

REEL ET IMAGINAIRE EN TANT QU'ÉLEMENT DE L'OPPOSITION ET L'ASSOCIATION DANS LE PAYSAN DE PARIS D'ARAGON*

Şevket KADIOĞLU*

Abstract

Le Paysan de Paris de Louis Aragon publié en 1926, l'année où les blessures de la Première Guerre mondiale est encore très vive et où l'Europe toute entière se tourne vers une nouvelle direction dite modernité ou modernisme, se montre, avec Nadja d'André Breton, représentatif du Surréalisme. Le Paysan de Paris dans lequel Aragon est en quête d'une nouvelle esthétique appelée "la mythologie moderne" est, d'un point de vue, comme un témoignage réussi à travers les déambulation, qui promène le lecteur entre le réel et l'irréel, le concret et l'abstrait, la forme et l'esprit...etc.. En effet, les surréalistes qui regardent le monde, les choses non pas comme d'habitude mais d'une façon toute différente, par un prisme d'imagination et ils leur attribuent une dimension imaginaire au-delà de leur apparence réelle. Ainsi, en les saisissant profondément et en dévoilant leurs secrets qu'ils cèlent le poète et le philosophe dont la perception, le rapport au monde et à la vie sont tout différent de ceux du commun, frayer la voie pour le surréel. Pendant ce temps, se traduisent les associations et les oppositions entre la vision réelle et la vision imaginaire du poète et le passage du réel à l'irréel se réalise à travers la corrélation de celles-ci. Et la puissance qui fait surgir la surréalité naît de la relation dialectique entre elles. Tout en soulignant la perception toute différente du poète, dans cet "univers irisé", cet article cherche à révéler l'aventure de la vision réelle qui entraîne la vision imaginaire et à montrer l'association et l'opposition des objets auxquels l'auteur du Paysan de Paris attribue une nouvelle identité pendant ses déambulations à Paris, imprégnées des rêveries et réflexions poétiques et philosophiques.

Key Words: Réel, Irréel, Surréel, Surréalité, Imagination, Vision, Vue, Opposition, Association

ARAGON'UN PARİS KÖYLÜSÜ ADLI YAPITINDA GERÇEK GÖRÜ İLE DÜŞSEL GÖRÜ ARASINDAKİ KOŞUTLUK VE KARŞITLIK

Özet

Birinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında bu savaşın yaralarının henüz taze olduğu 1926 yılında yayımlanmış olan Aragon'un Paris Köylüsü (Le Paysan de Paris) adlı yapıtı André Breton'un Nadja adlı yapıtı ile birlikte Gerçeküstücülüğün tanımlayıcı yapıtlarından biridir. Aragon'un "modern mitoloji" denilen yeni bir estetik arayışını da yansıtan Paris Köylüsü, okuyucuyu gerçek ve gerçekötesi, somut ve soyut, madde ve düşünce arasında gezindiren ve yazarın Paris sokaklarında, pasajlarında, parklarında, bahçelerine başıboş gezinmelerinin ürünü olan bir çeşit belge gibidir. Kendisini çevreleyen nesnelere ve dünyaya bakışı ve bunlarla ilgili algısı sıradan insandan çok farklı olan şair ve filozof bu yönüyle onları çok derinden kavrayarak ve sakladıkları yanlarıyla ilgili gizemleri çözerek "sürrealite"ye giden yolu açarlar. Bu süreçte şairin düşsel görüşü ile gerçekçi görüşü arasında kimi zaman karşıtlıklar kimi zamanda koşutluklar ortaya çıkar. İşte gerçeküstüyü açınlayan güç de, bu yanar döner evrende, düşlem prizmasından süzülen söz konusu karşıtlık ve koşutluğun elbirliği yapmasıyla ortaya çıkar. Bu çalışma Paris Köylüsü'nün gezintisi sırasında gerçekten gerçeküstüye geçişte düşsel görüş ile gerçekçi görüş arasındaki zıtlık ve koşutluğun üstlendiği işleve vurgu yapmaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Karşıtlık, Koşutluk, Düşsel, Gerçekçi, Gerçeküstü, Görü, Görüş, Gezinme

* Cet article a été préparé à partir de l'acte du même nom soumis au Ier Symposium International des Etudes de la Culture et des Littératures Occidentales organisé par l'Université Pamukkale à Denizli

* Yrd.Doç.Dr. , Pamukkale Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü.DENİZLİ.
e-posta: kadioglu_s@hotmail.com

1. INTRODUCTION

Le Paysan de Paris d'Aragon, publié en 1926, est la plus remarquable œuvre de la période surréaliste de l'auteur. Il est possible de voir dans cette œuvre tout le tréfonds du surréalisme : « **le merveilleux quotidien, le fantastique, la toute puissance du hasard, le sentiment de l'étrange, la mise au jour de l'inconscient, le mystère souriant dans les objets ordinaires, la grande puissance de l'imagination...etc** ». L'œuvre célèbre en un sens cette imagination contre la dominance de la raison qui représente toute une civilisation qui a perdu sa raison d'être aux yeux des surréalistes qui s'en dégoutent. L'imagination définie dans *Le Paysan de Paris* comme un prisme s'y traduit souvent à travers un rôle révélateur et générateur d' « une infinité de surprises infinies » (Aragon, 1991 :80) *Le Paysan de Paris* est très représentatif aussi pour la raison qu'il accentue l'éminente faveur de l'image qui se déclare comme le nouveau *stupéfiant*. En effet, comme le poète nous le définit dans l'œuvre,

« le surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel du *stupéfiant* image ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses : car chaque image à chaque coup vous force à réviser tout l'univers » (Aragon, 1991 :82)

L'importance de *Le Paysan de Paris* est renforcée également par le sentiment du « merveilleux », force majeure du surréalisme, qui est considérée « comme la vraie source du sentiment du beau ». L'occurrence du sentiment du merveilleux est si constante dans l'œuvre que la réalité extérieure acquiert une autre dimension et « tout se détruit sous la contemplation » aragonienne. Mais cette démarche dite destructrice n'est visée qu'à dépasser les entraves et qu'à découvrir « le monde réel » et à lui accorder une dignité apparente : « Ces objets décrits sont des limites intérieures de moi-même, et rien moins qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit » dit-

il (p.109) D'une autre perspective, l'objectif du surréalisme et celui d'Aragon dans *Le Paysan de Paris* c'est susciter chez l'homme une nouvelle vision des choses par le dérèglement de l'esprit, par le fonctionnement inhabituel de la pensée qui, seul, est apte à capter la surréalité considérée par les surréalistes comme la réalité supérieure et c'est ce point que la définition suivante signale:

« Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques... » (Nadeau, 1964 : 53)

Bien que dans *Le Paysan de Paris* la surréalité se définisse comme « une pratique poétique dont le centre est l'image » (Meyer, 2001: 79) et que cette surréalité se considère comme le but final des démarches surréalistes, il disait, lors d'un entretien avec François Crémieux, que les surréalistes ne méprisaient nullement la réalité (Sadoul, 1967 : 59) Donc, la révolution surréaliste n'était pas un mouvement destructeur, les surréalistes n'ont pas renié les grandes découvertes de l'homme, les œuvres et les créations humaines et ils n'ont nullement repoussé la réalité. A ce sujet, ce que Garance Sallé de Chou note est en effet très remarquable : « Aragon cherche à découvrir la surréalité à partir d'une description minutieuse du réel, et dans sa conception du « surréalisme », le terme de « réalisme » résonne avant tout. » (Chou, 2005 : ?)¹ C'est en partant de celle-ci qu'ils ont atteint à des états propices à la surréalité. C'est pour cette raison qu'il existe à la fois une opposition et une association entre la réalité et la surréalité, entre la vision réelle et la vision imaginaire : « L'entreprise du Paysan est une entreprise visuelle, qui trouve paradoxalement dans la vision sa toute puissance-celle de l'imaginaire, au sens de la vision intérieure- autant que ses limites- celle du réel, au sens de vision extérieure » (Narjoux, 2002 :34)

¹ L'œuvre dont nous avons fait la citation n'a pas de numéro de page.

2. REEL ET IMAGINAIRE EN TANT QUE ELEMENTS DE L'OPPOSITION ET L'ASSOCIATION

La dynamique aragonienne dans *Le Paysan de Paris* s'appuie sur un procédé qui accorde la primauté au concret qui est « le rejet de la pensée abstraite, comme mode de connaissance » (Lecherbonnier, 1971:68) Ledit concret est, d'autre part, le plus important moyen d'établir un contact direct avec le réel. Les phrases suivantes que nous lisons dès le début du *Paysan de Paris* sont significatives à ce propos :

« Toute notion que j'ai de l'univers, ainsi m'a-t-on, par mille détours, habitué à penser que je ne la crois certaine aujourd'hui que si j'en ai fait l'abstrait examen. On m'a communiqué cet esprit d'analyse, cet esprit et ce besoin. Et comme l'homme qui s'arrache au sommeil, il me faut un effort douloureux pour m'arracher à cette coutume mentale, pour penser simplement, ainsi qu'il semble naturel, suivant ce que je vois et ce que je touche. » (Aragon 1991 :13)

D'après Aragon qui s'approche de ce sujet d'une façon toute différente ce qu'on a imposé jusqu'alors à l'homme comme la connaissance n'est qu'une illusion. Cette illusion se base sur la conviction que l'homme ne peut accéder à la vérité que par l'intermédiaire de la raison qui préconise toujours une analyse abstraite. Dans *Le paysan de Paris* Aragon essaie de nous révéler de vrais secrets sur la réalité, non par le biais de la raison mais par la mise en œuvre des sens. A ce stade, le poète nous entraîne à un monde merveilleux des objets qui fait partie, d'une part, du concret et qui s'assimile, d'autre part, à une sphère imaginaire. D'après l'interprétation de Lecherbonnier , « chaque objet chez Aragon n'est plus seulement lui-même, mais enveloppé de son mystère, il est riche des images qu'il suggère, de son mythe. » (Lecherbonnier, 1971 :72) Voilà le secret de la magie du procédé aragonien, elle accède au merveilleux, en regardant d'une façon différente et tout comme par un kaléidoscope, l'objet le plus ordinaire et en

dévoile le mystère. C'est à ce point que ledit critique attire notre attention : « En suivant le fil de ses sensations au contact du concret, Aragon est au(x) aguets du merveilleux qui peut apparaître dans l'objet le plus banal » (Lecherbonnier, 1971 :73)

Dans un jeu fantastique perçu par la sensation, le passage de la vision réelle à la vision imaginaire se réalise par le biais de l'imagination. Mais le transfert du réel à une catégorie plus haut ne s'effectue pas tout le temps par une relation de ressemblance. De temps en temps, le passage du réel au surréel ne devient possible que par une relation d'opposition. En effet, comme le souligne Cécile Narjoux (2001 : 89) l'univers de *Le Paysan de Paris* « est un univers où règne l'anthithèse, où l'on peut avancer que par un jeu d'opposition. » (Narjoux, 2001 : 89) A ce stade, Aragon voit dans les collages qu'il utilise fréquemment dans *Le Paysan de Paris* un potentiel de « lapsus » et de transfiguration. En effet, les collages ont la force de transformer chaque objet en ce qu'il n'est pas, pour susciter un frisson et pour créer une réalité toute différente:

« le désir qu'ils nous donnent de nous extraire de notre cadre habituel pour atteindre un autre monde que semble préfigurer le caractère insolite du collage : contester la réalité présente pour exiger autre chose, tel serait donc le but éthique de l'esthétique de l'insolite. La présence d'un objet banal dans un monde étrange(r) nous donnerait idée et volonté de changer notre cadre de vie » (Lecherbonnier, 1971 : 207)

La puissance transformatrice du collage brille dans nombreuses pages de l'œuvre, par exemple « déformation de la balle tirée dans un Bottin » qui se place dans un collage (Aragon, 1991 : 121) est suivi par un découpage avec l'image d'un chien qui présente, dans une réclame Molassine, une sorte de biscuit pour les chiens : « bonjour, cher ami avez-vous pris vos biscuits MOLASSINE ? » La présentation ainsi successive de ces deux collages éclate d'emblée une négation de la linéarité de l'esprit libéré du carcan de la raison et de

l'abstrait entraîné par celle-ci. L'arbitraire de ces deux textes, la disparité dans le jeu de décalage et la subversion qu'ils pourraient causer dans la linéarité de l'esprit, tout en créant une opposition dans la vue réelle, contribuent à l'émergence d'une réflexion favorisant l'association du réel et du surnaturel. D'après Cécile Narjoux, dont l'admirable remarque soutient notre appréciation « cette esthétique de la rupture à l'égard de toute logique donne lieu à la construction d'une nouvelle antithèse ; celle qui oppose l'erreur à la vérité, quand bien même Aragon leur donne le même visage. » (Narjoux, 2001 : 90) Également, selon Kiyoko Ishikawa qui indique la fréquence du collage dans *Le Paysan de Paris* souligne que « mis dans un texte littéraire, ces emprunts au réel créent une nouvelle poésie qui fait s'interpénétrer le quotidien et la rêverie. » (Ishikawa, 1999 : 149) À l'aide de l'imagination et du rêve, les objets qui exhalent distinctement les évocations contradictoires et opposées acquièrent une sur identité en s'assimilant dans une association parfois verbale, parfois sémantique parfois psychique et parfois idéographique. Dans ces moments privilégiés, la surréalité surgit avec toute sa splendeur. Par là, nous ne sommes plus dans un cadre, dans un lieu limité, l'osmose entre l'évocation des objets et la loi de l'identité des contraires déclenchent toutes les richesses de l'inspiration poétique où le sérieux et le comique, le bien et le mal, le beau et le laid, le contraire et le semblable finissent par s'unir sur la même surface dont les angles sont divergents. À ce sujet, ce que retrace l'un des critiques d'Aragon est très significatif : « L'erreur des sens- ici, l'hallucination visuelle- est donc une voie d'accès à la réalité, mais une réalité plus profonde que est l'imaginaire. » (Meyer, 2001 :61) C'est là que réside la profusion de la démarche aragonienne. *Le Paysan de Paris* est plein d'images qui se traduisent à la suite d' « un trouble de la perception ». Dans ce cas, l'erreur des sens ou la « mal-perception » permettent à l'apparition de deux zones de décodage diamétralement opposées : l'opposition et l'association :

« Mes deux yeux, déshabitués de regarder ensemble, font légèrement osciller leurs sensations pour s'approprier à nouveau. Un pas de vis derrière mon front se déroule à

tâtons pour refaire le point. Le moindre objet que j'aperçois m'apparaît de proportions gigantesques, une carafe et un encrier rappellent Notre-dame et la Morgue. » (Aragon, 1991 :42)

La marchandedesmouchoirs dans cette oeuvre d'Aragon expose une contemplation visuelle où la fusion des éléments contradictoires est constante et éclatante :

« Mais le merveille des merveilles, c'est le corsage, chef d'œuvre d'application dans un genre disparu (.../...) Et songez que tout le corsage est patiemment agrémenté avec du ruban et de la passementerie d'un vert un peu plus vif qu'amande, un peu plus éteint que chou : que le ruban forme un petit plissé à plat, disposé en motif rappelant invinciblement l'escargot et la décoration des mairies suburbaines. »(Aragon, 1991 : 108)

Dans ce passage la transposition de l'amande, du chou, de l'escargot et de la mairie dans le même paramètre n'est seulement une pure invention de l'imagination qui tend à créer une sorcellerie poétique, elle est visée surtout à nous mettre dans les jeux du hasard qui est capable, d'après les surréalistes, d'éveiller de mille beautés de l'opposition et de l'affinité entre de divers objets. Le chou, l'amande et l'escargot, tout en nous mettant au milieu d'un régal visuel de couleur, invite notre esprit, à fonctionner dans les zones polaires de nos connaissances et conscience à la fois :

« J'aime à me laisser traverser par les vents et la pluie : le hasard, voilà tout mon expérience. Que le monde m'est donné, ce n'est pas mon sentiment (.../...) un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit. » (Aragon, 1991 :109)

En développant une variation sur le « blond », Aragon nous appelle à un jardin philosophique où nous pourrions jouir de mille délices, des

fruits poétiques. C'est ici que nous constatons ouvertement l'opposition et l'association entre la vision réelle et la vision imaginaire. Celles-ci se trouvent mises en évidence par une sorte d'écriture automatique ou par le jeu du « cadavre exquis ». Tous les deux procédés sont toujours appréciés par Aragon et par d'autres surréalistes. Grâce à ces techniques, Aragon parvient à rompre le lien entre l'objet et la réalité ordinaire et habituelle que celui-ci nous dicte. Narjoux (2002 :80) note que ces procédés, particulièrement l'écriture automatique, servent à créer le « lapsus », « faux pas », « défaillance » ou de « syllabe achoppée, qui ouvrira « la porte du mystère » :

« J'ai connu des cheveux de résine des cheveux de topaze, des cheveux d'hystérie, blond comme le ciel, blond comme la fatigue, blond comme le baiser. Sur la palette des blondeurs, je mettrai l'élégance des automobiles, l'odeur des saïnfouins, le silence des matimées, les perplexités de l'attente, les ravages des frôlements » (Aragon, 1991: 51)

Dans ce passage, la vision réelle et la vision imaginaire vont de pair, et associées aux objets concrets et aussi aux notions abstraites, elles sont produites d'une configuration intérieure et d'une perception extérieure et fermée. Dominique Vaugeois qui parle de l'importance des documents attire notre attention sur le regard, la vue en disant que :

« Les documents n'ont alors pour fonction de « faire plus vrai », d'ancrer plus visiblement la fiction dans le réel, mais au contraire accentuer la vue indirecte que l'homme a des choses et le fait que « le monde réel » est fait de ces médiations. » (Vaugeois, 2001 : 153)

D'autre part, le prisme d'imagination dont le poète parle dans son oeuvre exerce à la fois sur la conscience et sur l'inconscient et nourrit d'une part la lumière noire et d'autre part la lumière blanche. En effet, comme le souligne Michel Meyer « pour les surréalistes, la réalité est à modifier par le contact avec l'imaginaire,

du même, l'inconscient et le rêve doivent être enrichis par la vie elle-même » (Meyer, 2001 :67) Donc, le rapport entre la vie éveillée et la vie en rêve prouve, dans une certaine mesure, une relation évidente entre la vision réelle et la vision imaginaire, comme François Bon dit du *Paysan de Paris*, dans la citation suivante :

« Mais en nous soumettant tout entier à l'appel imaginaire, le Paysan nous laisse accroché et tenu au réel, y fixant par cela même l'imaginaire comme possible. Ce n'est pas la création d'un monde, ni la soumission contrainte de la langue au monde qui est, c'est un travail uniquement sur le seuil et la frontière, qui les convoque tous deux dans un double manque, le chemin étroit enfin rendu possible qui les rapproche, au moins comme illusion crédible qu'existe quelque part (là, dans le monde clos, ni parfaitement intérieur, ni extérieur, du Passage de l'Opéra, ou de sa version symétrique, ni parfaitement extérieure, ni intérieure, des Buttes Chaumont) ce franchissement possible du réel par la langue qui nous emmène dans l'imaginaire. » (<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1316>)

Dans cette convergence où la vision réelle et la vision imaginaire s'intègrent de façon à former une entité psychique, l'opposition et l'association tendent à attribuer une nouvelle identité à cette entité : **surréalité**, qui est, au fond, « la présence d'une transcendance au sein de la réalité » (Meyer, 2001 : 70) Ladite surréalité qui se définit d'après ce critique (Meyer, 2001 : 70) d'abord par une réaction à la fois physiologique et métaphysique s'appelle par Aragon comme frisson (Narjoux, 2002 : 40-41) qui se manifeste dans la terminologie aragonienne comme **le mythe**. Cécile Narjoux souligne, d'autre part qu'Aragon « promeut au statut de mythe tout objet qui a cette capacité remarquable de permettre à la conscience de reconnaître ses liens avec l'inconscient. » (Narjoux 2002, 23,24)

Chez un orthopédiste bandagiste, Aragon nous entraîne à d'étonnantes expériences. La démarche de rejoindre le passé d'une vie qui dure à son présent et qui va durer à son futur permet aussi d'unir la vision réelle à la vision imaginaire :

« deux petites statues peintes, avec la chair rose, les cheveux et les poils noirs, figurent Apollon et Vulcain. Mais qui au bras, qui à la jambe, l'un à la tête et l'autre au ventre, ils sont complétés par des bandages et des pièces articulées qui achèvent les gestes classiques du Belvédère et de l'Etna. Ainsi nous voici donc parvenus à ce point extrême où, fier de ses illusions, vaniteux comme son rire, l'homme aux mamelles de grenat ne connaît plus de limite à ses sens et à son esprit ; alors il retouche les dieux, il se substitue à eux mêmes. » (Aragon, 1991 : 124,125)

Le long passage ci-dessus reflète bien l'approche spectaculaire et choquante d'Aragon. Quoiqu'il paraisse s'opposer à toute religiosité et qu'il soit contre toute doctrine spirituelle, il tente de jouer avec deux dieux de la mythologie grecque et romaine : Apollon et Vulcain. Cette approche aragonienne pose deux divergences importantes qui soutiennent et éternisent l'idée de mystère ; le grand intérêt de l'homme au Sacré et son désir d'humaniser les dieux. Dans ledit passage la vision réelle exerce sa fascination sur la force créatrice de l'homme (des bandages et des pièces articulées) alors que la vision imaginaire contribue à l'élaboration d'une supposition un peu bouleversante : la chute des dieux et leurs états pitoyables dans ce monde moderne. Mais, bien qu'il se tienne réservé vis à vis du catholicisme et des religions monothéistes en général, il avoue dans quelque page du livre que c'est lui qui est « déchu » : « Je ne suis qu'un moment d'une chute éternelle. Le pied perdu ne se trouve jamais. » (Aragon, 1991 : 135). Quoiqu'il décrive Apollon et Vulcain un peu burlesque, sa grande critique est portée sur les statues insignifiantes dans les villes qui :

« Et que deviendra l'humanité au jour prochain, où le peuple des statues sera devenu si abondant dans les villes et les campagnes, qu'à peine l'on pourra circuler dans les rues de socles, à travers des champs d'altitudes. » (Aragon, 1991 :187)

Dans *Le Paysan de Paris*, Aragon nous ramène à un espace formidable où la vision réelle et la vision imaginaire se complètent et s'associent. Là, le poète nous met devant un vrai spectacle visuel d'où nous accédons à un spectacle magique imaginaire. Le jardin ! L'espace qui nous invite à mille inspirations, à mille rêveries. L'espace magique, mystérieux, évocateur, inspireur, séducteur, collaborateur, tentateur qui donne à l'esthétique aragonienne une haleine toute originale. Jardin de cerise, jardin de plaisance, jardin des amours, jardin de rêve, jardin de mélancolie, jardin de solitude, jardin de mer, jardin d'idées, jardin de ciel, jardin de.....etc. Les jardins représentent « les vastes contrées sentimentales où se meuvent les rêves sauvages des citadins ». Le jardin s'apparaît donc dans *Le Paysan de Paris* comme un espace propice à la fusion fantastique de la vision réelle et la vision imaginaire. C'est un espace où l'on peut se mouvoir par un jeu d'opposition et où l'on peut se reposer par un jeu d'association :

« Jardins vous ressemblez à des manchons de loutre, à des mouchoirs de dentelle, à des chocolats aux liqueurs. Parfois vous accrochez vos lèvres aux balcons (.../...) J'ai joué sur vos pelouses et mon pied dans vos allées a poussé mon cœur entre le ciel et l'enfer. Devant vos plates-bandes j'ai agité mon mouchoir comme un émigrant à bord. Et déjà le bateau s'éloigne. Aux agrès du jardin les désirs les plus simples, les douceurs du soir sèchent avec ma chemise. Le soleil par testament vous laisse un pot de géranium. » (Aragon 1991 : 147,148)

3-CONCLUSION

Le Paysan de Paris, l'une de rares œuvres véritables du mouvement surréaliste, offre « un univers visuel » (Narjoux 2002 : 31) Il nous invite à savourer mille délices puisés dans la rencontre des objets « à côté desquels mille gens passeront sans rien voir. » Dans cet univers visuel, la vision réelle et la vision imaginaire fonctionnent de concert de façon à accéder à une surréalité qui n'est que la réalité dépouillée de toute sa parure trompeuse et fallacieuse. L'opposition et l'association entre la vision réelle et la vision imaginaire contribuent, toutes les deux, à la conquête de cette surréalité à l'aide de l'image qui est « au sens général, bien moyen d'accès au fantastique », autre élément complice de la surréalité. Le mythe qui joue un rôle

prépondérant dans la capture de la surréalité émerge par le frisson éprouvé dès la rencontre de l'insolite. Pendant l'obtention de cette surréalité l'objet mythique qui « se reconnaît par sa capacité d'ouvrir à la conscience un accès sur l'inconscient » se nourrit grandement de l'opposition et l'association entre la vision réelle et la vision imaginaire Bien que la langue soit la forme du passage du réel vers l'irréel, la vue (ou la vision) et la perception en sont le contenu. Toutes les trois font partie d'une alchimie qui serait le révélateur de la mythologie moderne. Donc, il ne serait pas faux de dire que toute la dynamique de l'œuvre aragonienne réside dans cette alchimie où le bien et le mal, le beau et le laid, la vie et la mort ainsi que l'opposition et l'association « cessent d'être contradictoires. »

REFERENCES

- Aragon, L. (1991). **Le Paysan de Paris**, Gallimard, Paris.
- Bon, F. **Louis Aragon lu par Walter Benjamin**, www.paysan.ch/101098-aragon-lu-par-walter-...
- Chou,G.S.(2003). *Raison et déraison dans Le Paysan de Paris et La Défense de l'infini...*(Thèse de maîtrise inédite). Université ParisIII-Sorbonne Nouvelle
- Ishikawa,K. (1999). « Ville, surréalisme, roman- trois mots-clefs pour une lecture du *Paysan de Paris* d'Aragon », **Etudes de langues et Littératures Françaises**, Librairie Hakusuisha, Tokyo, Japan.
- Lecherbonnier, B. (1971). **Aragon**, Bordas, Paris.
- Meyer, M. (2001). **Le Paysan de Paris d'Aragon**, Folio, Paris.
- Nadeau, M. (1964). **Histoire du surréalisme**, Seuil, Paris.
- Narjoux, C. (2002). **Etude sur Le Paysan de Paris**, Ellipses, Paris.
- Narjoux, C. (2001). **Mythe ou la représentation de l'autre dans les œuvres romanesques d'Aragon, Le Harmattan**, Paris.
- Sadou, G. (1967). **Aragon**, Seghers, Paris.
- Vaugeois, D. (2001) « L'illustration des Voyageurs : la leçon des Images », **Lectures d'Aragon, Les Voyageurs de l'Impériale**, (Ed : Luc Vigier), Presse Universitaire de Rennes, Rennes.