façon diamétralement opposée par des auteurs européens et américains.¹⁴ Même le gigantisme architectural, éprouvé par beaucoup d'Européens comme un écrasement quantitatif, est référé par un Allen Ginsberg, pourtant très critique en général sur sa propre civilisation, à une vision humaniste d'abondance, quand il parle de « that gargantuan feeling of buildings » qu'il éprouve en marchant dans les rues de Manhattan.¹⁵

Bien différente est la sensation de Bardamu lorsqu'il s'engage dans Broadway : on se souvient de ces passages célèbres. La lumière rare qui coule entre les immenses murailles d'immeubles donne à la chaussée un air lugubre : cette « lueur d'en bas, malade comme celle de la forêt et si grise que la rue en était pleine comme un gros mélange de coton sale »

12 « Les villes elles aussi se distinguent par les formes de catastrophe qu'elle supposent et qui ont partie du vif de leur charme. New York, c'est King Kong, ou le black-out, ou le bombardement vertical : *Towering Inferno* » ; (Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris : Grasset (Figures), 1983, 28). L'auteur d'*Amérique* (Grasset, 1986) continue avec un parallèle intéressant, tissé de souvenirs de films-catastrophes, genre en vogue à Hollywood dans les années 70, entre New York et la cité qui lui fait pendant sur la côte Ouest : « Los Angeles, c'est la faille horizontale, la fracture et le glissement de la Californie dans le Pacifique : *Earth Quake*. C'est une forme aujourd'hui plus proche, plus évocatrice : de l'ordre de la fission et de la propagation instantanée, de l'ordre de l'ondulatoire, du spasmodique et de la commutation brutale. Le ciel ne vous tombe plus sur la tête, ce sont les territoires qui glissent ». *Les Stratégies fatales*, 28.

13 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard (Folio) 28, 1989, 261. [=V]

14 Même si, d'après Charlotte Perkins Gilman (l'auteur de la célèbre nouvelle *The Yellow Wall-Paper*), New York est « that natural city where every one is in exile, none more so than the American » (*The Living of Ch. P. Gilman : an autobiography* (1935), Madison : University of Wisconsin Press, 1991, 56).

15 William Packard (ed.), *The Craft of Poetry : Interviews from the NY Quarterly*, New York : Doubleday, 1974. Il est vrai qu'il la décrit également comme « a giant robot machine ».

(V 247). En une phrase, on a ici deux idées-forces : la société inégalitaire (ceux d'en haut, ceux d'en bas) et le maladif, bien que cette notion soit ambiguë dans le monde célinien ; la nature n'est pas plus « saine » que la ville. Le porte-voix de Céline, lequel avait séjourné aux États-Unis dans les années 20, veut néanmoins se garder de tout parti-pris négatif, à la différence de ses compagnons de galère, qui eux arborent ce que l'on appellerait aujourd'hui un anti-américanisme primaire : « Chacun ses monstres, eux c'était l'Amérique leur bête noire » (V 239).

Curieusement, le narrateur va employer le mot de « monstre » au sujet des immeubles géants, mais ce n'est pas la connotation morale qui est mise en avant :

Tout à coup, ça s'est élargi notre rue comme une crevasse qui finirait dans un étang de lumière. On s'est trouvé là devant une grande flaque de jour glauque coincée entre des monstres et des monstres de maison. Au beau milieu de cette clairière, un pavillon avec un petit air champêtre, et bordé de pelouses malheureuses. Je demandai à plusieurs voisins de la foule ce que c'était que ce bâtiment-là qu'on voyait, mais la plupart feignirent de ne pas m'entendre. Ils n'avaient pas de temps à perdre. Un petit jeune, passant tout près, voulut bien tout de même m'avertir que c'était la Mairie, vieux monument de l'époque coloniale, ajouta-t-il, tout ce qu'il y avait d'historique... qu'on avait laissé là... (V 248)

Le parallèle entre paysage urbain et paysage naturel, à travers les termes « crevasse » et « clairière », accredit le cliché de la « jungle urbaine ». L'architecture cyclopéenne de New York évoque une nature quasi pré-historique, faite de grands canyons et de dinosaures. Le contraste avec cette petite enclave « champêtre », quasi-européenne, n'en est que plus saisissant. Ce vestige du passé « qu'on avait laissé là », n'intéresse pas les passants pressés, qui n'ont « pas de temps à perdre », c'est-à-dire pas de passé, temps par définition « perdu ». Ces ruptures et cette obsession d'un temps vectoriel, lancé comme une flèche, fournissent une clé de la verticalité new-yorkaise, qui étonne tant les galériens de l'*Infanta Combita* quand ils entrent dans la rade :

Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. New York c'est une ville debout. On en avait déjà vu nous des villes bien sûr, et des belles encore, et des ports et des fameux même. Mais chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent sur le paysage, elles attendent le voyageur, tandis que celle-là, l'américaine, elle ne se pâmait pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur. (V 237)

Outre la dimension babélique et prométhéenne, outre également le caractère phallique des gratte-ciel, cette verticalité de la Mégapole est la compensation de son absence de profondeur historique. La superposition des couches historiques, dans les villes de l'ancien monde, ce mille-feuille archéologique et stylistique, leur tient lieu d'épaisseur « verticale », même si ces villes paraissent horizontales, ou couchées. New York compense cette platitude temporelle par sa verticalité spatiale. La planimétrie de New York en tant que lieu de mémoire se déploie *a contrario* en un surgissement ascensionnel, un entassement simultané de tous les styles, antique, néo-gothique, colonial, futuriste. Le modernisme fonctionnaliste s'y noie dans une cacophonie déjà post-moderne, comparable au décor simultané d'une vaste pièce de théâtre baroque.

La vision new-yorkaise de Blaise Cendrars – et le mot *vision* prend ici tout son sens – est autrement plus sombre. A l'invitation de Féla Poznanska, future mère de ses trois enfants, rencontrée à l'université de Berne, il s'embarque à Libau sur le Birma le 21 novembre 1911 et débarque sur le sol américain le 11 décembre suivant. De retour en Europe fin juin 1912, il s'installe à Paris, publie « Les Pâques » dans un numéro spécial de la revue *Les Hommes nouveaux*. Le texte réapparaît sous son titre définitif, *Les Pâques à New York*, en 1919¹⁶, dans *Du monde entier* (NRF), suivi d'une parution la même année dans la revue *La Rose rouge* (n° 14, 31 juillet 1919) avant d'être repris dans les *Poésies complètes* (1944). Il faut signaler également une belle édition avec huit bois gravés de Frans Masereel chez Kieffer, en 1926.

Dans les *Entretiens avec Michel Manoll*, en 1950, Cendrars construit la légende de la genèse du poème, qui aurait été conçu au cours d'une nuit d'errance le Vendredi saint, après l'audition de *La Création* de Haydn dans une église presbytérienne. Tourmenté par la faim, le jeune Freddy Sauser, qui avait déjà choisi son pseudonyme aux couleurs de phoenix, rentre dans son « taudis », et écrit le poème en trois jets. On sait en fait que le texte fut achevé non pas à New York mais à Paris, pendant l'été 1912.¹⁷

16 L'ajout du toponyme révèle l'importance croissante qu'a pris le cadre urbain dans la mémoire affective du poète.

17 Cendrars, alors parfaitement inconnu, en avait envoyé un exemplaire à Apollinaire, qu'il considérait « pendant douze seul poète en France » en septembre 1912. La question d'une possible influence des « Pâques » sur « Zone » a été âprement discutée. Il est vrai que le thème de l'errance nocturne dans une grande ville se retrouve dans « Zone », ainsi que le thème christique. Cf. Pierre Caizergues, « Cendrars et Apollinaire », Sud, 1988.

Le cœur de New York, c'est d'abord un abîme ; ce *down town* est une descente aux Enfers :

Je descends à grands pas vers le bas de la ville,
Le dos voûté, le cœur ridé, l'esprit fébrile.¹⁸

La projection fantasmagique est omniprésente, et colore tout le paysage urbain d'une teinte sanglante. Le sang de la Passion éclabousse maisons, et les saintes femmes de l'Évangile deviennent ici des prostituées :

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang.
D'étranges mauvaises fleurs flétries, des orchidées,
Calices renversés ouverts sous vos trois plaies.
Votre sang recueilli, elles ne l'ont jamais bu.
Elles ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul.

Ce motif de la prostitution est une allégorie à peine voilée de l'aliénation américaine. Cendrars, comme Lorca, veut mettre à mal les poncifs de l'*american dream* ; les nouveaux immigrants qui sont venus chercher liberté et fortune en Amérique se métamorphosent en bagnards et en esclaves des temps modernes :

Seigneur, la foule des pauvres pour qui vous fîtes le Sacrifice
Est ici parquée, tassée, comme du bétail, dans les hospices.
D'immenses bateaux noirs viennent des horizons
Et les débarquent, pêle-mêle, sur les pontons.
Il y a des Italiens, des Grecs, des Espagnols,
Des Russes, des Bulgares, des Persans, des Mongols.
Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.
On leur jette un morceau de viande, comme à des chiens.

New York semble devenue la Rome du vingtième siècle, où afflue la masse des prisonniers, des esclaves, des métèques, voués à un statut inférieur, à travailler pour les citoyens libres. Le dernier distique est d'une violence telle que Cendrars rejoint d'autres auteurs, qui ont parlé de la misère de certains *boroughs* de la ville, comme Lorca et le critique Ar-

18 *Poésies complètes* 1, avec 41 poèmes inédits, éd. Claude Leroy, Paris : Denoël, 2001, 36. Les autres extraits sont tirés de la même édition.

thur Paris, qui la désigne comme une « Calcutta américaine ». ¹⁹ Dans le *Voyage au bout de la nuit*, on se souvient de la longue métaphore filée, à longueur de page, dans le chapitre sur Manhattan, du « dieu Dollar, un vrai Saint-Esprit, plus précieux que du sang » (V 247). Céline s'amuse à jouer sur le double sens du mot « Espèces » en évoquant les temples du dieu-argent dans Wall Street. Dans les « Pâques », la condamnation est plus radicale. La mort du Christ, en ce vendredi saint, révèle la corruption de ce microcosme gouverné par les nouveaux Marchands du Temple. Les ténèbres nocturnes font paradoxalement la lumière sur la réalité sordide, sur l'envers de ce décor d'utopie :

Seigneur, quand vous mourûtes, le rideau se fendit,
Ce que l'on vit derrière, personne ne l'a dit.
La rue est dans la nuit comme une déchirure,
Pleine d'or et de sang, de feu et d'épluchures.
Ceux que vous aviez chassés du temple avec votre fouet,
Flagellent les passants d'une poignée de méfaits.
L'Etoile qui disparut alors du tabernacle,
Brûle sur les murs dans la lumière crue des spectacles.
Seigneur, la Banque illuminée est comme un coffre-fort,
Où s'est coagulé le Sang de votre mort.

Des banquiers et des saltimbanques ; l'argent et l'illusion ; c'est le nouveau *panem et circenses* de la ville-empire. Cendrars annonce ici des thèmes qui se retrouveront chez Lorca, et même chez Ginsberg, qui dénoncera dans « A mort l'oreille de Van Gogh ! », un poème du *Kaddish*, cette collusion de l'argent et du divertissement :

Argent ! le fol argent céleste de l'illusion vociférant !
L'Argent contre l'éternité ! et les grandes usines de l'éternité moulent le grand papier de l'illusion ! ²⁰

« On ne peut servir à la fois Dieu et Mammon » : sur ce thème évangélique (Mt 6 : 24), Cendrars continue son portrait-charge de la cité impie. Il serait toutefois difficile de nier la présence de temples et d'églises ; les édifices religieux sont au contraire très nombreux, comme dans toute agglomération

¹⁹ Arthur E. Paris, « New York as a Third World City », in : *New York City as Text*, Christopher Muvey and John Simons (ed.), MacMillan, 1990, 174.

²⁰ *Kaddish*, trad. Mary Beach et Claude Pilieu, Paris : Christian Bourgois, 1972, 44.

américaine, du village à la mégapole. En revanche, les sanctuaires du vrai Dieu, à l'inverse des « temples du Dieu Dollar » dont parlait Céline, sont perdus dans la jungle urbaine, à la fois invisibles et inaudibles :

J'aurais voulu entrer, Seigneur, dans une église,
Mais il n'y a pas de cloches, Seigneur, dans cette ville ;

Au contraire, dès le lever du jour, ce « crépuscule du matin » dont parle Haudelaire dans les « Tableaux Parisiens », le tintamarre du monde moderne, de la fourmilière humaine, retentit sur la ville :

Seigneur, l'aube a glissé froide comme un suaire
Et a mis tout à nu les gratte-ciel dans les airs.
Déjà un bruit immense retentit sur la ville.
Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.
Les métropolitains roulent et tonnent sous terre
Les ponts sont secoués par les chemins de fer.
La cité tremble. Des cris, du feu et des fumées.
Des sirènes à vapeur rauquent comme des huées.
Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors.

L'intertexte est assez évident ; on se trouve ici projeté dans une sorte d'enfer : le tonnerre souterrain, le feu, la fumée, les longs corridors sont des images qui traversent le réalisme industriel et urbain pour atteindre à des profondeurs symboliques. C'est Dante, plus que Zola, qui est évoqué par ces sirènes à vapeur transformées en êtres vivants, qui « rauquent », et surtout dans cette vision d'une « foule enfiévrée » qui s'engouffre dans de longs corridors : autant de visions oppressantes que l'on retrouvera quelques années plus tard, dans les décors de Fritz Lang.

En définitive, New York est moins une Babylone qu'une Rome qui serait restée païenne, malgré le Christ. Celui-ci, dans les gravures de Frans Masereel qui accompagnent l'édition de 1926, apparaît d'ailleurs incongru, anachronique et impuissant dans un décor constructiviste dont les lignes agressives suggèrent un monde déshumanisé, où les façades des immeubles évoquent déjà ce Moloch moderne dont parle Ginsberg dans *Howl*, « Moloch dont les yeux sont mille fenêtres aveugles ». ²¹ Le

²¹ « Hurllement », in : Jean-Jacques Lebel, *La Poésie de la Beat Generation*, Paris : Denoël, 1965, 106. Trad. J.-J. Lebel.

cityscape est peuplé, en outre, de figures emblématiques de la corruption et de la misère. La cité de fer dont les églises sont muettes recrécifie le Rédempteur : l'aube est un suaire, les gratte-ciel sont implicitement de nouvelles croix et la ville tout entière, loin d'essuyer pieusement son visage comme Véronique, l'insulte à l'instar des soldats romains.

Trouble, dans le fouillis empanaché des toits,
Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats.

Federico Garcia Lorca (1899-1936) nous offre une vision tout aussi sombre et implacable de New York : il reconnaît pourtant que la brève période qu'il passa dans la ville, comme étudiant à Columbia, en 1929 – il avait alors juste trente ans – est l'une des plus « sombres de sa poésie et de sa vie ». Il est donc évident que la ville devient le décor fantasmagique d'un drame psychique et se trouve transfigurée par sa dépression. Néanmoins, l'homme de gauche qu'est Lorca, qui s'est toujours senti solidaire des pauvres et des opprimés (et l'on sait qu'il le paiera de sa vie au début de la guerre civile) ne pouvait qu'être choqué par les inégalités criantes qui défiguraient alors la métropole, bien plus encore qu'aujourd'hui.

D'abord, la condition noire le révolte. Harlem est l'ergastule de toutes les misères :

Oh ! Harlem ! Harlem ! Harlem !
Nulle angoisse comparable à tes yeux opprimés,
à ton sang qui frémit dans l'obscurité éclipsée,
à ta violence grenat sourde-muette dans la pénombre.²²

*Ay Harlem ! Ay Harlem ! Ay Harlem !
No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos
a tu sangre estremecida dentro de tu eclipse oscura
a tu violencia granate, sordomuta en la penumbra*

Les descendants des esclaves, bien qu'affranchis, sont prisonniers dans leur *borough* fondé jadis par les Hollandais.²³ Un mur les y confine, les coupe irrémédiablement de la société et du « rêve américain ».

22 *Le Poète à New York*, trad. Pierre Darmengeat, in : *Poésies* III (1926-1936), Paris : Gallimard « Poésie », 1968, 63. Les autres citations sont tirées de la même édition, avec le numéro de page correspondant et suivies du texte original, tiré de *Poeta a Nueva York*, 1929-1930 (*Obras* II, éd. M. García-Posada, Madrid : Akal, 1982).

A gauche, à droite, vers le sud et vers le nord,
S'élève le mur impassible
Pour la taupe, l'aiguille de l'eau.
N'y cherchez, -o Noirs, nulle lézarde
Pour trouver le masque infini. (64-6)

*A la izquierda, a la derecha, por el Sur y por el Norte,
se levanta el muro impassible
para el topo y la aguja del agua.
No busquéis, negros, su grieta
para hallar la máscara infinita.*

Ce mur impassible, bien entendu, n'est pas seulement fait de pierre et de métal ; c'est plutôt un mur invisible, mental, le mur de la ségrégation et du mépris qui sépare les diverses communautés ethniques.

Les Noirs, dans cette Amérique qui leur reste interdite, étrangère, en sont réduits à rêver d'une « Afrique fantôme », une Afrique ancestrale et puissante qui viendra les venger de la puissance tutélaire. Lorca reprend de manière presque obsessionnelle cette figure du « masque noir », évocatrice d'esprits et de magie, qui n'est pas elle-même totalement innocente, d'un point de vue idéologique, pour se faire le porte-parole de ces frères d'exil :

Le masque noir ! voyez le masque noir !
Comme il vient de l'Afrique à New York ! (69)

Comme [...] le directeur de banque observait le manomètre
Qui mesure le cruel silence de la monnaie,
Le masque noir arrivait à Wall Street. (70)

comme il crache un poison de forêt
sur l'angoisse imparfaite de New York ! (72)

*El mascarón ! Mirad el mascarón !
como viene del Africa a New York.*

*Cuando [...] el director del banco observaba el manómetro
que mide el cruel silencio de la moneda,
el mascarón llegaba a Wall Street.*

*El mascarón ! Mirad el mascarón !
como escupe veneno de bosque
por la angustia imperfecta de Nueva York !*

23 New York s'est d'abord appelée *Nieuwe Amsterdam*, de 1625 à 1664.

D'où l'accusation qui jaillit sous la plume de ce poète incroyant, mais néanmoins imprégné de tradition catholique : la religion, à New York, ne peut être qu'hypocrisie. Ce n'est pas à Pâques, comme chez Cendrars, mais à Noël que se trahit pour Lorca l'impiété de la cité, ce qui rejoint un vieux thème paléotestamentaire. Même les signes religieux inscrits dans l'architecture et les sculptures sont marqués par la fausseté. Quant à Luther, il représente ici l'hérésie, ce qui prouve ironiquement que pour un Espagnol, même athée, il n'est d'Eglise qu'apostolique et romaine :

La neige de Manhattan pousse les papiers d'annonce
Et porte une grâce pure dans les fausses ogives.
Prêtres idiots et chérubins de plume
Marchent derrière Luther par les hauts coins de rues.
« Naissance du Christ » (84)

*La nieve de Manhattan empuja los anuncios
Y lleva gracia pura por la falsas ojivas.
Sacerdotes idiotas y querubines de pluma
van detrás de Lutero por las altas esquinas.*

Si dans « Les Pâques à New York » c'étaient des images de violence, de bruit et d'obscénité arrogante qui prédominaient, chez Lorca ces images, également présentes, sont alourdies du motif de la souillure et de l'angoisse. L'aurore, loin de son innocence mythique, est avilie par la misère physique et morale qu'elle dévoile, comme si elle n'était, pour reprendre une métaphore de Barbey d'Aurevilly, que le rayon qui passe par un soupirail pour éclairer l'enfer :

L'aurore de New York
A quatre colonnes de vase
Et un ouragan de noires colombes
Qui barbotent dans l'eau pourrie
L'aurore de New York
Gémit dans les immenses escaliers
Cherchant parmi les angles vifs
Les nards de l'angoisse dessinée
« L'aurore » (84-5)

*La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas*

*La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada*

Pourtant, Lorca ne peut se résoudre à être le nouveau Dante d'une ville transfigurée en *Inferno* des temps modernes. Peut-être par volonté politique, peut-être comme un exorcisme de sa propre souffrance, il évoque, dans l'« Ode à Walt Whitman », le poème le plus connu du recueil, une autre Amérique possible, qui serait l'envers bucolique du décor cauchemardesque de la ville géante. Cette évocation de la grande nature américaine était nécessaire à Lorca comme antidote au désespoir où le plonge la mégapole, comme le souligne Gustavo Correa²⁴, et c'est à travers la figure de Whitman qu'il fait surgir ces visions de prairies et de champs. Il ne peut oublier, en effet, que New York a donné naissance au plus grand poète américain du dix-neuvième siècle (même si Whitman est né à Long Island, il se déclare « fils de Manhattan » dans « Song of myself »). Plusieurs affinités le rapprochent de l'auteur des « Feuilles d'herbe » : l'homosexualité, évidemment, mais aussi et sans doute plus l'ethos positif, humaniste, généreux qui anime sa poésie d'un souffle cosmique. On peut parler chez Whitman d'un *unanimité* cosmique, d'une proximité universelle avec toute forme de vie. Au-delà des rivages souillés par la corruption des villes, c'est l'immense continent vierge et la prairie sauvage qu'évoque le souvenir de Whitman, l'Amérique illimitée de ces pionniers qu'il a chantés. Pourtant, Lorca ne veut pas tomber dans le piège du discours conquérant de la *manifest destiny*, qui transformait les espaces de l'Ouest en une Terre Promise biblique. C'est plutôt sur un mode virgilien, bucolique, que Lorca suscite la vision de cette Amérique autre, qui est l'anti-New York :

New York de fange,
New York de fil de fer et de mort.
Quel ange se cache dans ta joue ?
Quelle voix parfaite dira les vérités du blé ?
Qui le terrible songe de tes anémones souillées ? (119)

²⁴ « Transporté dans une ambiance dominée exclusivement par la civilisation mécanique, le poète se trouve privé d'un coup de sa communication spontanée avec le monde positif de la vie naturelle et cosmique, et son monde intérieur en subit une chute qui entraîne un effondrement momentané de toutes ses valeurs. C'est sans doute le sens général du recueil » (*La Poesía mítica de F. G. Lorca*, Madrid : Editorial Gredos, S.A., 1970, 164, notre traduction).

Une danse de murs agite les prairies
Et l'Amérique étouffe de machines et de pleurs (122)

*Nueva York de cieno,
Nueva York de alambres y de muerte
Qué ángel llevas oculto en la mejilla ?
Qué vos perfecta dirá les verdades del trigo ?
Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas ?*

*Una danza de muros agita las praderas
y América se anega de máquinas et llanto*

En définitive, Whitman est le prophète d'une Amérique future où les hommes sont réconciliés entre eux, et surtout avec la nature, dans une civilisation agreste :

Je veux [...] qu'un enfant noir annonce aux Blancs de l'or
L'avènement du royaume de l'épi. (122)

*Quiero que [...] un niño negro anuncie a los blancos del oro
la llegada del reino de la espiga.*

Ce « royaume de l'épi » est bien sûr l'envers absolu de cet empire du fer et de la machine qu'est la grande ville érigée sur les bords de l'Hudson, emblématique aux yeux du poète andalou de toute la folie prométhéenne et cupide de l'homme occidental moderne.

On peut, pour conclure, relever un paradoxe : si dans d'autres domaines d'expression – architecture et cinéma notamment – la ville de New York a pu inspirer une esthétique d'avant-garde, en revanche chez les auteurs que nous venons d'évoquer la mégapole américaine ne suscite pas de véritable renouvellement dans l'imaginaire. Bien au contraire : mise à part la formule célinienne de la « ville debout », et compte tenu de quelques termes comme « manomètre », que Lorca emprunte à un lexique inhabituel en poésie, la représentation de New York appelle un système d'analogies tirées des références les plus classiques : la Bible, la pastorale, la *Divine Comédie*, voire, pour Céline, une peinture paysagiste dramatique, d'allure romantique. Comme si l'objet urbain que représente la cité des gratte-ciel était encore impossible à saisir directement, et qu'il faille pour l'appréhender revenir à l'archétype biblique de la ville démesurée, impie, ou bien, *ex negativo*, recréer l'envers du décor urbain, celui d'une Arcadie projetée dans le nouveau monde.

Sturm über Berlin: Die Wortkunsttheorie bei Arno Holz und den Mitgliedern des Sturm-Kreises

ANDREAS SOLBACH

1912 war ein bedeutendes Jahr für die Entwicklung der europäischen Avantgarde und ganz besonders für die avantgardistischen Künstler in Deutschland, denn in diesem Jahr fand die für alle Beteiligten epochemachende Futuristen-Ausstellung in den Räumen des Berliner „Sturm“ statt, die weite Horizonte eröffnete. In engem Zusammenhang damit, aber durchaus nicht ursächlich, steht gegen Ende des folgenden Jahres die schriftliche Begegnung von August Stramm und dem Herausgeber und Organisator des *Sturm*, Herwarth Walden. Die gegenseitige Kenntnisnahme stellt sich schnell als außerordentlich bedeutsam für beide heraus; Walden und seine engeren Mitarbeiter glauben in Stramm endlich den Autor gefunden zu haben, der ihren Theoriekonzepten eine überzeugende Stimme verleihen kann, und August Stramm findet in dem allseits gebildeten und vor allem über den Stand der internationalen Avantgarde vorzüglich informierten Walden einen verständnisvollen Kritiker und Mentor, der ihm bis dato unbekannte Horizonte eröffnet. Bekanntlich explodiert Stramms Produktivität in der kurzen Zeit bis zu seinem frühen Tod 1915 als Resultat dieser engen Kooperation mit Walden, der seinerseits nicht müde wird, den Künstler als neuen Kultstar einer Wortkunst-Bewegung zu proklamieren. Die Überschwänglichkeit, mit der Stramm zum neuen literarischen Heilsbringer ausgerufen wird, kann im Feld der avantgardistischen Bewegungen nicht überraschen und wird von den meisten Betrachtern mit Achselzucken, Gleichgültigkeit und überwiegend mit Erstaunen zur Kenntnis genommen. Der Absolutheitsanspruch, der sich mit seinem Werk verbindet, kann allerdings, und das ist bislang nicht zureichend zur Kenntnis genommen worden, nur deshalb so dominant wirken, weil Stramm so früh gestorben ist. Sein Werk ist selbst für einen Frühexpressionisten erstaunlich schmal und von einer gewissen monumentalen Einheitlichkeit, die es ermöglicht, ihn