

DES PROMENADES PARISIENNES D'UN IMMIGRÉ  
HONGROIS OU LES DESCRIPTIONS DE PARIS  
DE GYULA ILLYÉS

MIHÁLY BENDA

MTA ITI Illyés Gyula Archívum  
Teréz krt. 13.  
106X–Budapest  
Hongrie  
benda@iti.mta.hu

**Abstract:** Gyula Illyés, Hungarian poet, fiction writer, essayist and dramatist, emigrated to Paris after the fall of the Hungarian Republic in 1919. There, he came into contact with the working class movement as well as with surrealist circles. Strongly influenced by modern French writing, Illyés nevertheless adopted realism in his novels. He reflects upon his emigration times in Paris in his novel, *Hunok Párisban* [*Huns in Paris*]. The present paper focuses on the following main issues in relation to this novel: types of description, panoramic views, walks, atmosphere of certain districts, the stylistic characteristics of the descriptive sequences. Illyés's description of Paris is a classic example of a type of urban literature that was pioneered in Paris of the 1840s, and was used to celebrate the diversity and dynamism of the modern city. At the center of his description was the figure of the *flâneur*, or urban stroller, who embodied and represented the quintessential qualities of urban modernity.

**Keywords:** flâneur, Gyula Illyés, description of town, influence of surrealism, Paris

Selon Michel Butor, il y a des villes plus ou moins littéraires en ce qu'elles jouent un rôle plus ou moins grand au sein d'une littérature<sup>1</sup>. Paris est une telle ville dans la littérature hongroise. Bien des écrivains la visitèrent pendant des siècles et en témoignèrent dans leurs œuvres. Tandis qu'Endre Ady et Dezső Szomory s'inspirèrent de cette ville au tournant du siècle, Gyula Illyés, Tibor Déry ou encore András Hevesi y séjournèrent entre les deux guerres mondiales.

<sup>1</sup> M. Butor : «La ville comme texte», in : *Répertoire V*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1982 : 33–42, p. 35.

Gyula Illyés passa presque 4 ans à Paris. Après la chute de la Commune, il dut s'enfuir de Hongrie. Après un bref séjour à Vienne puis à Berlin, il devint mineur à Auboué dans les Vosges. Mais en formant une grève il se vit expulsé de France pour agissements subversifs. C'est alors qu'il se trouva au Luxembourg avec un faux passeport et sans travail. Enfin, un matin de la fin avril 1922, il débarqua à la gare de l'Est de Paris. Son séjour durerait quatre ans. Officiellement Illyés était étudiant en Sorbonne mais il travaillait à côté. Il rencontra, voire fréquenta en effet certaines figures de l'avant-garde parisienne dont il traduisit les poèmes pour les revues *Ma* [*Aujourd'hui*], *Akasztott ember* [*L'homme déchu*], *Magyar Írás* [*Écriture hongroise*] ou *Periszkóp* [*Périscope*]. Ses préférences parmi les écrivains français contemporains allaient à Marcel Sauvage, Yvan Goll, Jean Cocteau, Tristan Tzara et Paul Éluard. Parallèlement et ce dès le début de son séjour, Illyés entra en contact avec le milieu ouvrier hongrois de Paris : avant d'élire domicile rue Budé sur l'île Saint-Louis, il logea d'abord dans leur Q. G., un petit hôtel délabré de la rue des Blancs Manteaux, où sa connaissance du français en fit bientôt un «vendeur d'esclaves». Il se chargea alors de l'interprétariat pour les nouveaux arrivants cherchant un emploi dans les usines des banlieues ouvrières (Puteaux, Levallois, Billancourt). Il se trouve d'autre part que juste alors, les dissensions intestines de la C. G. T. s'achevèrent par une scission d'où naquit la Confédération Générale du Travail Unitaire, qui compta bientôt un comité intersyndical hongrois. Avec les autres comités intersyndicaux étrangers de la C. G. T. U., les Hongrois s'y réunissaient deux fois par semaine. Nommé chef de la section artistique, Illyés participa activement aux deux orientations : il donna des cours de français, tint des séminaires, monta un chœur déclamatoire et une petite troupe de théâtre, dont il supervisa, tout à la fois auteur et metteur en scène, le répertoire et les répétitions. Le local de la Grange-aux-Belles accueillant ces représentations tout comme les cours ou les séminaires, devint également le «siège du périodique hongrois semi-clandestin *Párisi Munkás* [*L'ouvrier parisien*], d'inspiration communiste», dont le premier numéro vit le jour le 15 juillet 1924, à la demande d'un lectorat de quelques milliers d'ouvriers, qui en assurait seul la subsistance<sup>2</sup>.

En parlant du surréalisme hongrois, on a trop souvent tendance à l'identifier à Gyula Illyés qui, durant une époque bien définie de sa vie se considérait comme surréaliste. Judit Karafiáth a montré qu'Illyés abandonna à son retour en Hongrie les idées surréalistes faute d'un public capable de comprendre ses poésies, et se tournant vers l'engagement envers la terre

<sup>2</sup> G. Ladislav : *Gyula Illyés*, Paris : Éditions Seghers, 1966 : 51.

natale et le peuple hongrois, adopta alors une poésie d'inspiration réaliste et populiste<sup>3</sup>.

On sait que les surréalistes ont attaqué le réalisme du roman de leur époque : descriptions se contentant de calquer la réalité, nature arbitraire du genre romanesque dénoncée par la fameuse formule valérienne de la marquise sortant soit à cinq heures, soit à six, personnages-vicaires d'un récit préalablement calculé<sup>4</sup>. Ils rejettent la description comme «moments nuls»<sup>5</sup> de la vie puisque seule l'exaltation de cette dernière par l'imagination et la liberté comptait pour eux. Pour Aragon par exemple, *Manon Lescaut*, *Eugénie Grandet*, *Madame Bovary* sont «de niaisés historiottes bourgeoises»<sup>6</sup> et Bouvard, Raskolnikoff, Lafcadio, Julien Sorel «des bubus indistincts et pareils»<sup>7</sup>. On ne voit pas cette rage contre la description et contre le réalisme dans les critiques littéraires d'Ilyés. Bien qu'il se plaignît de ses difficultés avec la description dans un autre roman autobiographique publié en 1941, *Kora tavasz* [*Début du printemps*]<sup>8</sup>, il louait le talent descriptif des écrivains dans ses compte-rendus de *Nyugat* [*Occident*]<sup>9</sup>.

Ilyés relata son séjour parisien dans son roman autobiographique<sup>10</sup> publié en 1946, *Les Huns à Paris*, roman ne rejetant ni la description ni le réalisme. Bien qu'Ilyés ait souligné le caractère romanesque de son œuvre dans un post-scriptum de 1970<sup>11</sup>, la plupart des historiens de la littérature analysent ce livre comme une autobiographie. Si l'autobiographie est indubitablement au fondement de ce texte, le roman autobiographique a également des traits romanesques. Nous n'avons pas l'intention de présenter une histoire exhaustive du roman autobiographique ici, mais insistons sur ce point pour une raison de dénomination du genre de cette œuvre d'Ilyés.

<sup>3</sup> J. Karafiáth : «À la recherche du surréalisme hongrois», dans J. Karafiáth & Gy. Tverdota (eds.) : *Les avant-gardes des nationales et internationales (Libération de la pensée, de l'âme et des instincts par l'avant-garde)*, Budapest : Argumentum, 1992 : 65–72, p. 68.

<sup>4</sup> «Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet» (A. Breton : «Manifeste du surréalisme», in : *Œuvres complètes I*, Paris : Gallimard, 1988 : 314).

<sup>5</sup> *Ibid.* : 315.

<sup>6</sup> L. Aragon : *Traité du style*, Paris : Gallimard, 1928 : 14.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> Gy. Ilyés : «Kora tavasz» : in : *Regények I*, Budapest : Osiris, 2003 : 289–608, p. 291.

<sup>9</sup> Voir Gy. Ilyés : «Fölkél a nap (Egri Viktor regénye.)», *Nyugat* 19, 1928 : 490 ; Gy. Ilyés : «Duhamel Oroszországban», *Nyugat* 2, 1927 : 713.

<sup>10</sup> J'utilise ici le terme anglo-saxon comme Philippe Gasparini. P. Gasparini : *Est-il Je ?* Paris : Seuil, 2004.

<sup>11</sup> Il y a écrit qu'il fallait changer de noms et de situation. Gy. Ilyés : «Hőseink sorsa (Utóirat 1970-ből)», in : *Regények II*. Budapest : Osiris, 2003 : 606.

Le post-scriptum de 1970 désignait non seulement le genre de cet ouvrage mais plaidait également pour l'importance de la description de Paris. L'auteur y expliquait son désir de présenter un lieu, de peindre une époque et d'évoquer l'état d'âme des années vingt<sup>12</sup>. Par conséquent la description, les «effets de réel», sont très importants dans le texte d'Illyés.

Pour pouvoir aborder ces descriptions il nous faut au préalable tenter d'en donner quelques propriétés. Investir le champ définitoire de cette catégorie littéraire excéderait largement le cadre de cette étude, c'est pourquoi nous désirons mettre en valeur certains traits importants pour notre étude. Dans notre tradition rhétorique et littéraire, l'opposition entre narration et description, par ailleurs accentuée par la tradition scolaire, est un des traits majeurs de notre conscience littéraire<sup>13</sup>. La description apparaît comme partie d'un discours, comme genre littéraire indépendant, comme élément de la texture romanesque qui est reconnu et identifié sans hésitation : elle tranche sur le récit qui s'arrête pour laisser le décor passer au premier plan<sup>14</sup>. De plus la description combine une fonction de représentation en donnant la priorité au référent — sur lequel elle peut se contenter de greffer une liste de prédicats — et une fonction esthétique : lieu d'exhibition de la littérarité, elle constitue aussi un espace d'émulation du discours avec les arts de la représentation, émulation que les figures de l'ekphrasis ou de l'hypotypose actualisent tout particulièrement. Rétablie au rang d'objet théorique essentiel par les travaux de Philippe Hamon, elle a suscité dans les dernières décennies des approches très diverses : formelle<sup>15</sup>, cognitive et anthropologique, rhétorique et textuelle<sup>16</sup>.

La problématique de la représentation et de la mimésis a trouvé dans la description un champ particulièrement accueillant aussi : les questions de la référence, du détail, l'effet de réel, ainsi que l'*ut pictura poesis*, les objets favoris de la description, l'appropriation du réel par le textuel, le vraisemblable et le déformant ont toujours été à l'ordre du jour<sup>17</sup>. Pour certains écrivains comme pour les lecteurs, le réalisme en littérature est un idéal : celui de

<sup>12</sup> *Ibid.* : 603.

<sup>13</sup> G. Genette : *Figures II*, Paris : Seuil, 1969 : 56.

<sup>14</sup> Ph. Hamon : «Qu'est-ce qu'une description ?», *Poétique* 12, 1972 : 465–485, p. 465.

<sup>15</sup> C'est l'établissement, en particulier par Philippe Hamon, d'une syntaxe du descriptif, qui fait de la description le lieu d'une conscience paradigmatique de l'énoncé Ph. Hamon : *Du Descriptif*, Paris : Hachette, 1993 : 125–126.

<sup>16</sup> A. Lampropoulos : *Le Pari de la Description, (L'effet d'une figure déjà lue)*, Paris : L'Harmattan, 2002 : 13–16.

<sup>17</sup> Voir R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre & I. Watt : *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982.

la représentation fidèle du réel. Sans parler du débat autour de la mimésis<sup>18</sup>, il est possible de penser que la description réaliste a ses propres règles pour construire l'illusion référentielle<sup>19</sup> que l'on peut recueillir sans toucher la question célèbre de Lessing (la langue peut-elle copier le réel?).

Parmi les études des descriptions réalistes, celles des villes forment un groupe important. Michel de Certeau estime qu'il est traditionnellement possible d'observer une ville de deux manières différentes. On peut soit s'élever et ainsi sortir de la masse pour se faire regard divin, soit se promener dans les rues<sup>20</sup>. La division de Philippe Hamon qui distingue aussi deux types de description nous paraît plus utile du point de vue de notre interprétation. D'après lui, les formes traditionnelles de la description présentent en général un personnage fixe placé devant un paysage qu'il contemple. Soit le personnage est immobile, comme c'est par exemple le cas lorsqu'il est situé sur un lieu élevé d'où il domine un large panorama, soit il s'arrête et s'immobilise pour décrire ce qu'il a sous les yeux. C'est ce qui correspond à ce que Philippe Hamon a appelé «syntagme-introductif-type de description»<sup>21</sup>. Hamon évoque aussi un personnage mobile (promeneur, visiteur, touriste, explorateur passant) passant en revue un décor fixe mais complexe (rue, paysage monument, appartement). Un autre cas possible de description, qui est très répandu chez Illyés, est celui qui présente le personnage en mouvement qui ne s'arrête pas pour regarder mais glane des morceaux de son environnement. Ce type de promenade est répandu au XIX<sup>e</sup> siècle grâce à l'espace urbain, qui est découvert à la même époque<sup>22</sup>. C'est dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qu'apparaît ce que Robert Ricatte a appelé la «description ambulatoire» : au lieu de s'arrêter pour construire une description immobile, les promeneurs «détachent au passage ce qui accroche le regard<sup>23</sup>».

Dans son roman, Illyés fait une allusion à *Ferragus*, le roman de Balzac, dans une note de bas de page<sup>24</sup>. On pourrait l'interpréter comme une allusion au style de Balzac. Mais il y a une grande différence entre les deux écri-

<sup>18</sup> Voir Ph. Hamon : *Un discours contraint, op.cit.* : 119–123.

<sup>19</sup> Voir M. Riffaterre : *L'illusion référentielle, op.cit.* : 91–118.

<sup>20</sup> M. de Certeau : *L'invention du quotidien (1. art de faire)*, Paris : Gallimard, 1990 : 140–141.

<sup>21</sup> Ph. Hamon : *Qu'est-ce qu'une description ?*, *op.cit.* : 469.

<sup>22</sup> P. Citron : *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, 2. vol., Paris : Les Éditions de Minuit, 1961 : 250.

<sup>23</sup> R. Ricatte : *La Création romanesque chez les Goncourt 1851–1870*, Paris : Armand Colin, 1953 : 280.

<sup>24</sup> *Ibid.* : 297.

vains. La plupart des paysages balzaciens sont décrits par un personnage fixe qui contemple. De plus les romans de Balzac s'ouvrent très souvent sur une scène située avec précision dans le temps et dans l'espace. La description de cette scène précède un retour en arrière qui permet au narrateur balzacien de présenter en détail l'histoire et la situation des personnages. L'action proprement dite se met en marche lorsque le narrateur a rejoint le moment évoqué par la scène initiale. Bien qu'Illyés mentionne plusieurs fois le nom de l'écrivain français dans son roman, on ne trouve pas cette construction typiquement balzacienne chez lui. Malgré quelques occurrences, les descriptions faites d'un point de vue fixe sont très rares dans le roman d'Illyés. Ainsi lorsque le narrateur est sur le quai Orléans et contemple la Seine et l'île Saint Louis avec ses amis : il décrit des pêcheurs à la ligne qui sont aggroupés au bord du fleuve et de l'île qui est devenue son domicile<sup>25</sup>. Dans un autre passage la Seine incite à nouveau le narrateur à la contemplation<sup>26</sup>, mais ce type de description reste tout de même très rare dans le roman : la ville est donnée à voir par le regard d'un promeneur qui flâne dans les rues de Paris.

La figure du flâneur est apparue dans la littérature française au XIX<sup>e</sup> siècle grâce au développement des grandes villes qui font naître ce type d'esthétique. Après la Révolution on peut constater non seulement un nouveau départ politique radical, mais également des changements profonds de la ville et de la conscience qu'elle a d'elle-même. Dès la révolution de 1830 surtout, événement essentiellement parisien, un rôle particulier est réservé à Paris, capitale incarnant l'idéal du peuple et représentant la liberté et le progrès. Le mythe de Paris — la ville est une figure épique, une puissance spirituelle — est, selon Pierre Citron, désormais développé par Hugo, Balzac, Baudelaire et beaucoup d'autres écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Les « thèmes poétiques parisiens, prenant un développement nouveau, sont étroitement soudés ensemble par une idée-force qui les polarise<sup>27</sup> ». Walter Benjamin souligne l'importance des passages comme des éléments importants de ce développement en ce qu'ils « sont des noyaux pour le commerce de marchandises de luxe<sup>28</sup> » : le grand magasin, la nouvelle architecture de fer, représentent l'esprit du Second Empire. Benjamin a fait du passage le pivot de sa construction historico-philosophique du XIX<sup>e</sup> siècle et de sa « capitale<sup>29</sup> ».

<sup>25</sup> *Ibid.* : 317.

<sup>26</sup> *Ibid.* : 330.

<sup>27</sup> P. Citron : *La Poésie de Paris...*, 1. vols, *op.cit.* : 250.

<sup>28</sup> W. Benjamin : « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, » in : *Écrits français*, Paris : Gallimard, 1991 : 292.

<sup>29</sup> *Ibid.* : 287–309.

Son *Livre des passages* poursuit le mythe du passage développé par Aragon : il fait culminer sa théorie de la préhistoire du XIX<sup>e</sup> siècle en tant que notion mythique<sup>30</sup>. Selon lui le héros des passages est Baudelaire, le flâneur du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour caractériser l'esprit de cette époque, citons Jules Janin, l'écrivain de la préface des *Français peints par eux-mêmes*<sup>31</sup>, dans lequel il présente le nouveau projet de cette encyclopédie des mœurs du XIX<sup>e</sup> siècle dont le centre est ce Paris au visage de plus en plus changeant. Pour Janin, le Paris moderne est un monde d'une complexité impossible à dominer depuis que le peuple s'est érigé en véritable maître de la ville : «D'où il suit que plus la société s'est trouvée divisée et plus l'étude des mœurs est devenue difficile<sup>32</sup>»

Si l'on voulait nommer parmi les manifestations de la ville qui marquent cette période de 1830 à 1848 et qui sont capables de saisir cette complexité, ce serait la configuration du flâneur. Le flâneur est un promeneur citadin philosophe qui se refuse par principe au transport collectif en omnibus. Alors que le passager d'omnibus est déterminé par son but et que le chemin de ce but ne signifie pour lui qu'une distance abstraite, c'est le chemin lui-même qui est le but du flâneur<sup>33</sup>. Tout le captive, mais rien ne le retient sous son calme. Il est à tout moment disponible et prêt à se laisser distraire par tout spectacle nouveau. Le flâneur est l'œil de la ville. Ce qui le passionne est de voir. C'est bien le chemin lui-même qui est le but de sa marche. C'est la manifestation de l'instant banal ou remarquable qui se dérobe immédiatement derrière un nouveau phénomène éphémère<sup>34</sup>. Par conséquent une nouvelle littérature sur Paris se développe où la référence à la totalité de la ville disparaît et les descriptions du flâneur viennent occuper une place centrale fondamentalement dispersée. Le flâneur goûte non seulement le spectacle du phénomène éphémère mais il apprend aussi à percevoir le phénomène sur l'horizon de ce qu'il masque. Par conséquent la complexité de la

<sup>30</sup> W. Benjamin : «Passázások», in : *A szíjrének hallgatása (Válogatott írások)*, Budapest : Osiris, 2001 : 201–249.

<sup>31</sup> Avec le nouveau recueil collectif *Les Français peints par eux-même* qui a paru en plusieurs livraisons chez l'éditeur Curmer de 1836 à 1841 le tableau de Paris a exploité cette nouvelle dimension. L'ouvrage entend englober non seulement les riches illustrations grâce auxquelles «la lisibilité de la ville conquiert un nouveau médium». K. Stierle : *La capitale des signes. (Paris et son discours)*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001 : 132.

<sup>32</sup> *Ibid.* : 134–135.

<sup>33</sup> *Ibid.* : 127.

<sup>34</sup> *Idem.*

grande ville moderne trouve dans le flâneur son observateur le plus attentif. Avec lui, la ville elle-même accède à la conscience la plus claire<sup>35</sup>.

Le plus grand flâneur du XIX<sup>e</sup> siècle est Baudelaire. Mais on voit déjà ce type dans les *Nouveaux tableaux de Paris* de 1828, continuation de *L'hermite de la Chaussée-d'Antin* d'Étienne Jouy. Contrairement à Baudelaire, ce premier flâneur se contentait de saisir sans méditation et distraitemment ce que le hasard faisait apparaître dans son champ de vision, sans jamais faire l'effort de se représenter ce qui est absent : aussi la philosophie du promeneur manque-t-elle encore dans son récit<sup>36</sup>. C'est Baudelaire qui absorbe pour ainsi dire le détail particulier et en fait un signe, un renvoi allégorique. Pour Baudelaire la ville ne cesse d'être, dans chaque apparition soudaine, une nouvelle allégorie d'elle-même : «l'élément présent se divise en lui-même, est tout à la fois présence et absence, positivité et négativité, occultation et signe d'occulté<sup>37</sup>».

Entre les *Nouveaux tableaux* et les poèmes de Baudelaire, le flâneur de la monarchie devient le médium qui relate une nouvelle «conscience de la ville». Seul le flâneur se détache de la vie de la ville, en sorte qu'il peut considérer cette vue comme spectacle. Seul le regard du flâneur apprend à déchiffrer le spectacle de ces nouvelles villes modernes, ouvert sur la profondeur cachée de la ville : par conséquent, la ville devient lisible d'une autre manière.

Quelle est cette nouvelle vision de la ville ? Une interprétation intéressante de la flânerie est proposée par Auguste de Lacroix dans le recueil collectif *Les Français peints par eux-mêmes*. Selon lui «la flânerie est le caractère distinctif du véritable homme de lettres. Le talent n'existe, dans l'espace, que comme conséquence ; l'instinct de la flânerie en est la cause première. C'est le cas de dire, avec une légère variante : littérateurs, parce que flâneurs<sup>38</sup>».

Lacroix retrace toute une philosophie du flâneur qui atteindra son point culminant chez Baudelaire. Selon lui, le flâneur est un génie du détail infime et de son décryptage sémiotique. Il possède pour ainsi dire un œil sémiotique qui lui fait percevoir les détails concrets qui passent inaperçus dans le grand mouvement de la ville. Il pense qu'il y a «sous la première enveloppe de chaque chose des rapports inconnus, des aperçus ignorés, tout un nouveau monde d'idées, de réflexions et de sentiments qui s'éveillent et jaillissent tout à coup sous le regard exercé de l'observateur, comme la source cachée sous la sonde du géologue<sup>39</sup>».

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Ibid.* : 127–128.

<sup>37</sup> *Ibid.* : 128.

<sup>38</sup> *Français peints par eux-mêmes*, vol. III. Paris : 1841 : 69 ; cité par *ibid.* : 136.

<sup>39</sup> Auguste de Lacroix cité *idem*.



Lacroix ajoute aussi qu'on trouve des exemples typiques de flâneurs dans les œuvres de Balzac. À notre avis, quoique les flâneurs constituent un groupe particulier parmi les personnages contemplatifs de Balzac pour lesquels la ville devient une source inépuisable de spectacle esthétique<sup>40</sup>, les descriptions de cet écrivain français ne sont pas les meilleurs exemples pour présenter la vision des flâneurs. Balzac utilise plutôt la technique de l'«approche progressive» dans ses romans pour présenter le cadre de l'action. L'approche progressive ou «perspective en approche», analysée par Raymond Debray-Genette<sup>41</sup>, est utilisée lorsqu'il s'agit de faire connaître au lecteur le cadre dans lequel va se passer le récit ou une partie de l'action. Une approche que le romancier du XIX<sup>e</sup> siècle utilise souvent par le truchement d'un voyageur ou d'un promeneur, plus ou moins identifié au narrateur mais aussi à un lecteur virtuel, qui est censé visiter un lieu pour la première fois. On voit ce type de promenade par exemple au début d'*Eugénie Grandet* ou dans le roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*. Cette méthode permet au romancier de changer de décor, passer d'un lieu à un autre sans conduire à une description fondée systématiquement sur une logique spatiale<sup>42</sup>. Cependant, si Balzac utilise l'«approche progressive» au début du roman pour présenter le cadre de l'action dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, chez Baudelaire et les frères Goncourt on voit, pour reprendre l'expression de Robert Ricatte à propos des Goncourt, une «description ambulatoire». Les promeneurs, au lieu de s'arrêter pour construire une description immobile, «détachent au passage ce qui accroche le regard<sup>43</sup>». On pourrait penser que ces descriptions feront d'autant plus volontiers appel à la perspective en approche. En fait, leur caractère impressionniste les rend plus désordonnées ce qui prouve que cette technique ne relève pas de la notion de point de vue, mais plutôt d'«une codification de l'espace informatif<sup>44</sup>».

On trouve très peu l'«approche progressive» dans le roman d'Illyés. Ainsi lorsque le narrateur arrive sur place de la République en passant par la rue du Temple et qu'il se retrouve au coin de la rue Turbigo : Illyés ici

<sup>40</sup> Balzac décrit ces personnages au début de *La fille aux yeux d'or* : «l'heureuse et molle espèce des flâneurs, les seuls gens réellement heureux à Paris, et qui en dégustent à chaque heure les mouvantes poésies.» Balzac : «La fille aux yeux d'or», in : *La Comédie humaine*, Tome V, Paris : Gallimard, 1977 : 1039–1109, p. 1053.

<sup>41</sup> R. Debray-Genette : «Traversée de l'espace descriptif», *Poétique* 51, 1982 : 329–344.

<sup>42</sup> R. Lafhail-Molino : *Paysages urbains dans Les Beaux Quartiers d'Aragon (Pour une théorie de la description dans le roman)*, Bern : Peter Lang, 1997 : 260.

<sup>43</sup> R. Ricatte : *La Création romanesque chez les Goncourt 1851–1870*, Paris : Armand Colin, 1953 : 280.

<sup>44</sup> R. Debray-Genette : *Traversée de l'espace...*, *op.cit.* : 336.

n'est pas un flâneur mais seulement un badaud<sup>45</sup>, c'est-à-dire quelqu'un qui contemple mais ne se mêle pas à la foule. Il la décrit en évoquant la foule cacophonique des voitures. Le narrateur compare cette vision à un parc à bestiaux où les taureaux se sont déchaînés<sup>46</sup>. Les onomatopées de cette description expriment la stupéfaction d'Illyés qui vient d'un monde paysan encore éloigné de la modernité mécanique. La musique ininterrompue des klaxons dans les rues de Baudelaire est également, selon Benjamin, «un accent absolument nouveau dans la poésie lyrique<sup>47</sup>».

Il existe en outre une présence secrète de la foule dans le roman d'Illyés tout comme dans les *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Pour le poète français cette foule innombrable de passants constitue le voile mouvant à travers lequel le promeneur parisien voit la ville. Pour voir cette foule inspiratrice souveraine qui selon Baudelaire offre la physionomie des grandes villes, remémorons-nous le texte de Baudelaire dans lequel il évoque l'*Homme des foules* d'Edgar Allan Poe et raconte l'histoire de ce convalescent qui «contemple la foule avec jouissance, se mêle par la pensée à toutes les pensées qui s'agitent autour de lui [. . .]. Finalement, il se précipite à travers la foule à la recherche d'un inconnu dont la physionomie entrevue l'a en clin d'œil, fasciné<sup>48</sup>».

La description de la foule des voitures déchaînées chez Illyés présente une image négative, peu attrayante, de cette foule. Baudelaire aussi a bien senti la menace que les foules de la grande ville constituent pour l'individu. Son poème singulier, *Perte d'auréole*, relève de ces angoisses :

Vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os<sup>49</sup>.

Malgré son antipathie pour la cohorte des voitures, Illyés aime à se prome-

<sup>45</sup> Dana Brand utilise le mot pour décrire le spectateur d'une nouvelle de Poe. D. Brand : *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991 : 84–85.

<sup>46</sup> Gy. Illyés : *Hunok Párisban*, *op.cit.* : 414–415.

<sup>47</sup> Il s'agit du début du sonnet *À une passante* : «La rue assourdissante autour de moi hur-lait». Cité par W. Benjamin : «Sur Baudelaire,» in : *Écrits français*, *op.cit.* : 238.

<sup>48</sup> Ch. Baudelaire : «Le Peintre de la vie moderne», in : *Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, 1976 : 380.

<sup>49</sup> Ch. Baudelaire : «Le Spleen de Paris», in : *Œuvres complètes*, t. I, Paris : Gallimard, 1976 : 352.

ner dans les rues pittoresques de Paris. Ces promenades ouvrent le champ de la liberté et comme Baudelaire, il chante les louanges de cette activité. Le poète hongrois travaille dans un atelier de reliure près de la place Pigalle. Il arrive avant l'heure du travail dans le quartier pour pouvoir s'y promener paisiblement en contemplant les poubelles de la rue Germain-Pilot et les mégots jetés sur les trottoirs. Ensuite il aime apporter lui-même les livres reliés aux clients<sup>50</sup>.

Pour pouvoir grouper les descriptions-promenades du roman de l'écrivain hongrois, nous nous appuyons sur les théories de Pierre Sansot et de Michel Raimond. Le premier distingue deux types de promenades selon leurs buts. Une marche doit avoir un terme qui apparaît comme la résolution de la promenade toute entière. Mais selon Sansot à cette recherche s'oppose une autre qui se veut elle-même pour fin. Il précise que cette déambulation dans son extrême maîtrise ne verse pas dans la pure ivresse de l'errance. La deuxième marche n'aspire à aucune révélation particulière. Elle s'émerveille d'être simplement cette promenade libre et souveraine — à peine relancée par une légère dissymétrie. Sansot pense que la différence entre ces deux sortes de promenades se situe particulièrement au niveau du chemin parcouru. Ceux qui se livrent à la déambulation préfèrent les courbes parce qu'ils n'empruntent pas la voie la plus droite mais qu'ils semblent presque zigzaguer<sup>51</sup>.

Michel Raimond évoque les modalités des déplacements dans l'espace<sup>52</sup>. Selon lui un itinéraire et les descriptions qui l'accompagnent ne prennent leurs sens que par rapport aux actions des personnages et aux intentions qui les conduisent. Il pense comme Sansot que ce sont les buts des acteurs humains qui donnent leur tonalité particulière aux différents déplacements. En nous inspirant des suggestions de Pierre Sansot et Michel Raimond, nous proposons la typologie suivante : d'une part, la simple promenade entre deux points, plus ou moins colorée par les attentes du personnage, mais au sein de laquelle l'espace lui-même n'a pas de signification ; d'autre part, la balade orientée vers un but plus ou moins concret, la recherche ou la quête ; enfin, les déplacements sans but défini qui peuvent être des promenades tranquilles et heureuses entraînant l'errance du narrateur dans le labyrinthe des rues de la ville.

Dans la plupart des cas les balades du narrateur du roman d'Ilyés ont un but. Au début de l'histoire notre héros se rend sur l'île Saint-Louis

<sup>50</sup> Gy. Ilyés : *Hunok Párisban*, op.cit. : 536.

<sup>51</sup> P. Sansot : *Poétique de la ville*, Paris : Éditions Klincksieck, 1971 : 170.

<sup>52</sup> M. Raimond : *Le Roman*, Paris : Armand Colin, 1988 : 170–171.

pour chercher un appartement bon marché. Il décrit des immeubles moroses qui semblent abandonnés, aux porches traversés par une foule d'êtres-fourmis<sup>53</sup>. Mais le narrateur accompagne quelquefois à pied sa dulcinée Mlle Orosz à travers «la jungle de la ville<sup>54</sup>» au restaurant de la rue Monge qui servait de quartier général aux émigrés hongrois. C'est sa promenade avec son ami Miller<sup>55</sup> qui suscite la plus ample description du roman, longue de cinq pages. Ils quittent l'île Saint Louis en traversant le pont Marie pour aller dans le quartier du Marais et ne se séparent que sur la place de la République. Illyés polarise ces deux lieux en montrant un Marais symbole du silence médiéval et en voyant le quartier autour la place de la République comme la bruyante incarnation de l'époque moderne<sup>56</sup>.

Le narrateur surnomme le quartier de la place de la République, avec ses écluses et ses péniches, la «Venise des prolétaires<sup>57</sup>». Sa description est un bon exemple d'une autre caractéristique du paysage urbain de l'écrivain hongrois. Illyés s'efforce toujours de saisir l'âme du quartier. Le quartier est presque désert et sa cloche a une voix d'outre-tombe comme dans un roman de Victor Hugo, mais les immeubles gris, les clôtures détruites, les tavernes et l'hôpital Saint-Louis reflètent la pauvreté de ses habitants. L'art du romancier rejoint ici les recherches du géographe lorsque ce dernier ne se contente plus de l'analyse purement quantitative des réalités spatiales mais essaie de comprendre de façon plus profonde les relations de l'homme à son territoire. Pour Illyés, un paysage n'est pas une réalité neutre que l'on peut étudier indépendamment des hommes qui l'habitent. C'est un état d'âme, le résultat d'une construction mentale élaborée par l'individu et par la société. L'espace n'existe donc que dans la mesure où il est créé par un sujet qui selon Illyés fonctionne dans certains quartiers<sup>58</sup>. Aussi l'île Saint-Louis devient-elle l'espace symbolique des immigrés pauvres, espace «où l'homme quitte l'Europe et devient encore une fois nomade<sup>59</sup>». Les habitants de l'île sont qualifiés plusieurs fois d'«insulaires», confrontés à «la mer de la ville<sup>60</sup>». Le roman donc est construit sur un système de deux polarités fondamentales qui opposent l'île Saint-Louis aux autres quartiers. Les visages des quartiers

<sup>53</sup> Gy. Illyés : *Humok Párisban*, *op.cit.* : 296–297.

<sup>54</sup> *Ibid.* : 436.

<sup>55</sup> *Ibid.* : 411–416.

<sup>56</sup> *Ibid.* : 414.

<sup>57</sup> *Ibid.* : 417–418.

<sup>58</sup> *Ibid.* : 374.

<sup>59</sup> *Ibid.* : 301.

<sup>60</sup> *Ibid.* : 383.

sont déterminés par leurs habitants. Selon Illyés le luxe et la plus grande misère vivent côte à côte dans le Nord et la frontière de ces deux mondes opposés est cette ligne perpendiculaire reliant les Halles au sommet de la butte Montmartre isolant les habitations des petits-bourgeois<sup>61</sup>.

Pour saisir l'âme d'un quartier, Illyés décrit donc les gens qui y habitent. Selon lui «ces gens appartiennent au spectacle de la ville comme la colonne Vendôme<sup>62</sup>». Par conséquent il contemple longtemps les manifestants de l'île Saint-Louis<sup>63</sup> et les Hindous, les prostituées, les faux-monnayeurs autour du café Dôme où il est un habitué<sup>64</sup>.

Les traits de la description ambulatoire d'Illyés sont notamment perceptibles dans le dernier passage de la description de l'île Saint-Louis. L'énonciation piétonne présente quelques caractéristiques qui d'emblée la distinguent du système spatial. Dans le cadre de l'énonciation elle décline, selon sa position, un proche et un lointain, un ici et un là-bas. Ce que confirme justement la présence des adverbes déictiques *ici* et *là* dans la communication verbale et qui sont donc les indicateurs de l'instance locutrice<sup>65</sup>. Le promeneur, comme nous l'avons déjà mentionné, sélectionne. Selon Barthes, «[l]'usager de la ville prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret<sup>66</sup>». Cette sélection détermine sa rhétorique. En analysant les récits de pratiques d'espaces, J.-F. Augoyard y décèle surtout deux figures de style fondamentales : la synecdoque et l'asyndète<sup>67</sup>. Ces figures caractérisent à la fois une symbolique de l'inconscient et «certains procédés typiques de la subjectivité manifestée dans le discours<sup>68</sup>».

La synecdoque consiste à employer le mot dans un sens qui est une partie d'un autre sens du même mot. Essentiellement, elle nomme une partie au lieu du tout qui l'intrigue. Ainsi les porchets des fenêtres ouvertes renvoient pris à l'«immeuble». Un pantalon rayé avec un dolman bleu, un sabot et un vélo, décrivent un habitant de l'île Saint-Louis<sup>69</sup>. L'asyndète est la suppres-

<sup>61</sup> *Ibid.* : 418–419.

<sup>62</sup> *Ibid.* : 481.

<sup>63</sup> *Ibid.* : 314–315.

<sup>64</sup> *Ibid.* : 482–483.

<sup>65</sup> M. de Certeau : *L'invention. . . , op.cit.* : 149–150.

<sup>66</sup> R. Barthes dans *Architecture d'aujourd'hui*, N°153, décembre 1970–janvier 1971, pp. 11–13 ; cité par *ibid.* : 149.

<sup>67</sup> J.-F. Augoyard : *Pas à Pas. (Essai sur le cheminement quotidien au milieu urbain)*, Paris : Seuil, 1979 ; cité *ibid.* : 152.

<sup>68</sup> Benveniste : *Problèmes de linguistique générale*, t. 2., Paris : Gallimard, 1974 : 86–87.

<sup>69</sup> Gy. Illyés : *Humok Párisban, op.cit.* : 314–315.

sion des mots de liaison, conjonctions et adverbes, dans une phrase ou entre deux phrases. De même dans la marche elle sélectionne et fragmente l'espace parcouru, elle en saute les liaisons et omet des parts entières<sup>70</sup>. Ce type de figure rhétorique est cependant très rare dans les descriptions d'Illyés. En fait ces deux figures cheminatoires renvoient l'une à l'autre. L'une remplace les totalités par des fragments, l'autre les délie en supprimant le conjonctif et le consécutif. L'une amplifie le détail et miniaturise l'ensemble. L'autre défait la continuité et déréalise sa vraisemblance.

Quelquesfois la promenade du protagoniste n'a aucun autre but que la flânerie. Dès son arrivée Illyés fait une promenade sur l'île pour capter l'ambiance de la ville<sup>71</sup>. Malgré l'existence d'un objectif, le narrateur quitte le chemin pour musarder et prend plaisir à s'arrêter acheter un journal, boire une tasse de café ou se peser sur une balance<sup>72</sup>. Quand le narrateur se retrouve en conflit avec ses collègues à la fin du roman, il parcourt la ville en tout sens<sup>73</sup>. Selon Sansot la souffrance provoque un certain envol et la promenade constitue un soulagement aux émotions pénibles. Sansot pense que l'homme en souci éprouve le besoin de développer, le long d'un itinéraire, ce qui l'opprime et il semble bien qu'il en tire un double bénéfice. Ce qui le tourmente jusqu'à le figer et l'empêcher de respirer est épuisé par la vastitude de l'espace et perd de sa force<sup>74</sup>. À une autre occasion, après avoir bu à cause de ses soucis, Illyés parcourt «le ventre de Paris» décrit par Zola<sup>75</sup>. Dans ces deux derniers cas la ville évoque un labyrinthe qui perd son visage familier.

En arrivant dans une ville étrangère, le voyageur est accueilli, accompagné par des textes. Il a entendu des témoignages, a lu des articles dans des journaux ou dans des livres, et souvent, s'est muni d'une documentation pour visiter la ville : guides, manuels ou ouvrages historiques. Illyés avait aussi des connaissances littéraires de la ville parisienne et en se promenant dans Paris, il les compare avec le spectacle vu. Ce furent même ses lectures qui suscitèrent ce voyage. Illyés avait imaginé la ville à travers le rêve de Petőfi et s'attendait à voir la ville décrite par le poète romantique<sup>76</sup>. Le titre *Hunok Párisban* [*Les Huns à Paris*] fait bien allusion à l'écriture de style ancien

<sup>70</sup> *Ibid.* : 153.

<sup>71</sup> *Ibid.* : 298–299.

<sup>72</sup> *Ibid.* : 537.

<sup>73</sup> *Ibid.* : 570–573.

<sup>74</sup> P. Sansot : *Poétique de la ville, op.cit.* : 153.

<sup>75</sup> Gy. Illyés : *Hunok Párisban, op.cit.* : 586–594.

<sup>76</sup> *Ibid.* : 348–349.

de Batsányi qui avait écrit le nom de Paris dans son poème : *A franciországi változásokra* [*À propos des changements en France*].

Les flâneurs du XIX<sup>e</sup> siècle pratiquaient aussi la lecture de la ville. Tandis que dans les *Nouveaux tableaux de Paris*<sup>77</sup> de 1828, le flâneur ne lit que des affiches de théâtre sans s'y rendre et s'arrête mécaniquement devant la vitrine d'un marchand d'estampes ou de meubles, devant l'étalage d'un librairie, pour contempler les illustrations d'un livre pendant la monarchie de Juillet, on assiste à l'émergence du «livre de la ville». Ce livre de la ville devient une métaphore centrale de la conscience de la ville et est mise en relation avec la figure du flâneur en tant que son lecteur. Seul le flâneur se détache de la ville, de sorte qu'il peut la considérer comme un spectacle et ainsi contient en germe le lecteur de la ville<sup>78</sup>. Dans le livre *L'époque sans nom. Esquisse de Paris* (2 vol., 1830–1833) d'Auguste Bazin, l'expérience de la ville devient également texte dans le chapitre intitulé «Le flâneur» :

Vous pensez bien qu'après un long exercice de la vie extérieure, il n'est pas sans avoir acquis une connaissance assez profonde de ce qu'on appelle les mœurs, texte vaste, infini, que nous avons réduit à son application la plus étroite<sup>79</sup>.

Au XX<sup>e</sup> siècle, c'est Franz Hessel qui résuma le mieux la tradition du flâneur dans son livre *Promenade dans Berlin* (1929) :

La flânerie est une sorte de lecture de la ville : le visage des gens, les étalages, les vitrines, les terrasses des cafés, les rails, les autos, les arbres deviennent autant de lettres égales en droit, qui, lorsqu'elles s'assemblent, constituent les mots, les phrases et les pages d'un livre toujours nouveau<sup>80</sup>.

Notre flâneur lit aussi les visages des cafés, les étalages de librairie mais sa lecture est différente. Pour lui, certains quartiers de la ville évoquent une série du livre lu. Dès son arrivée les rues de l'île Saint-Louis lui rappellent *Ferragus*, le roman de Balzac. Balzac avait surnommé l'île le «cadavre des fermiers-généraux» parce que la plupart des palais étaient abandonnés à cette époque<sup>81</sup>. Mais Illyés retrouve aussi la figure de Voltaire, de Gautier, de Villon, d'Apollinaire, de Verlaine et de Baudelaire. Grâce à ces rencontres littéraires le livre devient un guide géographique des écrivains français. Le narrateur entre dans tous les immeubles pour retrouver la trace de Pascal et

<sup>77</sup> Dans la chapitre «La journée d'un flâneur», in : K. Stierle : *La capitale des signes...*, *op.cit.* : 127.

<sup>78</sup> *Ibid.* : 128.

<sup>79</sup> Auguste Bazin, cité par *ibid.* : 130.

<sup>80</sup> Franz Hessel, cité par *ibid.* : 131–132.

<sup>81</sup> Gy. Illyés : *Humok Párisban*, *op.cit.* : 297.

de Rodin. Mais Illyés ne se contente pas des écrivains légendaires<sup>82</sup> : il rend visite à Marcel Sauvage, Cocteau, Éluard, Max Jacob et Pascal Pia<sup>83</sup>.

En lisant les descriptions urbaines d'Illyés, le lecteur aura sans doute un sentiment de familiarité : Illyés fait en effet voir la ville à l'aide des descriptions des écrivains qu'il a lus. Quand le narrateur s'arrête dans le nord de l'île Saint-Louis, il voit l'Hôtel Primadon où habitait Baudelaire avec ses amis ; dans le sud de l'île, il reconnaît le lieu des résidences du poète polonais Mickiewicz<sup>84</sup>. C'est surtout le quartier du Marais qui, aux yeux d'Illyés, a le mieux gardé son visage littéraire. Ses rues «serpentent» comme à l'époque de Rabelais et de la marquise de Sévigné ; on peut encore y suivre les traces de Suger<sup>85</sup>. Le lecteur trouvera également une allusion à un roman de Victor Hugo lors d'une description d'ambiance : une cloche hugolienne y sonne d'une voix d'outre-tombe<sup>86</sup>.

Michel de Certeau a montré que les promeneurs lisent non seulement la ville mais qu'il «font sens», c'est-à-dire qu'ils suscitent des trajets, comme des vocations et des appels : ils tournent ou détournent l'itinéraire en lui donnant des directions jusque-là imprévisibles. Ces noms créent du non-lieu dans les lieux, ils les transforment en passages<sup>87</sup>. Roland Barthes lui-même associe l'écriture et la promenade citadine : «[V]isiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire : l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa propre écriture<sup>88</sup>.» Dans le vocabulaire des surréalistes, la promenade est aussi associée à l'écriture. Breton donne ce conseil dans le *Manifeste du surréalisme* : «Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez<sup>89</sup>.» Pour les surréalistes, le corps humain qui déambule dans la ville doit remplacer le stylo des écrivains qui s'enferment dans leur bureau. La rue est la page blanche que le stylo et les pieds des surréalistes doivent parcourir<sup>90</sup>. Le titre même du premier recueil d'essais de Breton publié en 1924 porte un nom qui fait allusion à la promenade : *Les pas perdus*.

<sup>82</sup> *Ibid.* : 371.

<sup>83</sup> *Ibid.* : 351.

<sup>84</sup> *Ibid.* : 298.

<sup>85</sup> *Ibid.* : 413.

<sup>86</sup> *Ibid.* : 418.

<sup>87</sup> M. de Certeau : *L'invention... , op.cit.* : 156.

<sup>88</sup> R. Barthes : *L'Empire des signes*, Genève : Skira, 1970 : 51.

<sup>89</sup> A. Breton : «Manifeste du surréalisme», in : *Œuvres complètes*, t. I, *op.cit.* : 331.

<sup>90</sup> K. Ishikawa : *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme (Aragon, Breton, Desnos, Soupault)*, Paris : l'Harmattan, 1998 : 11–12.



Illyés concevait Paris comme le lieu de son éducation<sup>91</sup>. La critique a plusieurs fois souligné l'importance de cette ville dans l'œuvre du poète et estime que c'est là que sont nés ses premiers poèmes. Dans le roman d'Illyés, Tristan Tzara associe l'écriture du poème à la flânerie quand il accueille le poète hongrois dans son appartement. Pour Tzara (il n'est pas français), la poésie est une aventure et le poème une fuite<sup>92</sup>. Cette rencontre inspire Illyés pour voir la poésie comme un escalier par lequel il est possible d'atteindre la marche de l'idée supérieure<sup>93</sup>. En quittant la demeure de Tzara, Illyés essaie d'écrire un poème. Il travaille très lentement mais «[il a] déjà parcouru un kilomètre dans la poésie». Puis son courage «a fait descendre de la terre<sup>94</sup>». La rencontre avec Tzara provoque des changements profonds au niveau de l'histoire et au niveau du discours dans le roman. Illyés commence à écrire des poèmes : or, il décrit ce fait à l'aide de verbes de mouvement. Non seulement il écrit des poèmes mais il les rédige aussi en se baladant. Un autre immigré hongrois écrit une pièce de théâtre au moment de Noël qu'Illyés se charge d'écrire et rédiger<sup>95</sup>. C'est également en marchant dans les rues parisiennes qu'il accomplit ce travail. La visite à Tzara est donc un tournant dans le récit et l'écriture du poème devient la métaphore de la promenade de la ville. À un autre moment, l'écriture est éviter d'entrer dans les flaques<sup>96</sup>.

Dans le roman le narrateur écrit une nouvelle dédiée à la jeune fille de son cœur, Anna Orosz. La confession de ses sentiments n'arrive chez elle qu'au bout de quarante-quatre jours de détour de l'île Saint-Louis au quartier Saint-Antoine. Le texte est publié par la rédaction d'un journal une fois le dernier détail ayant réussi à traverser les vagues de la vie<sup>97</sup>. La métaphore du voyage en bateau du héros philosophe sur les mots-vagues exprime mal son amour : Illyés rejette le monde de l'eau pour celui des pierres, car les mots écrits sur les pierres se développent tout seuls<sup>98</sup>.

Le roman d'Illyés creuse donc de plus en plus la métaphore du pas : «Si les hommes pendant le récit se baladent dans le chemin des événements, ils suppriment beaucoup de détails involontairement comme on perd des colis

<sup>91</sup> Gy. Illyés : *Magyarok*, Budapest : Nyugat, 1938 : 401.

<sup>92</sup> Gy. Illyés : *Humok Párisban*, *op.cit.* : 362.

<sup>93</sup> *Ibid.* : 364.

<sup>94</sup> *Ibid.* : 367.

<sup>95</sup> *Ibid.* : 362.

<sup>96</sup> *Ibid.* : 430.

<sup>97</sup> *Ibid.* : 431.

<sup>98</sup> *Ibid.* : 435.

qu'on se charge d'apporter<sup>99</sup>.» On peut aussi interpréter les dernières lignes du roman métaphoriquement. Illyés a déjà passé une année dans la ville et il marche dans la neige.

Le trottoir est devenu plus en plus blanc. Il neigait à Paris. Mais les pas ont laissé des traces noires. C'était une neige très faible et elle a fondu très vite. J'ai déjà passé quitté mon pays depuis une année. Ces histoires se sont passées en une année et maintenant on peut commencer les nouvelles histoires<sup>100</sup>.

On peut interpréter l'histoire de son roman autobiographique, «son filet des pas dans la neige», comme la description de la conscience de la ville, et ainsi son texte est un pas qui laisse une trace après les autres œuvres présentant la ville parisienne.

Au terme de ce parcours, il serait bien présomptueux de vouloir tirer des enseignements définitifs en prenant appui sur les analyses limitées auxquelles nous avons procédé. Tout au plus pouvons-nous avancer quelques pistes pour une recherche plus large et plus approfondie, en particulier dans le domaine de la stylistique des descriptions de la prose de Gyula Illyés et des descriptions parisiennes d'un étranger. La déambulation dans les rues qu'on peut trouver dans d'autres textes d'Illyés<sup>101</sup> fonctionne comme métaphore de la naissance de l'écriture. Les rues, les cafés, les quartiers présentés créent des surfaces lisibles des immigrés hongrois mais ils sont aussi les lieux de la rencontre entre soi et l'écriture. Par conséquent le roman d'Illyés fait à la fois partie de ses romans autobiographiques mais aussi des séries d'autobiographies parisiennes comme l'œuvre de Hemingway, *Paris est une fête* [*A Moveable Feast*] dans laquelle Paris joue un rôle primordial.

<sup>99</sup> *Ibid.* : 483.

<sup>100</sup> *Ibid.* : 602.

<sup>101</sup> Voir des poèmes : *Kóborolva* [*En flânant*], *A kocsisorról* [*Du défilé des voitures*] ou dans les *Naplójegyzetek 1929–1945* [*Notes de journaux 1929–1945*], Budapest : Szépirodalmi, 1986 : 135–137 ; 149.