

Le génie du lieu et la révélation d'un nouveau réalisme: *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon

The Genius of the Place and Revelation of a New Realism: *Le Paysan de Paris* of Louis Aragon

Duran İÇEL*

Abstract

Le Paysan de Paris (The Peasant from Paris) (1926) written by Louis Aragon as a young writer (1897-1982) is a remarkable combination of many aspects of the Surrealist movement with the unique style of narration and description of the French author. *Le Paysan de Paris*, consisting of "Preface to the Modern Mythology," "The Passage of the Opera," "Feeling Nature in Buttes Chaumont," and "The Peasant's Dream" is a description of the concrete realism of this city toward its metaphysical image. In his description, there is a co-existence of image and imagination. The author's movement between the concrete and the abstract reflects his understanding of symbolism. The change in his understanding of value judgment caused by the turmoil of World War II is reflected in his novel as an escape from the imposed realism and current system where all kinds of prejudice and dogma exist. In this escape the image of a woman representing love is mixed with the fantasies brought about by the view of the city. In other words, the combination of space and the woman image makes the writer feel in a fantastic realm. In this context, rather than a classical narrative form, Aragon's novel becomes kind of poetic narrative. Demonstrating a surrealist understanding in the pursuit of the unknown, this narrative form indicates a new reality in every aspect: a reality that embodies the concrete and abstract worlds together in it.

Key words: *Le Paysan de Paris*, Aragon, Symbolism, Surrealism, the magic of space, Modernism, image, imagination.

* Dr., Maître de Conférences adjoint, Université de Kirikkale, Département de langue et littérature occidentales. dicel2000@yahoo.fr

Öz

Louis Aragon'un (1897-1982) gençlik yıllarının ürünü olan *Paris Köylüsü* (1926), gerçeküstücülük akımının birçok özelliğini bir arada bulundurmasının yanında, Fransız yazarın kendine özgü anlatım ve betimleme tarzıyla da dikkat çekmektedir. "Modern Mitolojiye Önsöz", "Opera Pasajı", "Buttes-Chaumont'da Tabiat Hissi" ve "Köylünün Düşü" adlı bölümlerden oluşan *Paris Köylüsü*'nde, Paris kentinin somut gerçekçiliğinden hareketle metafizik imgesine doğru bir betimleme söz konusudur. Bu betimleme işinde imge ve imgelem bir arada bulunmakta; yazarın somut ile soyut arasındaki gelgitleri anlayış olarak simgeciliği ön plana çıkarmaktadır. Dünya savaşının getirdiği karmaşa ve değer yargılarındaki sarsılma, Aragon'un romanında mevcut düzenden -içinde her türlü önyargı ve dogmanın yer aldığı- dayatılmış gerçekçilikten bir kaçış olarak yansımaktadır. Bu kaçışta kentin görüntüsünden doğan fantezilere, aşkı simgeleyen kadın imgesi karışmaktadır; bir başka deyişle uzam ve kadın imgesinin bir arada olması yazarın kendisini fantastik bir uzamda hissetmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda Aragon'un romanı klasik anlatının dışına çıkarak bir tür şiirsel anlatı biçimine dönüşmektedir. Gerçeğin ötesinde ya da bilinmeyenin peşinde bir anlayışı sergileyen bu anlatı biçimi aynı zamanda her bakımdan yeni bir *gerçekliğe* işaret etmektedir: İçinde somut ve soyut dünyaları barındıran bir gerçekçilik.

Anahtar sözcükler: *Paris Köylüsü*, Aragon, Simgecilik, Gerçeküstücülük, uzamın büyüsi, modernizm, imge, imgelem.

Introduction

Se trouvant assez jeune dans le monde de la littérature, Louis Aragon (1897-1982), dès ses 20 ans, commence à publier des romans. Nous retenons de cette première période *Anicet ou le Panorama* (1920) qui est écrit dans le droit fil d'Apollinaire et qui traite d'un certain refus d'une société établie après la guerre mondiale. Dans cette œuvre nous sommes face à la description colorée d'un Paris imagé: *cinéma, histoires de Nick Carter et de Fantomas, tout le bric à brac des émotions surréalistes*. (Fauconnier, 1994, p.48). Ce livre, en effet anticipe *Le Paysan de Paris* (1926) par ses sujets de rêverie flâneuse:

"Paris devint pour moi un beau jeu de constructions. J'inventai une sorte d'Agence Cook bouffonne qui cherchait vainement à se reconnaître, un guide en main, dans ce dédale d'époques et de lieux où je mouvais avec aisance. L'asphalte se remit à bouillir sous les pieds des promeneurs; des maisons s'effondrèrent; il y en eut qui grimpèrent sur leurs voisines. Les citadins portaient plusieurs costumes qu'on voyait à la fois, comme sur les planches des histoires de l'Habillement."(Aragon, 1921, p.11)

La révolte surréaliste se manifeste avec toute sa posture rebelle à l'égard d'un réalisme neutre et intangible qui détermine l'homme dans sa totalité d'existence. Toutefois, c'est notamment avec *Le Paysan de Paris*¹ que les feux d'imagination atteignent à sa véritable dimension *dans le regard d'un homme qui observe la ville avec l'œil neuf*

¹ L'œuvre majeure de l'époque surréaliste d'Aragon. *Le Paysan de Paris* est écrit entre les années 1924 et 1925, et il a été imprimé le 20 juillet 1926 à l'issue des premières publications dans la Revue européenne (1876).

d'un Huron aux délires flamboyants, s'étonne de tout et découvre tout le merveilleux du quotidien. (Fauconnier, 1994, p.48). L'époque du *Paysan de Paris* est pour Aragon un temps où l'évasion du monde réel vers un monde de rêve s'achève par des liaisons amoureuses parmi lesquelles l'amour de Nancy Cunard joue un rôle essentiel. Au temps des surréalistes, l'amour est d'ailleurs l'un des thèmes majeurs du récit. On remarque, chez les poètes surréalistes, que l'amour devient une expérience métaphysique du merveilleux ; il est comme un chant lyrique à travers lequel s'établissent des liens intimes entre l'individu et l'univers.

Par ailleurs, les conséquences pénibles de la guerre s'affirment chez les auteurs du temps par un questionnement des valeurs sociales et morales. Tandis que le modernisme se manifeste avec tout son aspect protéiforme dont on peut repérer les traits caractéristiques dans l'art cubique, les tentations nihilistes s'inscrivent dans les consciences épuisées du monde matériel et des conflits sociaux. Dans ce contexte, on remarque que pour Aragon, les années vingt sont fructueuses en carrière pourtant en vie privée c'est le contraire. Après sa liaison d'amour ratée avec Nancy Cunard, Aragon tente de se suicider - cette tentation de suicide est d'ailleurs présente chez beaucoup d'auteurs surréalistes épuisés des inconvénients de la guerre déclenchant un nouveau "mal du siècle". C'est précisément après la rencontre heureuse d'*Elsa Triolet* qu'Aragon trouve un équilibre tant dans sa vie privée comme dans celle d'auteur.

Le Paysan de Paris: l'ouverture sur une mythologie moderne

Le Paysan de Paris est doté d'une riche variété d'images dans lequel le va-et-vient entre le réel et l'imaginaire prend – par rapport aux romantiques – une dimension moderne à travers des descriptions révélatrices, d'où une narration poétique. Cette œuvre qui a beaucoup influé surtout par son style, sur les générations à venir, a été aussi traduite en plusieurs langues. Jean d'Ormesson souligne ainsi l'influence de ce chef-d'œuvre de l'entre-deux-guerres:

“Le Paysan de Paris d'Aragon était un de mes livres fétiches. Il ne quittait guère ma table et sa lecture me plongeait dans des alternances d'exaltation et de désespoir. C'était un ouvrage qui ne tenait que par le style. Il n'y avait ni intrigue, ni personnages, ni rien. Mais une flânerie sans but et pourtant rigoureuse, une rêverie violente et tout le vertige du merveilleux moderne.”(Ormesson,1999, p.204)

Le Paysan de Paris se compose de quatre parties: “*Préface à une mythologie moderne*”, “*Le Passage de l'Opéra*”, “*Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*” et “*Le songe du paysan*”.

Avant de passer au contenu du *Paysan de Paris*, il serait nécessaire de souligner la signification du roman chez Aragon qui dit : “Le roman n'est pas ce qui fut mais ce qui pourrait être, ce qui aurait pu être” (Aragon, 1967, p.2). De cette réflexion, nous pouvons dire que le produit du roman n'est pas la vie réelle, au contraire c'est l'imaginaire; un imaginaire pourtant nourri d'images du réel et du vécu. Pour Aragon, l'art d'écrire débouche sur son vécu individuel: “Je crois encore qu'on pense à partir de ce qu'on a

écrit, et pas le contraire.”(Aragon, 1969, p.13) indique-t-il. Selon l’auteur, le fait d’écrire un roman, c’est inventer un monde et non le parodier: “Jamais je n’ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j’ai toujours été, écrivant, comme un lecteur qui fait la connaissance d’un paysage ou des personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée.”(Aragon, 1969, p.14) Dans son ouvrage sur Aragon, Bernard Lecherbonnier indique ainsi la méthode romanesque fondée sur la concrétisation du réel et sur le parti pris de la poétique:

“Depuis Anicet jusqu’à la Semaine sainte (1958) on trouve en effet la même démarche: l’approfondissement du concret, l’exploration de la poésie cachée du réel. Aragon applique sa méthode ici au concret et à la réalité historique. Il en ressort une histoire poétique comme il ressortait un Paris poétique du Paysan de Paris, mais qui nous laisse la même impression de mieux saisir l’âme des faits et des lieux qu’à la lecture d’une quelconque description, abstraite, scientifique, vraie.”(Lecherbonnier, 1971, p.169)

On a souvent souligné, dans diverses critiques, que *Le Paysan de Paris* était écrit en réaction contre les principes de Breton qui méprisait le roman. Aragon qui se comportait trop indépendant auprès de ses compagnons surréalistes jusqu’à sa rupture définitive avec ceux-ci, avait déjà des mésententes avec son ami André Breton qui de plus en plus dominait son milieu littéraire:

“Nous n’avions pas des “entretiens”: nous étions les meilleurs amis du monde. Il faut bien saisir ce fait d’importance qu’avec nous l’essentiel n’était absolument pas “littéraire”. Et les choses de notre vie, à l’un et à l’autre, se mêlaient à nos goûts et à nos idées. Nous avions des enthousiasmes et nous faisons des découvertes: notre vie était une vie de découvertes.”(Arban, 1968, p.34)

Dans *Préface à une mythologie moderne*, Aragon est en quête d’une nouvelle conception esthétique de la vie moderne. Etant à la recherche de la réalité et de la certitude, Aragon est conscient que seule la raison ne peut parvenir à décrypter la réalité qui n’est plus – depuis la guerre folle – une réalité neutre. Ainsi, par un rigoureux scrupule vis-à-vis de l’image ordinaire de la réalité, l’auteur fait appel au mécanisme de son imagination et de sa sensibilité qui pourrait apporter quelques recours au dévoilement des réalités cachées de l’univers visible. Dans cette partie, Aragon se questionne aussi sur l’insatisfaction de l’individu à l’égard de l’évidence ; cette attitude méfiante provient, en fait, de l’appréhension illusoire du réel qui, plus tard, se montre comme une vérité changeante. Ainsi, toute déduction du réel faite par l’individu n’apporte qu’une réalité fugitive et trompeuse et «tout ce qui se dit de la vérité, qu’on le dise de l’erreur: on ne se trompera pas davantage. Il n’y aurait pas d’erreur sans le sentiment même de l’évidence. Sans lui on ne s’arrêterait jamais à l’erreur.» (Aragon, 1926, p.11) Et vraiment, la connaissance n’est-elle pas une illusion *fondée sur l’hypothèse que l’on ne peut obtenir la vérité que par le biais de la raison.* (Lecherbonnier, 1971, p.69) Aragon comme il le

souligne dans son œuvre est *le ludion de ses sens et du hasard*; chez tout homme, la raison peut s'opposer, même si celle-ci est spontanée, à la connaissance sensible:

«Rien ne peut m'assurer de la réalité, rien ne peut m'assurer que je ne la fonde sur un délire d'interprétation, ni la rigueur d'une logique ni la force d'une sensation.[...] Au vrai je commence à éprouver en moi la conscience que ni les sens ni la raison ne peuvent, que par un tour d'escamoteur, se concevoir séparés les uns de l'autre, que sans doute ils n'existent que fonctionnellement.[...] La lumière ne se comprend que par l'ombre, et la vérité suppose l'erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l'enivrement. Nous n'existons qu'en fonction de ce conflit, dans la zone où se heurtent le blanc et le noir. Et que m'importe le blanc ou le noir? Ils sont du domaine de la mort.» (Aragon, 1926, p.14-15)

Comme nous sommes, désormais, dans un monde polyphonique et de cette raison insaisissable, Aragon poursuit une écriture métatextuelle, dans laquelle le collage, en tant que procédé narratif trouve largement de place ; à travers laquelle le chant de la «mythologie de l'éphémère» surgit avec toutes les composantes d'une ville qui deviennent de véritables objets mythiques. Malgré leurs banalités, ces composantes deviennent de «*vivants piliers*» et ouvrent la voie à un univers onirique, d'où l'insolite et l'ordinaire vont de pair. Et, c'est d'ailleurs de cette observation du hasard objectif que s'éveille le sentiment du merveilleux. Le rôle du merveilleux quotidien dans lequel s'engage Aragon focalise l'intérêt du lecteur sur un monde qui puise ses significations dans les dérives du rêve et de l'imagination; entièrement laïque et dépouillé de tous les préjugés, ce monde prédestine pour chacun sa propre légende:

«Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. [...] À toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Admirables jardins des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants. Je contemplerai ces visages de plomb, ces chènevis de l'imagination. Dans vos châteaux de sable que vous êtes belles, colonnes de fumées! Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. [...] M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle? Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien?» (Aragon, 1926, p.15-16)

Depuis Proust, nous voyons combien l'espace et le temps influent sur le conditionnement de l'individu. L'individu est en fait *à la recherche* d'un nouvel esprit de culte; un esprit où la divinité n'est pas encore présente mais où elle se forme. Louis

Aragon la nomme comme *divinité poétique*. Ce nouveau temple de la vie mystérieuse est perçu par hasard, à travers la *métaphysique des lieux* que le poète désigne en ces mots: "C'est vous qui bercez les enfants, c'est vous qui peuplez leurs rêves." Comme c'est le cas dans *Le traité du Narcisse* d'André Gide, Aragon s'intéresse à ce qu'il y a derrière l'image ordinaire; là où demeure *l'inconnu* et dans lequel glisse toute l'existence. Pour la personne qui n'agit qu'avec sa raison, en d'autres termes pour celui qui explique les faits selon une pensée mécanique tout en concrétisant ce qu'il voit, l'inconnu (ou le mystère) ne se manifeste jamais et reste toujours dans l'ombre. Ce symbolisme nous est familier: Baudelaire ne suggérerait-il pas de plonger dans le gouffre de l'inconnu pour trouver du *nouveau*? De même Rimbaud ne parlait-il pas du *dérèglement des sens* afin d'atteindre cet inconnu et même *l'infini*? Aragon, comme ses contemporains surréalistes, poursuit la même voie dans l'objectif de trouver des *illuminations* dans cet univers de signes qui dominent profondément les esprits sensibles.

Le Passage de l'Opéra qui est, à notre avis, la partie essentielle de l'œuvre relate l'exaltation de l'esprit d'un promeneur qui est à la conquête inlassable de sa ville; la conquête d'une ville qui propulse à chaque reprise ses fantasmes apporte en quelques sortes la quête du "moi". Louis Aragon invente un nouvel art de flânerie tout *en transformant les déambulations littéraires en féeries toutes dialectiques* (Jouve, 1994, p.45). *Le Passage de l'Opéra* avec *Certa* est le lieu privilégié des auteurs surréalistes -qui sont tout heureux de vivre dans les villes- où des causeries et débats littéraires et artistiques ont fréquemment eu lieu. C'est à travers les galeries ou les passages (des grands boulevards) de Paris qu'Aragon veut démontrer ces *illuminations* ou *cette lumière de l'insolite*; toutefois, il se plaint de voir le changement de ces endroits. La modernité apporte de nouvelles constructions et exige de nouveaux plans urbains; tout le décor vivant glisse vers le passé et cette situation

«va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais.» (Aragon, 1926, p.21)

Au-delà du passage, le milieu agissant c'est Paris dans sa totalité. Nous sommes donc face à deux Paris où l'ancien s'oppose (ou se superpose) au moderne, d'où l'ambivalence de l'hier et du demain. Les noms des boulevards changent (par exemple, le boulevard Haussman est devenu rue Laffite); le changement du décor apporte celui des modes de vie et même parfois celui des pensées, tout dépend donc des circonstances liées au temps et à l'espace. Aragon souligne surtout le bouleversement des modes de flânerie et de la prostitution présents dans des endroits clos:

«Il est permis de penser que déambuleront de nouveaux types inconnus qui participeront des deux zones d'attraction entre lesquelles hésitera

leur vie, et seront les facteurs principaux des mystères de demain.»
(Aragon, 1926, p.22)

Le passage de l'Opéra, c'est un double tunnel où il y a une grande galerie marchande avec toute sorte de boutiquiers. Chaque café, hôtel, librairie complète son décor mais c'est surtout l'hôtel qui se fait remarquer par ses *chambres de plaisir* auxquelles peut-être il doit sa survivance. Aux yeux du promeneur, chaque chose observée figure un fait surréel comme la femme de l'hôtel qui *ressemble étrangement à une colombe poignardée*. (Aragon, 1926, p.24) La chambre, selon Aragon, est un garni romantique où l'on aperçoit parfois à travers les portes ouvertes de *bizarres coquillages*. L'hôtel est l'endroit de l'interdit, un endroit souvent obscur par rapport au dehors; ce qui est remarquable c'est *le goût de l'équivoque et de l'instabilité* que les logeurs éprouvent. (Aragon, 1926, p. 25-26) Paris est présent avec son ordre général et son désordre intérieur. L'auteur parle aussi de la devanture de Rey où la librairie favorise la lecture des revues ou des romans sans les acheter; quelques-uns lisent, quelques-autres font semblant de lire, ils surveillent plutôt le passage. Puis, le regard du promeneur se focalise sur la loge vitrée du concierge:

“Depuis des années et des années le couple des portiers se tient dans cette taupinière à voir passer des bas de robes et des pantalons grimant à l'échelle des rendez-vous. Depuis des années ils sont astreints à la forme de ce lieu absurde, en marge des galeries, ces deux vieillards qu'on aperçoit, usant leur vie, lui à fumer et elle à coudre, à coudre encore, inlassablement coudre, comme si, de cette couture, dépendait le sort de l'univers.” (Aragon, 1926, p.27)

La description éclatante continue avec les suggestions imaginaires, un des faits qu'introduit l'auteur, c'est l'adultère:

“Elle et lui, si accoutumés l'un à l'autre, que leur bavardage de convention s'est enfin espacé jusqu'au silence, ne peuvent plus accompagner le geste machinal de la pipe et de l'aiguille que de ces magnifiques dérèglements de l'imagination qu'on ne prête guère aux poètes. A voir s'entrecroiser au-delà de leur vitre les pas du mystère et du putanisme, que vont-ils chercher au fond de leur esprit, ces sédentaires mordus par l'âge et l'oisiveté du cœur.” (Aragon, 1926, p.28)

Le marchand de cannes, évoqué fantastiquement, a une place particulière par son décor; rangement des cannes de diverses formes suscite chez le promeneur solitaire une *floraison sensuelle*. La vue de ces articles devient surnaturelle sous la lumière verdâtre du passage qui rappelle la mer:

“Les cannes se balançaient doucement comme des varechs. Je ne revenais pas encore de cet enchantement quand je m'aperçus qu'une forme nageuse se glissait entre les divers étages de la devanture.” (Aragon, 1926, p.31)

Et le bruit tumultueux emplissant l'air ressemble aux voix floues et fortes des coquillages et selon le narrateur *c'était cette voix de coquillages qui n'a pas cessé de faire l'étonnement des poètes et des étoiles de cinéma*. (Aragon, 1926, p.31) Le décor devient ainsi un spectre charmant; tout ce spectacle en mouvement doit, cependant, sa réalisation à un homme *ivre*. Sous cette atmosphère hallucinatoire, le paysan se trouve soudain dans l'univers de mémoire. Une amie d'autrefois est présente:

“Que pouvait-elle bien venir faire ici, parmi les cannes, et elle chantait encore si j'en jugeais par le mouvement de ses lèvres car le ressac de l'étalage couvrait sa voix et montait plus haut qu'elle vers le plafond de miroir au-delà duquel on n'apercevait ni la lune ni l'ombre menaçante des falaises [...] La clarté mourut avec le bruit de la mer.”(Aragon, 1926, p.32)

On est face au dédoublement de ce magasin: celui imaginaire occupant l'esprit par ses *reflets incertains des réverbères extérieurs* du passager et celui réel, l'ordinaire; cependant, dès le matin, tout reprend son aspect normal.

Le café, le *Petit Grillon*, dont l'auteur a beaucoup de souvenirs (Aragon, 1926, p.33) doit bientôt être mis en vente pour cause d'expropriation. Les travaux de percement au nom d'une ville moderne englobent l'ambiance vitale de ces passages; ainsi tout s'entrecroise dans une image contrariée dans laquelle la *nostalgie* et la *réalité* du jour se nouent. Quelles que soient les raisons: maladie, décès, ainsi que toutes sortes d'inconvénients issus de la guerre, la vente successive des boutiques et des cafés annonce un nouveau monde et mode de vie. De nouveaux noms de rues, de magasins remplacent les anciens; des cris comme “*Vive la justice!!!*” sur les affiches deviennent les porte-parole ironiques de l'injustice de ceux dupés par l'expropriation. Toutes ces démarches contemporaines relèvent aussi l'image d'une ville refondue par la *monnaie*, la seule valeur persistante du nouveau siècle qui détermine toutes les activités matérielles et morales de l'homme moderne.

A partir des descriptions du narrateur, nous voyons comment se transforment les objets les plus ordinaires en des images vivantes; la vie réelle camoufle ses réalités intérieures. Toutefois, de tout ce qu'on conçoit de l'extérieur, rien n'est plus dominant que le sentiment de l'amour et l'idée effrayante de la mort. (Aragon, 1926, p.42-44) Le promeneur désigne le passage de l'Opéra comme *un grand cercueil de verre*. Encore une scène commentée d'une voix surréaliste; chez le coiffeur où les clients ressemblent aux *bêtes des forêts vierges* (Aragon, 1926, p.50).

La femme, tel que l'amour, occupe une place importante dans l'œuvre; elle est présente avec toute son attraction sexuelle, magique et révélatrice. Les cheveux blonds des femmes, chez le coiffeur, ressemblent à des *serpents fascinants*, surtout aux *pythons*. Le narrateur a un intérêt particulier pour le blond qui a probablement des traces dans sa vie privée. (Aragon, 1926, p. 51-52) D'une de ces femmes coiffées soigneusement se relève l'image de *Nana*; symbole de l'amour charnel, la *Vénus*. Cette image intangible de l'amour domine l'esprit de l'homme et évoque même l'idée de temps. Le promeneur

parle aussi du *Restaurant Saulnier* qui était à l'époque, l'endroit préféré des dadaïstes et des clients du tailleur, puis suit l'évocation d'un personnage qui représente le sentiment de l'inutile:

“Tout se détruit sous ma contemplation. Le sentiment de l'inutilité est accroupi à côté de moi sur la première marche [...] Il a une expression de l'infini sur le visage et entre ses mains il tient déplié un accordéon bleu dont il ne joue jamais, sur lequel on lit : PESSIMISME. [...] Quand j'en approche les soufflets on ne voit plus que les consonnes :

PSSMSM

Je les écarte et voilà les I :

PSSIMISM

Les E :

PESSIMISME

Et ça gémit de gauche à droite :

ESSIMISME – PSSIMISME - PESIMISME

PESIMISME – PESSMISME - PESIISME

PESSIMSME – PESSIMIME - PESSIMISE

PESSIMISM - PESSIMISME

PESSIMISME” (Aragon, 1926, p.62)

A l'instar de cet extrait de collage qui vient interrompre la linéarité du récit par sa forme typographique, on voit combien l'auteur se comporte minutieusement pour mettre en garde le lecteur face à un monde hétérogène. La narration devient ainsi toute dynamique car l'intervention des textes visualisés assure d'innombrables évocations, de fantasmes pour se trouver dans un réalisme plus poussé ; c'est là, en effet, que commencent les trajets du surréel. La révolte surréaliste doit beaucoup aux pamphlets dadaïstes qui condamnent toutes les injustices propulsées par l'ordre de l'après-guerre. Nous sommes en effet dans un monde où le pessimisme domine, où l'individu est coincé entre l'ordre imposée et celle idéalisée. La seule voie reste dans la contemplation impressionniste du monde moderne qui ne cesse de diffuser ses sortilèges. La promenade surréaliste se poursuit ensuite dans les Bains publics:

“Ainsi ces temples d'un culte équivoque ont un air du bordel et des lieux de magie. Rien ne permet au passant inexpérimenté d'assurer sur quelque détail d'architecture le soupçon qu'il se fait de l'irrégularité d'un tel édifice: BAINS, dit seulement la façade, et ce mot cache une gamme indéfinie d'enseignes véridiques, tous les plaisirs et toutes les malédictions du corps, mais qui sait?” (Aragon, 1926, p.65)

Le hasard est le maître du promeneur solitaire; la vie de l'homme comme celle de la ville est *éphémère*. Tout survit dans un espace fugitif; les images changeant amènent cette

idée de l'éphémère: «ÉPHÉMÈRE / F.M.R. / (folie - mort - rêverie) [...] Il y a des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain.» (Aragon, 1926, p.111) Dans cette partie (et aussi dans la suivante), nous remarquons qu'Aragon attribue une place importante aux collages, à l'art plastique: affiches, annonces, articles de journaux etc. afin de fixer peut-être l'intérêt du lecteur à une narration polyvalente. Le promeneur résume enfin sa vision du monde moderne dans le dernier paragraphe de cette partie en ces propos:

“Le monde moderne est celui qui épouse mes manières d'être. Une grande crise naît, un trouble immense qui va se précisant. Le beau, le bien, le juste, le vrai, le réel...bien d'autres mots abstraits dans ce même instant font faillite. Leurs contraires une fois préférés se confondent bientôt avec eux-mêmes. Une seule matière mentale enfin réduite dans le creuset universel, subsistent seuls des faits idéaux. Ce qui me traverse est un éclair moi-même. Et fuit. Je ne pourrai rien négliger, car je suis le passage de l'ombre à la lumière, je suis du même coup l'occident et l'aurore...” (Aragon, 1926, p.135-136)

La métaphysique des lieux ne cesse d'envahir le promeneur qui se trouve maintenant dans les Buttes-Chaumont; ce parc public révèle une fois de plus le sentiment fugitif des visions et le désir perpétuel de connaître les réalités invisibles; ce qui nous fait plonger encore dans l'univers de la mythologie moderne:

“Il m'apparut que l'homme est plein de dieux comme une éponge immergée en plein ciel. Ces dieux viennent, atteignent à l'apogée de leur force, puis meurent, laissant à d'autres dieux leurs autels parfumés. Ils sont les principes même de toute transformation de tout. Ils sont la nécessité de mouvement. Je me promenai donc avec ivresse au milieu de mille concrétions divines. Je me mis à concevoir une mythologie en marche. Elle méritait proprement le nom de mythologie moderne. Je l'imaginai sous ce nom.” (Aragon, 1926, p.143)

Le mythe moderne de l'homme commence avec un objet, parfois un mot quelconque, par exemple, le *jardin*, d'après le narrateur, est l'élément magique, évocateur comme la nature elle-même qui jette l'homme à la rêverie. Un autre élément s'ouvrant sur un monde onirique, c'est la nuit; elle est présente avec sa couleur noire et ses énigmes:

“Et puis la nuit descend, et les parcs se soulèvent, comme un homme qui s'endort dans le train se balance, et sa main pend, et bientôt tout ce grand corps qui oublie la vitesse du wagon va se plier dans l'immobilité du rêve, ainsi la moralité urbaine soudain vacille sous les arbres.”(Aragon, 1926, p.174)

Le mythe moderne ne peut être dans sa plénitude sans la présence de la femme, celle qui devient le modèle *de toute forme*:

“A tes pas sur le ciel une ombre m’enveloppe. A tes pas vers la nuit je perds éperdument le souvenir du jour. Charmante substituée, tu es le résumé d’un monde merveilleux, du monde naturel, et c’est toi qui renais quand je ferme les yeux. Tu es le mur et sa trouée. Tu es l’horizon et la présence. L’échelle et les barreaux de fer. L’éclipse totale. La lumière. Le miracle [...] La femme est dans le feu, dans le fort, dans le faible, la femme est dans le fond des flots, dans les fuites des feuilles, dans la feinte solaire où comme un voyageur sans guide et cheval j’égare ma fatigue en une féerie sans fin. Pâle pays de neige et d’ombre je ne sortirai plus tes divins méandres.” (Aragon, 1926, p.207-209)

Le roman se termine avec *Le Songe du Paysan* où la réflexion sur la métaphysique des lieux est traitée comme au début de l’œuvre; c’est pourquoi on peut dire que d’une manière symétrique, cette partie est semblable à la *Préface à une mythologie moderne*. En outre, il y a également la réflexion de la poétique du concret, la puissance évocatrice de l’image et le sentiment dominant de l’amour. L’imagination de laquelle jaillissent des images oniriques est à la fois le point de départ et le point d’arrivée de la pensée surréaliste.

Conclusion

Avec *Le Paysan de Paris*, Louis Aragon, par un style propre à lui, parvient à créer non seulement un roman dont les différents procédés narratifs (la transposition, le collage) vont de pair mais aussi un récit dans lequel la description des composantes urbaines dépasse son cadre concret pour devenir une exposition des symboles, d’où un récit vivement poétique. L’état physique d’un objet ou d’un lieu se transforme fantastiquement en état métaphysique, ce qui assure l’unité d’une description impressionniste. Le processus de l’auteur n’était-il pas d’ailleurs de rendre possible l’impossible, rendre réel l’irréel, à travers le cheminement initiatique d’une ville semblable à une forêt de signes?

Comme le titre en témoigne, *Le Paysan de Paris* est l’histoire d’un individu particulier, épris de la déambulation et de la rêverie, qui cherche, à la manière d’un paysan, à connaître et à déchiffrer les secrets de sa ville grandiose et énigmatique. Cette tentation qui annonce le nouveau mythe du modernisme à travers la recherche d’un *réalisme* plus *poussé* est en effet une conception que les auteurs futurs emprunteront ; ce réalisme polyvalent va, en effet, tracer les voies multiples de la quête de soi.

Bibliographie

- Aragon, L. (1921). *Anicet ou le Panorama*, Paris : Ed. Gallimard.
- Aragon, L. (1926). *Le Paysan de Paris*, Paris : Ed. Gallimard.
- Aragon, L. (1967), *Blanche ou l'oubli*, Paris : Ed. Gallimard.
- Aragon, L. (1969), *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris : Ed. Skira.
- Arban, D. (1968), *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris : Ed. Seghers.
- Fauconnier, B. (Juin 1994), Le parti du réel. *Magazine Littéraire*, 322, 48.
- Jouve, S. (1994), Le Passage de l'Opéra. *Magazine Littéraire*, 322 (Juin), 48.
- Lecherbonnier, B. (1971), *Aragon*, Paris : Ed. Bordas.
- Ormesson, J. de (1999), *Le Rapport Gabriel*, Paris : Ed. Gallimard.