

LE PAYSAN DE PARIS DE LOUIS ARAGON : ÉCRITURE DU LABYRINTHE ET LABYRINTHE DE L'ÉCRITURE

CORINNE MESANA
THE UNIVERSITY OF SYDNEY

mesalais@bigpond.net.au

RÉSUMÉ

Dans les années vingt, Louis Aragon, à l'exemple de ses contemporains pris dans l'aventure surréaliste, recherche une réalité occultée au cours de ses promenades dans les profondeurs de la ville. Son roman surréaliste, *Le paysan de Paris*, témoigne de cette recherche et l'image du labyrinthe apparaît dynamisée dans sa fonction archétypale car elle s'inscrit non seulement au niveau du narré mais aussi de la narration. A travers la description de lieux urbains tels que le passage de l'Opéra et les Buttes Chaumont, le labyrinthe euphémisé représente le lieu des rencontres, des passions interdites et des correspondances les plus inattendues entre les différents éléments du réel. Il devient ainsi l'espace de la quête initiatique brillant par l'absence du Minotaure et la présence de la femme initiatrice. L'enjeu est double pour le narrateur/auteur : vivre l'initiation à la vie érotique et recréer la magie du surréel. Au niveau de la narration, le récit surréaliste devient lui-même labyrinthe, et son auteur apparaît en Dédale prenant le risque de perdre son lecteur au fil de nombreux récits secondaires et divers documents visuels qui viennent interrompre le cours du récit initial. Une nouvelle écriture, l'écriture labyrinthe, est en marche.

MOTS CLÉ

Abîme, Ariane, Dédale, errance, féminité, forêt, grotte, imaginaire, inconscient, initiation, labyrinthe, labyrinthe, miroir, mise en abyme, monde nocturne, monstre, mort initiatique, passage, quête, souterrain, spirale, surréel.

Le Paysan de Paris by Louis Aragon: Writing the Labyrinth and the Labyrinth of Writing

ABSTRACT

In 1920s, Louis Aragon, following his soul mates in the surrealist adventure, searched for the hidden reality during his wanderings in the depths of the city. *Le paysan de Paris* is a living document of this quest and one can find in that novel a revitalised image of the labyrinth, an archetype brought to life in both the story that is told and the way in which it is narrated. The description of urban places like the Passage of the Opera or the Buttes-Chaumont reveals a euphemised labyrinth, a place of encounters and forbidden passions and full of the most unexpected correspondences between diverse elements of the real. It becomes the space of the initiatic quest where the woman is the initiator and the traditional Minotaur is absent. This challenges the narrator/author to pursue the initiation to erotic life and to recreate the magic of the surreal. As the story is recounted, the surrealist account becomes labyrinthine. Its writer appears to be Daedalus building a complex narrative and risking to lose his reader along the way with numerous secondary accounts and various visual documents interrupting the main account. A new mode of writing, the labyrinthine writing, is on the move.

KEYWORDS

Abyss, Ariadne, cave, Daedalus, femininity, forest, imaginary, initiation, initiatic death, labyrinth, labyrinthine, mirror, mise en abyme, monster, nocturnal world, passage, quest, unconscious, underground, spiral, surreal.

1. INTRODUCTION

Parmi les nombreux archétypes¹ de l'imaginaire surréaliste dont on pourrait rappeler la féminité divine, l'androgynie, le bestiaire aquatique et le château, le labyrinthe reste inhérent à

¹ Nous reprenons la définition jungienne de l'archétype (Jung 1964 : 67) comme étant une image primordiale ou un résidu archaïque.

la quête initiatique et renvoie à la représentation d'un monde nocturne revalorisé², c'est-à-dire un monde sous le signe de la nuit où l'on a désappris la peur. Par rapport à l'image originelle du labyrinthe crétois, la configuration d'un espace complexe, énigmatique et difficile à parcourir est maintenue dans l'imaginaire surréaliste, mais l'idée de mort incarnée par le Minotaure est effacée. En effet, les surréalistes vivent l'épreuve initiatique du labyrinthe comme une traversée en douceur des ténèbres chthoniennes où ils se livrent aux plaisirs du hasard, de l'illusion, du fantastique et du rêve qui se conjuguent pour former l'espace du Merveilleux. Le labyrinthe se révèle comme le lieu de l'insolite que nous définirons comme celui de l'étrange, de l'extraordinaire et de l'inattendu. Il est porteur de réseaux d'images et annonce une promesse de rencontre avec le surréel qui en devient son centre, c'est-à-dire l'espace du sacré. Le labyrinthe représente alors la condition spatiale essentielle sans laquelle l'aventure des surréalistes n'aurait pas lieu.

Dans les années vingt, de jeunes écrivains surréalistes comme André Breton, Louis Aragon, Robert Desnos, Benjamin Péret et Philippe Soupault recherchent une réalité occultée au cours de promenades dans la ville nocturne et surtout dans l'espace du rêve et de l'inconscient dont témoignent leurs textes en prose et romans³. Le phénomène de la marche organisée dans un espace extérieur va stimuler un cheminement intérieur qui suit les inflexions propres au labyrinthe comme si, au contact de l'un et de l'autre, ils fonctionnaient en vases communicants entre le visible ou le monde réel perçu, et l'invisible qui renvoie à l'inconscient et au rêve. Le labyrinthe devient ainsi le modèle spatial extérieur et intérieur : il représente l'espace du réel mais renvoie aussi métaphoriquement au flux de la conscience et de l'imaginaire de l'écrivain surréaliste qui refigure le réel. L'écriture fait fonction de terrain expérimental et décrit le trajet labyrinthe du narrateur/auteur induit, fait d'obstacles, d'impasses, de piétinements et de révélations. Le labyrinthe est alors dynamisé dans sa fonction mythique et archétypale car il apparaît comme lieu initiatique à la fois aux niveaux du narré et de la narration. L'exemple qui illustre le mieux cette dynamisation de l'image du labyrinthe au fil du roman se trouve dans *Le paysan de Paris* de Louis Aragon. Notre étude portera dans un premier temps sur la représentation spatiale du labyrinthe comme lieu initiatique recomposé. Si la femme se trouve au cœur du labyrinthe, nous essaierons de déterminer la place qui lui est attribuée: figure-t-elle comme initiatrice ou devient-elle objet de la quête? Dans un deuxième temps, la question sera de savoir où mène le parcours initiatique du sujet dans le labyrinthe. S'agit-il d'une errance et dans ce cas le labyrinthe serait dépourvu de centre, ou bien le chemin poursuivi par le narrateur/protagoniste aboutirait-il à une révélation? Enfin, l'originalité d'une œuvre comme *Le paysan de Paris* réside dans le fait que le récit lui-même devient lieu initiatique pour l'auteur et le lecteur. Nous nous interrogerons sur les particularités et les enjeux de l'écriture labyrinthe dans le roman surréaliste des années vingt. Nous serons amenés à déterminer si c'est une écriture qui se perd et en quoi celle-ci pourrait paradoxalement être compatible avec la démiurgie du romancier.

2. PAYSAGE URBAIN LABYRINTHIQUE

Paris est reconnu comme la ville-labyrinthe et comme le souligne André Peyronie, « le recours à l'image du labyrinthe dans la description de la ville est un cliché très commun dans les textes modernes » (Peyronie 1988 : 905). Cependant, en quoi consiste l'originalité de l'image du labyrinthe dans *Le paysan de Paris*? Dans ce roman, le narrateur/promeneur part à

² Gilbert Durand précise que le monde nocturne revalorisé appartenant au régime nocturne de l'image était déjà présent dans la littérature romantique (Durand 1969 : 249).

³ Nous avons constaté que le labyrinthe dans sa fonction archétypale est présent dans des romans surréalistes connus comme *Le Paysan de Paris* d'Aragon et *Nadja* de Breton mais aussi d'autres romans et textes en prose surréalistes moins connus comme *Les dernières nuits de Paris* de Soupault, *La liberté ou l'amour!* de Desnos, *Au 125 du boulevard Saint-Germain* et *Il était une boulangère* de Péret. Voir bibliographie.

la recherche d'un Paris non officiel, oublié dans les tréfonds de la mémoire collective et éparpillé dans l'espace urbain. Que ce soit le passage de l'Opéra ou les Buttes-Chaumont, le narrateur nous décrit toujours un monde nocturne. Alors que ces lieux peu fréquentés du grand public auraient pu paraître inquiétants et dangereux aux citadins soucieux de faire une promenade paisible et rassurante, ils exercent un charme mystérieux sur le narrateur qui les décrit dans leur aspect nocturne euphémisé. Paris se parcourt donc la nuit et le jour lorsqu'il ne reçoit qu'une lumière filtrée ou tamisée comme dans le passage.

Les lieux urbains sont recomposés selon de petites unités emboîtées dont la configuration ressemble à celle du dédale sur le plan horizontal, décrivant un trajet en zigzag, mais aussi à celle du souterrain évoquant l'inconscient de la ville, l'espace du mystère toujours enfoui dans les profondeurs de la terre.

Dans la description du passage de l'Opéra, le narrateur morcelle l'ensemble du passage en petites unités spatiales (théâtre, magasins et commerces) qui s'emboîtent les uns dans les autres sans logique apparente. Par exemple, les pancartes à l'entrée de la porte 17 semblent égarer le promeneur plutôt que l'orienter (Aragon 1926 : 113). La disposition des boutiques va à l'encontre d'un ordre fonctionnel logique: un armurier, un fournisseur en champagnes, un bandagiste-orthopédiste, en vis-à-vis avec un coiffeur et un restaurateur. Le passage n'est plus défini en tant que lieu clos et statique. S'il est limité à la forme d'une coupe ou d'un creuset, il fonctionne de l'intérieur comme une cellule vivante, grouillante de microcosmes se reproduisant à l'infini et provoquant une sorte de vertige chez le narrateur. Le passage-labyrinthe se déroule en spirales internes où les escaliers permettent l'accès à d'autres passages souterrains connectés entre eux (71-75). La plupart des commerces auraient comme point commun la même hétérogénéité entre contenu/contenant. Le meublé comparé à un théâtre fait fonction de logement mais aussi de maison de rendez-vous. Il nous apparaît comme un inextricable réseau d'espaces communicants (24), transformé en « labyrinthes voluptueux » (25) abritant les amours interdits. Nous constatons que, dans les contenants comme la boutique ou la chambre, foisonne une multiplicité de contenus qui forment l'envers du décor. Prenons par exemple le contenu de la vitrine de l'orthopédiste qui fait l'objet d'une description accumulative et disparate de membres, accessoires orthopédiques et instruments. Cette vitrine se convertit en véritable Musée de l'homme offrant un bel échantillonnage de la nature mutilée ou malade. Ce qui est habituellement caché ou ignoré par la société comme par exemple l'infirmité ou la laideur est non seulement montré mais surtout glorifié. Dans cette galerie des horreurs, les objets décrits par le narrateur ressemblent aux objets *ready made* ou manufacturés que Marcel Duchamp voulait élever au rang d'objets d'art. Les objets mécaniques prennent soudain une place élevée dans l'échelle artistique. Dans le labyrinthe, *le bas* et l'infime sont revalorisés. Le paysage quotidien du passage se métamorphose en paysage merveilleux où les sujets et les objets sont confondus. La marchande de mouchoirs nous est décrite comme une pièce de musée, mi-végétale, mi-humaine (107-108). Les éponges chez Gélis-Gaubert deviennent charnelles et le Dada devient un cocktail au café Certa.

Le passage, organe souterrain de la ville, permet la circulation de pamphlets, de protestations du peuple contre les agents destructeurs du quartier, approuvés par le gouvernement. A leur tête, l'Immobilière Haussman, suivie de plusieurs firmes spéculatrices, est décrite comme la figure monstrueuse qui va dévorer le passage/labyrinthe (35-36). Le monstre dévorant est donc extérieur au labyrinthe et représente la bonne société condamnable qui va mettre bientôt fin à l'existence du passage. Le passage-labyrinthe relève d'une inversion des images et d'un renversement des valeurs. C'est dans cet envers de la société, condamné à une destruction prochaine, que va se plonger le narrateur/promeneur. Dans ce lieu transitoire, placé sous le signe du double et semblable au purgatoire ou au carrefour, la destinée de l'homme se trouve ballotée entre la vie et la mort. A ce propos, Yvette Gindine qualifie le Passage d'« archétype du transitoire » et reconnaît son apparence double non-contradictoire qui relève de l'imaginaire surréaliste : « par son aspect physique, le Passage représente ce mélange du subjectif et de l'objectif qui constitue le champ même de l'exploration surréaliste » (Gindine 1976 : 31).

Si nous prenons le cas des Buttes-Chaumont, il s'agit d'un lieu retiré, périphérique, rejeté aux confins de la ville. Le parc n'est pas loué pour sa beauté naturelle mais pour son artifice, pour le côté surfait de son invention, pour « l'in vraisemblable diversité de cette construction de vallons et d'eau » (Aragon 1926 : 169). La nature, dans sa complexité artificielle, semble plus stimulante pour l'imagination du promeneur désireux de vivre des sensations fortes et donne le spectacle unique de ce que l'on imaginerait être l'inconnu et le chaos. La nuit va rendre le parc encore plus fascinant pour le narrateur qui retrouve dans les Buttes une variante du paysage nocturne qui l'avait séduit dans le passage. Le microcosme du parc renvoie au macrocosme de la Nature représentée dans une infime variété: buttes ou montagnes, lac, grottes, rochers, plate-forme ou plateau, forêts, chemins enchevêtrés, île et belvédère. Les pluriels affluent dans la description et nous avons l'impression d'avoir affaire à un espace naturel démesuré alors que les données géographiques limitent le parc à vingt hectares. L'allée du départ donne naissance à d'autres chemins ou lacis, courbes et tortueux, à des bifurcations conduisant vers d'autres destinations inconnues. Les chemins se succèdent comme des passages ou des zones transitoires. « Que le concept sinueux de l'allée vous reprenne, et vous mène à de véritables folies labyrinthiques » (180). Nous pouvons comparer ces « folies labyrinthiques » à celles des labyrinthes de verdure à l'âge baroque qui entraînaient le promeneur dans une véritable ivresse de l'espace. Par ses circonvolutions, son dénivellement et sa variété naturelle inattendue, le parc crée le sentiment de confusion et de perte chez le promeneur, déjà éprouvé par le passage de l'Opéra. L'espace est perçu à nouveau comme un labyrinthe, un puzzle, un espace reconstruit selon l'imaginaire du narrateur et libéré de toute rationalité.

L'ingéniosité du narrateur/auteur induit, c'est d'avoir créé au fil de la description des deux labyrinthes, une complémentarité des images dans un espace à deux dimensions : le labyrinthe horizontal des Buttes-Chaumont, étendu à l'infini, complète le labyrinthe vertical du Passage, reconstitué en profondeur. Dans cette refiguration de l'espace en labyrinthe s'opère à tout moment la jonction des contraires en subjectif/objectif, fini/infini, horizontal/vertical et nous reconnaissons là l'image du double qui caractérise le labyrinthe mais dont la structure cesse de jouer sur l'opposition et relève de l'imaginaire surréaliste. Cette complémentarité des contraires se retrouve non seulement dans l'évocation de l'espace mais aussi dans celle de la femme.

3. FEMME AU CŒUR DU LABYRINTHE

La présence constante de la femme ou des femmes au cœur du labyrinthe nous amène à réfléchir sur la nature et le rôle du féminin dans le lieu initiatique. L'image de la femme présente une certaine complexité car elle renvoie d'une part à une féminité nocturne rassurante, d'autre part à une féminité terrible euphémisée. L'image de la chair et du désir sexuel fait interface et donc transition entre les deux aspects de la femme. Enfin, le narrateur reconnaît dans la femme la dimension divine et l'on retrouve cette idée de complémentarité entre l'humain et le divin.

A propos de la féminité protectrice, si l'on s'amuse à dessiner le passage de l'Opéra, on s'aperçoit qu'il a la forme du ventre maternel, d'une grotte. Il en est de même pour le parc des Buttes-Chaumont, grotte de sel gemme (Aragon 1926 : 212) aux formes sinueuses, sur lequel règne la nuit réconciliatrice incitant au repos et à la rêverie. Le narrateur couronne la femme en la faisant régner sur *la nature urbaine* en la pétrifiant soit dans le végétal soit dans le minéral. La marchande de mouchoirs du passage s'offre comme un beau fruit mûr et appelle à la jouissance et au bien-être comme les femmes de chez Mme Jéhane. La femme, dans les rôles de prostituée, marchande, figurante ou passante est fréquemment ramenée à l'image de la chair en rapport avec l'appétit sexuel du narrateur et le besoin de retrouver une intimité totale, corporelle et spirituelle. Dans les Buttes-Chaumont, la statue et la nuit se transforment en images fémininoïdes revalorisées, jouant un rôle protecteur et recueillant, dans le silence du

parc, l'intimité et la rêverie des hommes. La femme perd son individualité pour se faire nature ou Eros indifférencié.

La femme peut prendre les attributs de la féminité terrible. Elle est associée à la sirène dangereuse (65) entraînant l'homme vers les tentations et les malédictions du corps. Elle demeure la gardienne des seuils interdits. Elle règne sur le parc et sa chevelure sanglante forme les ténèbres; l'onde de la chevelure liée à la fuite du temps renforce l'image de l'eau féminoïde et néfaste. Nana, rencontrée dans le passage, incarne la femme terrible et fatale, associée à l'idée du temps destructeur. « Tout ce qui vit de reflets, tout ce qui scintille, tout ce qui périt, à mes pas s'attache. Je suis Nana, l'idée de temps » (54). S'il est fait référence au personnage de Nana d'Emile Zola, la courtisane ou la prostituée appartient cependant au monde du *bas* revalorisé et dépasse même la dimension humaine : elle règne avec toute-puissance sur les hommes et le monde. La femme fatale attend sa proie dans le passage. C'est la femme aux mille visages qui va de la femme pseudo-respectable jusqu'à la prostituée. « Avec ces dames, il s'y mêle un certain goût du danger [...], tout en elles, en même temps, me montre l'abîme et me donne le vertige » (48-49). La femme aux cheveux de serpent renvoie à la figure de la libido sexuelle, et plus concrètement à celle de Méduse et de la statue pétrifiée/pétrifiante. L'Eros est une force subversive et fatale qui fait trembler la morale bourgeoise mais qui fait rêver l'écrivain surréaliste. Celui-ci recherche la femme marginale, la glorifie parce qu'elle l'entraîne hors du cercle vicieux de l'ennui, vers l'aventure érotique. Le désir l'emporte sur la peur d'un amour fatal. Avec la présence de la femme, le labyrinthe apparaît comme le lieu du caché ou du refoulé où l'homme désapprend la peur du désir sexuel.

Vers la fin du roman, l'image de la femme atteint une dimension céleste, divine. Elle est élevée au rang de l'abstraction : elle incarne l'idée, le principe de l'amour et se déploie dans une spatialité à l'infini. La femme unique se substitue au peuple des femmes et devient une révélation pour le narrateur. « La merveille c'est que j'aie fui de la femme vers cette femme. Passage vertigineux [...] » (239). La femme charnelle conduit à l'idée de femme, équivalente à l'idée d'amour. « L'esprit métaphysique pour moi renaissait de l'amour » (242). Aragon ne fait que reprendre, sur un mode nouveau, l'archétype de la femme rédemptrice qui existait déjà dans la littérature romantique⁴. Ainsi, on retrouve l'image de la complémentarité dans l'évocation de la femme, l'un ramené au multiple, et comme le souligne Emmanuel Rubio, « la révélation de la femme-Vérité, de la femme-Aphrodite, s'impose à nouveau, et ce non comme une simple figure d'exemple, mais bien comme la résolution de la pluralité des révélations mythologiques » (Rubio 2003 : 67).

Ainsi, le narrateur dispose de la femme au gré de sa fantaisie et la métamorphose en guide, initiatrice et déesse. Le rôle d'initiatrice avait déjà été perçu par Jean-Pierre Montier dans son étude sur *Le paysan de Paris* : « Comme chez Baudelaire (*La Chevelure, Eloge du maquillage*), la femme est cette initiatrice ayant pour vocation d'être un constant démenti à la laideur du monde et à l'insignifiance des choses » (Montier 2001 : 62). Cependant, la femme assume tous les rôles malgré elle. Si on la couronne, c'est pour mieux l'asservir. Cette utilisation de la femme nous rappelle le rôle d'Ariane dans le labyrinthe. Elle sauve Thésée du labyrinthe mais elle sera délaissée par la suite pendant le voyage retour de Thésée. Elle reste un moyen sans accéder au statut de l'objet de la quête.

4. QUÊTE INITIATIQUE

L'archétype de la femme double, initiée et initiatrice, nous renvoie à un autre archétype, celui de l'initiation. Nous pensons que le narrateur/auteur induit vit une initiation au fil de son récit, une initiation qui est une transmutation de destin, un passage qui s'opère par phases

⁴ Gilbert Durand mentionne « la ferveur novalisienne » avec laquelle Louis Aragon décrit la femme (Durand 1969 : 267).

progressives à l'intérieur de l'espace labyrinthique. Comme le remarque Jean-Pierre Montier, la quête initiatique se poursuit d'un labyrinthe à l'autre. « Quand, en effet le *Passage*, entamé par l'évocation du Sphinx, se terminait sur l'image d'un *labyrinthe sans Minotaure*, la Promenade reprend et développe la quête mythique, en la transposant dans le jardin » (Montier 2001 : 66). *Le paysan de Paris* serait en quelque sorte le livre des Passages et la question est de savoir dans quelles mesures ce roman réactualise les différentes phases de l'initiation⁵ qui se déroulent, rappelons-le, selon le modèle suivant : le récit initiatique est marqué en premier lieu par le stade du détachement, puis relate les différentes épreuves passées dans le labyrinthe, l'accès au centre et finalement l'issue trouvée pour sortir du labyrinthe.

Au premier stade de la quête, le futur initié doit se détacher du pays natal. Le roman d'Aragon propose une variante intéressante car il est question pour le narrateur/promeneur d'échapper à l'Ennui (Aragon 1926 : 159), produit de la société. Celui-ci est aussi perçu comme le monstre qui hante le quotidien et annule toute possibilité d'aventure poétique. Alors que dans le modèle du rituel initiatique, il y a un détachement provisoire par rapport à l'ordre social, puis à la fin de l'initiation, l'homme initié ou métamorphosé procède à un retour à l'ordre social, dans *Le paysan de Paris*, comme dans d'autres romans surréalistes de l'époque, le détachement se veut total par rapport à la société car la quête du narrateur/protagoniste sert d'autres intérêts que ceux de l'ordre social.

Quel est l'enjeu de la quête? La question que l'on se pose est de savoir si le type de labyrinthe évoqué dans ce roman surréaliste comporte *un centre* dans le sens métaphorique du terme, c'est-à-dire un moment dans le récit que nous pourrions définir comme une révélation pour le narrateur/protagoniste qui tient le rôle de néophyte. Si toutefois *le centre* est atteint, nous devons rendre compte des effets de la révélation. Le quêteur peut avoir l'illusion d'une issue possible vers le monde extérieur mais en fait, il continue d'errer dans le labyrinthe. Seul l'initié se trouvant sur la bonne voie grâce à l'intervention d'un initiateur/une initiatrice ou bien encore grâce à ses propres pouvoirs sera capable de déchiffrer l'énigme du labyrinthe et atteindre la phase de *co-naissance*⁶. Il trouvera à l'issue de ce parcours une nouvelle ou une deuxième vie, c'est-à-dire la *re-naissance* de son être, s'il a pu vaincre la force double du labyrinthe et en déceler le mystère.

Dans *Le paysan de Paris*, le narrateur/protagoniste recherche le surréel et la quête de l'espace poétique s'opère vers le bas. Les activités *profanes* dans les bas-fonds de la ville deviennent *sacrées* ; l'amour devient une religion⁷ et les souterrains de la ville en offrent le mystère. Cependant, l'homme qui veut atteindre la connaissance de l'amour absolu devra montrer des talents de visionnaire, d'explorateur, prêt à se risquer dans les profondeurs spatiales.

Dans le passage de l'Opéra, les commerces apportent un enseignement essentiel et permettent au promeneur devenu quêteur d'approfondir sa connaissance sur le plaisir du corps et des sens. L'objet de la quête diffère de celui qui est couramment évoqué dans le récit mythique : le *paysan* y recherche un savoir mais ce savoir sacré est fondé sur les principes de l'amour érotique et du plaisir. Le paysan/citadin scrute les profondeurs de sa Ville/Terre natale en essayant de restaurer une religion de l'amour : « L'esprit métaphysique pour moi renaissait de l'amour. L'amour était sa source, et je ne veux plus sortir de cette forêt enchantée » (Aragon 1926 : 242). Alors que le néophyte désire habituellement sortir du labyrinthe, le narrateur souhaite se perdre dans la frénésie du désir renouvelé. Le passage de

⁵ Voir les phases de l'initiation décrites par Mircea Eliade (1957 : 242-247).

⁶ Dans le déroulement de l'initiation, l'épreuve de la mort initiatique donne lieu à une deuxième naissance indiquant que le néophyte a acquis la connaissance.

⁷ Cela rappelle l'Eglise qui représentait une religion non reconnue au temps des Catacombes et qui attendait le moment de la reconnaissance.

l'Opéra et les Buttes-Chaumont symbolisent le point de confluence de tous les désirs et des espoirs humains dans une perspective anarchique et discontinue. Lieux de passions et de rencontres interdites, ils mettent le narrateur/protagoniste sur la voie des rituels d'initiation érotique. Comme dans la tradition de l'initiation, le sujet passe par des phases chaotiques, des épreuves pour les sens, l'esprit et l'imagination qui pourraient être des signes de chute fatale. « De ce carrefour sentimental, si je porte alternativement les yeux sur ce pays de désordre, [...] je n'éprouve pas le plus petit mouvement d'espoir » (61). Le narrateur vit l'expérience d'un voyage chaotique semblable à la navigation en péril : « Je sens frémir le sol et je me trouve soudain comme un marin à bord d'un château en ruine. Tout signifie un ravage » (61).

Cependant, la marche se poursuit dans le passage-labyrinthe et ressemble à une descente qui s'opère progressivement par euphémisation : la rêverie succède toujours au chaos. Il faudrait donc nuancer le type d'épreuves subies par le sujet promeneur. Celui-ci s'engage en fait dans une série d'*épreuves douces*. Chez Mme Jehane, il se laisse laver par la femme, comme entraîné par la fluidité du désir et cette épreuve de l'eau marque le passage à la vie érotique. L'eau représente l'*épreuve douce* dans la quête. La mort initiatique (ou renouveau) se manifeste à travers l'acte sexuel qui symbolise le feu libérateur pour le narrateur : « O mon image d'os, me voici : que tout se décompose enfin dans le palais des illusions et du silence » (131).

Les épreuves subies par le narrateur/protagoniste dans le Passage ne sont autres que celles vécues par l'auteur/écrivain surréaliste dans l'aventure poétique. Celui-ci tente de retrouver les images du merveilleux quotidien et pressent les correspondances les plus inattendues entre les différents éléments du réel. Cependant, si l'enjeu de la quête est de recréer le surréel, cette aventure s'apparente au voyage chaotique, fait d'incertitudes et d'illusions comme celui du néophyte essayant de décrypter les signes du labyrinthe. L'auteur prend conscience du côté éphémère de ses trouvailles, des correspondances qui font effet de mirages entre les mots-images qu'il crée sous sa plume. « Il y a des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain. Syllabes prophétiques : mon cher Desnos, prenez garde aux femmes » (111). Le merveilleux ne pourra être capté que fugitivement et le narrateur met en garde sa propre personne ainsi que le narrataire, devenu ici Desnos, d'un éventuel échec. A un autre moment dans le texte, le narrateur s'adresse au narrataire qui voudrait lui aussi se lancer dans la quête de l'absolu en le prévenant du danger de ce type de quête idéale : « l'enfant qui cherche une image de l'absolu pour ses nuits, n'a rien à faire dans ces parages » (45).

Cependant la quête se distingue bien de l'errance. La déambulation dans le passage décrit un cercle : le narrateur/protagoniste part des boulevards, traverse la galerie du Thermomètre puis celle du Baromètre et débouche à nouveau sur les boulevards, à la fin de sa promenade. Le Théâtre Moderne apparaît au début et à la fin comme si ce lieu, sanctuaire du plaisir, fermait la boucle de l'itinéraire. Dans le parc, le parcours effectué par Louis Aragon, André Breton et Marcel Noll s'avère circulaire aussi. La marche reste inachevée à la fin du chapitre sur les Buttes-Chaumont. Le parcours dans l'espace se fait, se défait et se refait inlassablement comme une source intarissable pour le rêveur. L'image du serpent associée à celle du cycle se dessine et se répète au long du parcours, dans les vitrines, dans la chevelure féminine, sur les chemins corroborant l'idée de flux et de reflux de la vie, tel l'ouroboros se mordant la queue et décrivant un cercle perpétuel.

L'image du cycle apparaît dans la roue de la fortune portée par un étrange vieillard dans le passage : « Etrange cerceau bariolé, et peint de scènes qui s'enchaînent à la manière des stations d'un chemin de croix » (114). Les douzes maisons zodiacales de la roue retracent l'univers dans sa complexité interne et son déroulement cyclique spatio-temporel. L'image de la création, représentée par les quatre éléments naturels en fusion, est suivie par l'image solaire de l'union des contraires : l'égoïsme et l'amour. Cette image complémentaire se retrouve à la fin du roman avec l'évocation de la femme (239) et de l'amour comme « un état de confusion du réel et du merveilleux » (248).

A la fin de ses promenades, nous pensons que le narrateur/protagoniste a avancé dans sa quête. Il a subi une transformation synthétique : l'image de l'espace urbain sinueux dont il a tiré une expérience fructueuse, s'est imprimée en lui et à son tour, il devient l'expression des contraires juxtaposés et réconciliés. Il est arrivé à un stade de perfection dans l'imperfection : « L'esprit se prend au piège de ces lacis qui l'entraînent sans retour vers le dénouement de sa destinée, le labyrinthe sans Minotaure, où réapparaît, transfigurée comme la Vierge, l'Erreur, [...] mon ombre pathétique » (135).

Par cette métaphore de l'esprit pris dans le labyrinthe euphémisé, le narrateur montre comment il est passé de la quête du Merveilleux quotidien à la connaissance du Moi. Cependant, on se demande si la quête a vraiment abouti car elle se poursuit d'un labyrinthe à un autre avec la même intention de vivre sa propre métamorphose au cours de la traversée de ces lieux. Dans « Le songe du Paysan », le discours philosophique nous donne la clé de l'énigme: « Le fantastique ou le merveilleux. C'est dans cette zone que ma connaissance était proprement la notion. J'y accédais par un escalier dérobé, l'image [...], l'image, qui est la connaissance poétique. » (243). Le narrateur se trouve régénéré par l'image. De la vénération de la Femme, nous sommes passés à la vénération de l'Image, gardienne des mystères du passé et maîtresse de l'avenir. Le trajet spatial du narrateur/protagoniste renvoie à un autre trajet labyrinthe intérieur, d'ordre psychologique, poursuivi parallèlement par le narrateur/écrivain surréaliste. En effet, il existe un passage ou une évolution en la personne même du narrateur/auteur que Jean-Pierre Montier résume en ces termes: « *Le Paysan de Paris* porte et assume cette dimension de reflet d'une évolution personnelle, sur le double plan philosophique et sentimental, et présente une sorte de patchwork romanesque où se jouent chez l'écrivain l'image de la femme, de l'écriture et de l'amour » (Montier 2001 : 57).

Contrairement au récit mythique traditionnel de la quête initiatique, notre sujet quêteur accède à la révélation du Merveilleux par la déambulation répétée dans le labyrinthe euphémisé, gardien du surréel. Le trajet initiatique ne semble pas aboutir au stade de l'accomplissement de soi comme un moment unique. Saisir l'image surréelle, c'est percer le mystère du centre mais c'est une expérience qui est appelée à se renouveler. Pierre Ouellet souligne le côté éphémère dans cette recherche de l'image : « L'image, contrairement au concept, pérenne universel, est passagère, est *de passage* » (Ouellet 1926 : 195). La femme tient le rôle d'initiatrice dans la quête de l'image surréelle et ne représente pas directement l'objet de la quête mais l'image vivante de l'idée d'amour. Il est difficile de reconstituer les étapes de quête dans un récit qui devient lui-même labyrinthe, pris dans les circonvolutions d'une écriture surréaliste qui se veut nouvelle, à défaut d'être révolutionnaire.

5. LABYRINTHE DE L'ÉCRITURE

Le récit surréaliste non seulement décrit l'espace du labyrinthe mais aussi se métamorphose à son tour en un espace littéraire peu commun par sa forme labyrinthe. Alors que le narrateur/auteur s'ingénie à recomposer l'espace urbain en labyrinthe, il insère ce microcosme dans un macrocosme textuel qu'il rend labyrinthe et dont l'architecture défie les règles du genre romanesque. Si nous partons du principe que le récit est un espace «organisé», le récit surréaliste du *Paysan de Paris* se veut paradoxalement un récit désorganisé ou plus exactement un récit dont la structure externe cache en fait un certain ordre interne qui contredit les lois de la logique communément admise.

La cavité du récit initial s'apparente métaphoriquement à la cavité labyrinthe étroite, limitée, formant une seule voie au départ mais offrant un large éventail de récits parallèles à partir d'un point déterminé dans le récit, un *incipit* pour reprendre un terme cher à Aragon qui détourne le trajet du récit initial de son cours. Par l'interférence constante du discours du narrateur qui perd ou prétend avoir perdu le sens de l'orientation de l'histoire, le lecteur éprouve une certaine difficulté à déterminer une voie centrale et principale dans le récit, à trouver une cohérence dans l'organisation des événements et à attribuer un début et une fin à

l'histoire. Le récit des événements perd tout principe rigide chronologique ou causal que nous appellerons aussi principe linéaire dans la narration.

Dans ce refus d'une certaine logique du récit, on reconnaît la volonté de rompre avec la tradition réaliste dans le genre romanesque. En effet, Aragon rejoint l'idéologie des surréalistes dans la pratique de l'écriture du roman. Conformément aux idées du *Manifeste du surréalisme*⁸, il rejette la conception d'un récit pré-fabriqué, ordonné selon une intrigue, une fin prévisible, des personnages organisés selon l'omniscience du narrateur. Suivant les préceptes de Breton, le texte s'écrit spontanément, sans idée préconçue, met en scène des personnes réelles et décrit un va-et-vient constant entre conscience et subconscient du sujet écrivant. A ce propos, Pierre Ouellet met en parallèle le cheminement extérieur du sujet qui déambule avec son cheminement intérieur dont témoigne l'écriture : « Si Nietzsche prétend qu'on ne pense bien qu'en marchant, le mouvement des pas rythmant celui, imperceptible de la raison active, nous pourrions dire, lisant Aragon, que l'on n'écrit vraiment que déambulant » (Ouellet 1991 : 194).

Il s'agit donc d'un récit en marche et cette marche ne renvoie-t-elle pas à la marche dans le labyrinthe, celle d'une « pérégrination empêchée » comme l'évoque Santarcangeli dans *Le livre des labyrinthes*, faite de passages ou de phases alternées entre méditation et prédication? (Santarcangeli 1974 : 66).

Nous en venons ainsi à nous interroger sur la structure interne du texte comme labyrinthe. Le récit initial (ou diégèse) vit un processus de chaos, de gulliverisation⁹ par l'interférence de nombreux récits secondaires en parallèle: analepses, prolepses et paradiégèses¹⁰. Il est ponctué d'une part, d'analepses, ou anachronies classiques qui renvoient à des épisodes brefs du passé du narrateur et d'autre part, de paralepses qui renvoient à d'autres événements répétés dans le temps passé ou présent, disposés en éventail, associés à l'événement premier et vécus par d'autres personnages. Bien que les analepses et les prolepses ne soient pas typiques du récit labyrinthique, elles fonctionnent ici comme des phases de méditation, de rêverie dans la marche du récit où des correspondances sont établies par souci non pas de vraisemblance mais de ressemblance fortuite. Par exemple, le narrateur décrit le meublé du passage de l'Opéra et le met tout de suite en parallèle avec d'autres endroits analogiques, soit qu'il les ait fréquentés dans son passé, soit que d'autres personnes de sa connaissance y vivent actuellement. Ces parenthèses ou digressions sont de nature analogique car elles s'ouvrent sur la vie intime des personnes citées (Aragon 1926 : 23-24) et n'offrent aucune explication claire sur le moment présent du narrateur. Elles permettent une ouverture dans le temps et l'espace du récit, vers la vie psychique du narrateur. Le labyrinthe du texte s'ouvre donc en profondeur sur un plan vertical comme nous l'avons vu pour la description du Passage. Nous pourrions ajouter que ces anachronies sont autant d'interrogations et d'arrêts, où le passé et le présent de la vie intime du passage reflètent la vie affective du sujet narrateur. Les pistes entre réel et fictif, personnes réelles et personnages, sont brouillées et nous retrouvons à nouveau l'image du double comme étant celle de la fusion des contraires.

D'autres analepses présentent un aspect justificatif par rapport aux actions du narrateur/protagoniste: par exemple, celui-ci rompt le cours de sa promenade dans le passage pour justifier la portée de sa démarche et exposer son point de vue personnel sur l'attrait de certains lieux du passage labyrinthique, comme par exemple la maison de tolérance où il poursuit sa quête de l'érotique: « On m'accuse assez volontiers d'exalter la prostitution, et

⁸ Breton y condamne la machination propre au genre romanesque (Breton 1988 : 314-315) et invite à retrouver la magie du texte spontané (331-332).

⁹ Phénomène décrit par Gilbert Durand (Durand 1969 : 317) et montrant que la puissance de l'infime s'impose. Cela renvoie ici à une idée de microcosmisation dominante du texte.

¹⁰ Les termes de diégèse, analepse, prolepse proviennent de la terminologie utilisée par Gérard Genette (1972 : 90-106). Nous avons inventé le terme de paradiégèse, comparable à une diégèse juxtaposée et mise en parallèle avec la diégèse principale.

même, car on m'accorde certains jours un curieux pouvoir sur le monde, d'en favoriser les voies » (128). Le narrateur revendique une liberté de mœurs, à l'encontre de tout lecteur qui défendrait la bienséance.

Les prolepses peuvent être aussi des bruits avant-coureurs de risque, de chaos possible qui pourraient exister dans le futur comme des histoires à branches hypothétiques et qui fonctionneraient comme des impasses dans le labyrinthe du vécu : « Pendant que je me rhabille, ma partenaire, soulevant la draperie au-dessus du canapé, scrute un vide sous elle.[...] Bon, m'aurait-on épié: de vieilles histoires de voyeurs me reviennent » (131). Le lecteur peut ainsi s'égarer dans sa lecture et imaginer l'éventualité d'un voyeur dans la chambre du narrateur. Les analepses et les prolepses sont souvent des pièges, des moyens de dérouter le lecteur, de l'interrompre dans son trajet de lecture pour le faire participer à une intimité retrouvée.

Si nous prenons le cas des paradiégèses, nous observons qu'elles se forment à partir d'un mot-clé magique comme par exemple la consonnance phonique du mot « éphémère » (111). Le trajet de la diégèse va se modifier, comme s'il était arrivé à un point clé, une bifurcation qui a une valeur double d'impasse par rapport au récit initial et de prolongement vers un autre discours traitant de la valeur de l'éphémère en hommage à Robert Desnos. Cette paradiégèse rejoint la diégèse au niveau thématique : il s'agit de la quête de l'amour érotique dans le passage, connaissance indispensable pour le sujet. De même, à partir d'un mot-signe comme *réalité* ou *imagination*, le narrateur se détourne de son itinéraire parisien pour se lancer dans l'évocation d'une fable ou d'une saynète illustrant ces deux mots-signes en conflit (70 et 76). Ces récits paradiégétiques se réfèrent aux moyens ou aux règles absolues que l'écrivain surréaliste ainsi que le lecteur doivent observer pour suivre le chemin créatif d'écriture et de lecture.

La paradiégèse va aussi se former à partir d'un objet perçu, comme un timbre que nous définirons comme une unité spatiale délimitée. Le narrateur, tel un magicien, va faire surgir de possibles aventures dans le temps et dans l'espace, réelles ou imaginaires sans distinction, qui sont autant de diégèses elliptiques en puissance. Les personnages fictifs comme le Petit Poucet se mêlent aux personnages historiques, devenus objets d'étranges associations : « Christophe Colomb découvrant l'Amérique en violet » (90). Le lecteur est mis en présence d'ellipses de récits qu'il est censé connaître. « De grandes aventures ont bouleversé nos compagnons d'enfance, les timbres, que mille liens de mystère attachent à l'histoire universelle » (90). Cet enchevêtrement de pistes diégétiques est à nouveau indicateur de l'image du labyrinthe mais le narrateur ne semble jamais aller au bout des nombreuses ramifications du récit labyrinthique.

L'émergence d'un texte plus visuel, voire graphique, va changer la physionomie du récit descriptif du passage de l'Opéra. Le discours du narrateur/promeneur est interrompu pour laisser la place à un autre type de discours. Par exemple, le témoignage du narrateur sur le propriétaire du café Certa et du Petit Grillon se double de documents visuels authentiques, reproduits dans le texte, comme le placard, les papiers collés en devanture, les articles de journaux et les pancartes qui constituent des paradiégèses visuelles (34-42). Le lecteur se sent dérouté par l'intrusion de ces documents qui diffèrent de la tradition du roman et métamorphosent le récit d'une promenade singulière en chronique sociale. Là encore, le texte surréaliste déjoue la fonction informatrice des documents en effaçant le rapport évident au référent. Ainsi de nouveaux réseaux référentiels sont créés par l'intrusion de ces textes parallèles dans la diégèse. Cependant, quel est le but de cet effet labyrinthique créé par l'interférence de différentes pratiques artistiques? Comme Marie-Claire Blancquart l'a justement remarqué, « si les affiches, les inscriptions [...] sont fidèlement copiées et transférées en quelque sorte, par collage, dans cet espace en fuite, ce n'est pas pour en arrêter le mouvement. Elles-mêmes sont génératrices des mirages de l'insolite » (Blancquart 1972 : 129). Effectivement, il existe constamment le passage d'un monde à un autre, de l'art, du quotidien au poétique, dans une perspective non contradictoire, et nous retrouvons l'image de l'infini se déployant dans l'espace fini du récit de la même manière que nous avons vu le labyrinthe spatial des Buttes-Chaumont s'étendre sur un plan horizontal à l'infini.

Dans « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », les paradiégèses se résument à des considérations personnelles du narrateur que nous identifions comme étant d'ordre philosophique et anthropologique. Elles annoncent « une mythologie en marche » (Aragon 1926 : 143), c'est-à-dire une mythologie régénérée dont l'écriture devrait se porter garante. Une autre digression nous amène à remettre en question la notion de nature : « [...] le sens du monde extérieur, et pour moi le sens de l'inconscient » (154). Ce sentiment de la nature est fondé sur l'analogie et non sur la vraisemblance ou l'imitation rejetée comme étant une connaissance vulgaire de la nature. Le narrateur met en garde le lecteur contre une conception périmée de la nature qui pourrait l'empêcher d'accéder à une poétique du réel. Il propose un nouveau mode de lecture du monde qu'il mettra par la suite en pratique avec l'expérience de la promenade dans les Buttes-Chaumont. L'écriture surréaliste est « en marche » et exige du lecteur un nouveau mode d'appréhension du texte littéraire qui consiste à rétablir un réseau d'analogies dans le trajet narratif complexe et élargir l'étendue des interprétations du réel.

« Le songe du paysan » a été souvent identifié comme la conclusion du *Paysan de Paris*. Nous le concevons plutôt comme une paradiégèse qui recueille la pensée labyrinthique du narrateur/auteur induit. Cette paradiégèse est une mise en abyme de plusieurs textes de différente nature : le premier texte réunit des réflexions d'ordre philosophique et métaphysique, puis laisse place à un autre texte de nature plus poétique où le narrateur est arrivé à un point de révélation : « Passage vertigineux : l'incarnation de la pensée, et m'y voilà, je ne puis concevoir un plus grand mystère » (239). Mais à nouveau le narrateur est replongé dans les méandres de ses propres pensées : « Je m'étais attardé à un point de ma pensée, comme un homme qui ne sait plus ce qui l'a amené, où il se trouve, et qui ne voit pas de chemin pour en partir » (239). Puis, il s'égaré dans des considérations sur sa vie amoureuse pour aboutir à un autre point de révélation dans le texte : la connaissance poétique. Cependant, le narrateur poursuit sa pensée avec un texte final plus prescriptif où il s'impose en initié: il est arrivé à une série de constatations ou contestations qui relèvent de l'esprit subversif propre aux surréalistes.

6. ECRITURE LABYRINTHIQUE ET INITIATION

Dans *Le paysan de Paris*, l'écriture labyrinthique est l'œuvre d'un écrivain qui se cherche, qui s'éprouve et s'initie aux mystères du réel selon une perspective moderne et révolutionnaire. Mais qu'en est-il du lecteur et dans quelles mesures l'auteur le met-il à l'épreuve?

Au début du roman, le narrateur s'adresse au narrataire et l'invite à partager l'expérience de la promenade dans le passage : « Que l'on se promène dans ce passage de l'Opéra dont je parle et qu'on l'examine » (22). On retrouve le désir de quête partagée entre narrateur et narrataire. Au fil du récit labyrinthique, il existe un jeu de dédoublement, de miroirs entre le *je* et *l'Autre*. Ainsi, la figure de dédoublement apparaît entre le narrateur et l'auteur induit lorsque le narrateur à la première personne tente de prendre un certain recul par rapport à lui-même en se divisant en objet d'analyse : « LOUIS! [...] le désir de voir mon prénom, si peu employé dans mon entourage, imprimé en capitales de quelque importance » (72-73). Le narrateur se pose souvent des questions d'identité étant donné que tout l'enjeu du labyrinthe consiste à mesurer son être à l'espace environnant : « Cette marchande de mouchoirs, ce petit sucrier [...], ce sont des limites intérieures de moi-même, des vues idéales que j'ai de mes lois, de mes façons de penser » (109). Il y a constamment un jeu de miroirs entre le *Moi* et l'espace, entre le *Moi* et *l'Autre*, partie intégrante de l'espace. On serait tenté d'assimiler l'auteur au narrateur par la reconnaissance de certains signes comme le prénom de l'auteur ou le choix du café Certa par les surréalistes comme étant le siège de leurs réunions. Le narrateur parle de Marcel Noll et d'André Breton comme de ses amis. Cependant, nous constatons que le récit n'est nullement focalisé sur l'existence du narrateur/auteur, mais que cette existence renvoie à celle de ses contemporains dans l'aventure partagée du surréel. La marche dans le labyrinthe

comme dans l'écriture est sous le signe du passage plutôt que de la perte entre le Moi et l'autre, qui permet d'accéder au monde surréel.

Pour le lecteur, il s'agit de percevoir le rapport de ressemblance établi entre un sujet énonciateur et une multiplicité d'autres sujets énoncés potentiellement dans la diégèse et les paradiégèses. Nous précisons que la ressemblance selon une perspective surréaliste exclut les critères d'exactitude et de fidélité. Mais n'est-ce pas là un autre moyen de prendre une distance avec l'auteur en ne choisissant que quelques composantes biographiques refigurées et resignifiées dans la fiction? « Je ne me mets pas en scène. Mais la première personne du singulier exprime pour moi tout le concret de l'homme. » (246). Cette affirmation du narrateur nous confirme l'idée précédente: si la présence de l'auteur est manifeste dans le texte narratif, ce n'est pas pour rechercher une vérification par rapport à la personne de Louis Aragon mais plutôt pour déconstruire le Moi de l'auteur au profit d'une reconstruction fictive sans tenir compte de l'identification absolue à l'auteur. Le narrateur/auteur vit le rite du passage car il renaît de son écriture. Il devient le *Paysan de Paris*, voyeur, démiurge, créateur, à l'image de Dédale, d'un nouvel espace fantasmatique que l'on pourrait résumer de la façon suivante: « c'est à la fois une quête, un discours métaphysique, un art poétique; un seul de ces trois aspects aurait suffi à lui donner une architecture » (Tadié 1994 : 129). Nous sommes donc amenée à établir une distinction entre l'auteur-démiurge qui fabrique le labyrinthe du texte et l'auteur-néophyte, « apprenti écrivain au travail sur les mots » (Calin 1985 : 51) qui semble se perdre tout en s'initiant aux mystères du texte-labyrinthe. Et là encore, cette image de l'initié s'initiant est double, non-contradictoire. Elle nous renvoie à l'image du cycle comme si l'initiation n'était jamais complètement achevée et semblait se renouveler sans cesse.

Lorsque l'auteur/narrateur apparaît en initié s'initiant, il représente le porte-parole d'autres voix en ellipse qui auraient suivi ou seraient amenées à suivre le même trajet initiatique. Ce phénomène de mise en abyme apparaît clairement dans son rapport avec le narrataire.

Dès la préface du roman, le narrateur écarte d'emblée le narrataire rationnel et s'adresse à un narrataire potentiel qui aurait toutes les caractéristiques du dilettant : connaissances en philosophie, mythologie, littérature et beaux-arts (Drijkoningen 1982 : 272). Cependant, lorsque le narrateur entre en communication avec ce genre de narrataire intellectuel, ce n'est pas pour lui lancer des clins d'œil d'érudition ou pour le reconforter dans son savoir. Bien au contraire, il engendre un processus de remise en question et un bouleversement au niveau du savoir reçu, comme si le narrataire devait, à son tour, subir les épreuves du texte labyrinthique et devenir un sujet en situation de quête. Ce type de narrataire présente le caractère double d'être en même temps un narrataire intradiégétique et extradiégétique. De nature intradiégétique, il est livré comme le narrateur à l'expérience de la quête dans le passage: « Pour cette bataille perdue d'avance, je vous engage donc aujourd'hui, cœurs aventureux et graves, peu soucieux de la victoire, qui cherchez dans la nuit un abîme où vous jeter » (Aragon 1926 : 84). Par ailleurs, le narrateur imagine un narrataire extradiégétique, sortant des limites du jeune bourgeois intellectuel et prenant l'anonymat de l'étranger : « L'étranger qui lit mon petit guide lève le nez et se dit : c'est ici. [...] Suis bravement ton goût, étranger. Je t'approuve, et c'est beaucoup, crois-moi » (109-110). Le narrateur souhaite trouver l'âme sœur, le narrataire qui aurait l'audace de parcourir le même trajet initiatique que lui. Il s'adresse ainsi à Robert Desnos qui, à part les liens d'amitié qui l'unissent à l'auteur Louis Aragon, compte parmi les membres du groupe surréaliste dont l'aventure avait été mentionnée auparavant (111). Le jeu de mise en abyme entre narrateur et narrataire se répète comme un phénomène de dédoublement fréquent mettant le narrataire dans la même situation d'expérience initiatique que le narrateur : « Quête de l'autre qui est en même temps quête de soi à travers l'Autre [...] Ce qu'il faut donc au narrataire, c'est une initiation » (Drijkoningen 1982 : 273).

A travers le narrataire, le message devient alors clair pour le lecteur réel. S'il veut devenir le lecteur possible ou virtuel que demande l'auteur, il doit à son tour devenir un initié et s'engager dans le labyrinthe de l'écriture, ce qui suppose une remise en question totale des procédés d'une lecture de type conventionnel. Comme l'indique Aleksander Ablamowicz, pour

comprendre le sens des images dans une œuvre surréaliste comme *Le paysan de Paris*, il est nécessaire que le lecteur fasse appel à son intellect et son imaginaire et qu'il soit en osmose avec l'auteur : « Saisir le fond d'une image aragonienne n'est pas chose facile et suppose une qualité spéciale de l'esprit du destinataire, concevant l'ordre descriptif particulier aux surréalistes et le faisant sien » (Ablamowicz 1988 : 199).

A la lecture d'un roman surréaliste comme *Le paysan de Paris*, le lecteur des années vingt subissait un choc plus grand que celui d'aujourd'hui. Dans le groupe des surréalistes qui se réunissait dans l'atelier de la rue Fontaine, il y avait des lecteurs avertis qui eux-même éprouvaient de la difficulté à comprendre la prose d'Aragon. Dans *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*, Aragon se rappelle de la consternation auprès du groupe qu'avait provoquée la première lecture du *Paysan de Paris*. « [...] quelqu'un qui dit, une femme : "Mais, mon petit, pourquoi perdez-vous votre temps à écrire des choses pareilles?" Ce sur quoi, l'orage éclata dans toute sa grandeur mythique » (Aragon 1969 : 53). Voici un bel exemple d'écriture labyrinthique qui déclenche un véritable chaos chez les auditeurs/lecteurs réels. Alors, nombreux sont les lecteurs qui se découragent en abordant la lecture du texte surréaliste. On pourrait appeler ce phénomène d'abandon, la mort du lecteur/récepteur dans le labyrinthe de l'écriture, une pseudo-mort qui indiquerait aussi que l'auteur a échoué dans sa recherche d'une nouvelle forme d'écriture. Rares seront les lecteurs initiés qui se laisseront tenter par les charmes d'une poétique du texte labyrinthique et accepteront de vivre momentanément le chaos pour vouloir aller plus loin dans le récit qui se découvre à eux.

7. CONCLUSION

Dans *Le paysan de Paris*, les labyrinthes de la ville représentés par le Passage de l'Opéra et les Buttes-Chaumont apparaissent sous un aspect nocturne revalorisé et euphémisé, où la figure monstrueuse du Minotaure est absente. Ils prennent les contours d'un espace refiguré et devenu labyrinthique car le narrateur/protagoniste simule un trajet intérieur dans le choix d'un itinéraire urbain. Il effectue une marche semblable à une descente qui s'enfonce dans les profondeurs d'un espace devenu creuset où il existe un échange incessant entre les êtres et les objets. Les frontières sont abolies entre l'humain et l'a-humain; les matières se confondent ainsi que les temps passé et présent. Au cœur du labyrinthe se trouve la femme, projection du désir de l'homme : végétale et animale, humaine et divine, elle représente la figure oxymoronique par excellence, réconciliatrice des contraires. Si elle n'est pas directement liée à l'objet de la quête, elle joue le rôle d'initiatrice comme Ariane et conduit le narrateur/protagoniste à l'idée d'amour et de désir érotique. Le labyrinthe représente alors l'espace de la quête initiatique. Le narrateur qui est aussi l'auteur induit, se met en situation de quête, d'une part en fuyant l'ennui et la raison et d'autre part, en recherchant des expériences nouvelles et le *dérèglement des sens* pour reprendre une expression chère aux surréalistes.

A l'image de Dédale, Louis Aragon, en tant qu'écrivain surréaliste devient l'inventeur de l'infrastructure spatiale qui servira de cadre à sa quête initiatique. Le roman devient alors une voie d'expérimentation au même titre que d'autres voies artistiques et ne répond pas aux règles du genre romanesque. Il constitue un terrain d'apprentissage et de prospection idéale pour mettre en place un nouveau modèle d'écriture. Il s'agit de déconstruire le récit par l'intrusion de fragments de textes et d'images, inspirés d'autres sources et d'autres genres. Le labyrinthe de l'écriture va plus loin que le simple collage. La présence d'infimes unités narratives variées dans la composition du récit ne répond pas seulement aux exigences de l'esprit subversif surréaliste et au désir de confusion totale mais aussi au besoin frénétique de trouver de multiples voies qui puissent décrire le voyage introspectif dans le domaine du Merveilleux. Nous avons observé que les énoncés de diverse nature sont ordonnés autour du récit principal selon un principe analogique et contribuent à créer l'espace du surréel. Il existe donc un va-et-vient constant entre l'action simulée par la marche dans le labyrinthe, la réflexion et le rêve.

Dans la dernière partie du roman, « Le songe du paysan », la quête semble aboutir car le narrateur/auteur parle de son expérience au passé, comme s'il se voyait en initié. A la manière

de Baudelaire, il a trouvé « ce métal précieux », la matière alchimique de l'image poétique, comme s'il s'agissait de la révélation du sacré au centre du labyrinthe; cependant l'aventure poétique semble vouloir se poursuivre dans le labyrinthe devenu forêt enchantée. Comme Mircea Eliade le soulignait (1985 : 211), il est possible de revivre plusieurs fois l'expérience du labyrinthe même si l'on a le sentiment d'avoir touché son centre, et dans le cas de Louis Aragon, comme dans celui de ceux qui partagent l'aventure surréaliste, le jeu double de l'écrivain initié s'initiant donne à l'écriture son caractère labyrinthe et la quête est vécue comme un éternel recommencement. Alors qu'il se trouvait au début de son exploration du surréel, Louis Aragon ne pouvait pas prétendre à une initiation accomplie dans les deux sens, c'est-à-dire, la sienne et celle du lecteur potentiel. A l'heure actuelle où l'Imaginaire est enfin réhabilité, il est possible au lecteur d'entreprendre la lecture du *Paysan de Paris* comme la descente dans le labyrinthe du récit surréaliste, pour découvrir, à défaut d'élucidation, la magie d'une poétique des images.

BIBLIOGRAPHIE

- Ablamowicz, Aleksander (1988). « Le fonctionnement des images dans *Le paysan de Paris* de Louis Aragon », in Jean Bessière (éd.), *L'ordre du descriptif*. Paris : Presses Universitaires de France : 193-208.
- Aragon, Louis (1926). *Le paysan de Paris*. Paris : Gallimard.
- (1969). *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipits*. Paris : Skira.
- Bancquart, Marie-Claire (1972). *Paris des Surréalistes*. Paris: Seghers.
- Breton, André (1963). *Nadja*. Paris : Gallimard.
- (1988). *Œuvres complètes*. Vol.1. Paris : Gallimard.
- Calin, Françoise (1985). « *Le Paysan de Paris* et son 'entreprise insensée' », *Degré second : Studies in French Literature*, 9 : 51-65.
- Desnos, Robert (1927). *La liberté ou l'amour!* Paris : Editions du Sagittaire.
- Drijkoningen, Fernand (1982). « La fonction du narrataire dans *Le paysan de Paris* », *Mélusine*, 4 : 267-275.
- Durand, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : Dunod.
- Eliade, Mircea (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Gallimard.
- (1985). *L'épreuve du labyrinthe*. Paris : Belfond.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Gindine, Yvette (1976). « Structures du *Paysan de Paris* », in Bernard Lecherbonnier (éd.), *Les critiques de notre temps et Aragon*. Paris : Garnier : 30-39.
- Jung, Carl (1964). *L'homme et ses symboles*. Paris : Laffont.
- Montier, Jean-Pierre (2001). « Genre romanesque et style dans *Le Paysan de Paris* », *Recherches Croisées Aragon/Elsa Triolet*, 7 : 53-69.
- Ouellet, Pierre (1991). « Métaphysique de la vue : Passages du *Paysan de Paris* », in Jean Arrouye (éd.), *Ecrire et voir : Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence : 192-209.
- Péret, Benjamin (1979). *Œuvres complètes*. Tome III. Paris : Corti.
- Peyronie, André (1988). « Labyrinthe », in Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris : Editions du Rocher : 884-921.

Rubio, Emmanuel (2003). « Hegel, l'amour et *Le Paysan de Paris* », in Edouard Béguin et Suzanne Ravis (éds.), *L'Atelier d'un écrivain : Le XIXe siècle d'Aragon*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence : 55-69.

Santarcangeli, Paolo (1974). *Le livre des labyrinthes*. Paris: Gallimard.

Soupault, Philippe (1975). *Les dernières nuits de Paris*. Paris : Seghers.

Tadié, Jean-Yves (1994). *Le récit poétique*. Paris: Gallimard.