



DAVID MATTEINI

LE "DROIT À LA VILLE" SURREALISTE

La quête lyrique entre appropriation urbaine et inconscient dans la prose des surréalistes français

ABSTRACT: This study examines the intersection between surrealist thought and urban sociology through Henri Lefebvre's concept of the right to the city. We demonstrate how certain surrealist texts from the 1920s anticipate later sociological reflections on urban space. The article first establishes the connections between Lefebvre and the surrealist group, then explores the distinction between conceived space and lived space and the right to the city as creative appropriation. The analysis focuses particularly on four novels: Aragon's *Paris Peasant*, Desnos's *Liberty or Love*, Breton's *Nadja*, and Soupault's *Last Nights of Paris*. These works reveal how their protagonists practice a form of right to the city avant la lettre, transforming Paris into a terrain of poetic appropriation. Urban wandering functions both as a metaphor for surrealist writing and as resistance to capitalist rationalization. The article demonstrates surrealism's influence on the human sciences and reveals surrealist geopolitics as an early form of militant urban critique.

KEYWORDS: surrealist novel; right to the city; urban sociology; Henri Lefebvre; urban appropriation.

Lieu de quête et d'enquête identitaire, la métropole moderne est au cœur de la pensée des surréalistes, comme le terrain de leurs expériences, de leurs activités, de leur vie même. C'est dans les rues de la ville, parcourues de jour comme de nuit, que le groupe d'André Breton cherche ces rencontres fugitives, ces trouvailles, ces découvertes fortuites qui constituent les éléments moteurs de leurs œuvres. D'ailleurs, comme le dit Kiyoko Ishikawa (1998) faisant écho aux études de Jacqueline Chénieux-Gendron sur le roman surréaliste (1983) :

La déambulation dans les rues fonctionne comme métaphore de l'écriture surréaliste ; d'une part les rues, cet espace public, sont non seulement le lieu de la rencontre avec des femmes, mais aussi avec soi-même ; d'autre part, celui qui écrit/marche refuse la finalité de son acte. De là une résonance curieuse entre la ville et l'individu, entre la ville et le texte. (218)

C'est cette concordance entre l'homme et l'environnement urbain, ainsi que le caractère de non-finalité dont parle Ishikawa, qui font l'objet de notre étude. Toutefois, cette non-finalité mérite d'être examinée dans sa spécificité : elle n'est possible que dans le contexte de la ville moderne capitaliste, où paradoxalement, les structures

économiques permettent l'émergence d'espaces et de temps non-productifs essentiels à la création artistique. Il s'agit alors d'éclairer ici non pas le rôle esthétique que joue la représentation de la ville, Paris surtout, pour le mouvement surréaliste – les études à ce sujet sont nombreuses (Bancquart 1972, Sansot 1984, Stierle 2001, Sheringham 2006, 2013) – mais précisément l'impact sociologique et historique, voire anthropologique, d'un tel dispositif narratif.

La démarche interdisciplinaire qui est à la base de cette analyse s'articule sur un double point de vue. Le premier, rétrospectif, interroge la manière dont ces textes peuvent être lus aujourd'hui et examine si, après presqu'un siècle de recherches sur ce sujet, il est possible d'aborder dans une nouvelle perspective la question urbaine si présente dans la pensée surréaliste. Le second, de nature épistémologique, vise à évaluer l'impact des surréalistes non seulement sur les réflexions littéraires des décennies suivantes, mais aussi sur les sciences humaines et la philosophie du XX^e siècle.

Il me semble que l'un des points de rencontre les plus significatifs de cette convergence de perspectives peut être trouvé dans la sociologie urbaine. Née à l'époque positiviste de la seconde moitié du XIX^e siècle pour analyser la morphologie de la ville à l'ère industrielle, cette discipline a trouvé son apogée en France entre les années 1960 et 1970. Si ses fondateurs – Max Weber (1864-1920), Émile Durkheim (1858-1917) et Georg Simmel (1858-1918) – en ont posé les bases théoriques, c'est dans des travaux ultérieurs, particulièrement ceux d'Henri Lefebvre (1901-1991), qu'apparaissent les points de contact les plus évidents avec la poétique surréaliste. Mais avant d'identifier et de commenter ces convergences – et leurs divergences, bien entendu, qu'il importe également de considérer –, il convient de nous arrêter sur ce que représente la sociologie urbaine, et de vérifier si l'on peut effectivement y voir une filiation directe avec le mouvement surréaliste des années 1920.

La sociologie urbaine peut être définie comme l'étude des interactions humaines dans les zones métropolitaines. Il s'agit d'une discipline qui, au fil du temps, a bien évidemment connu diverses nuances théoriques, mais ce n'est qu'après la Seconde Guerre mondiale, en particulier en France, qu'elle s'est véritablement affirmée, avec l'acquisition d'une caractérisation plus cohérente qui, dans le sillage de la vague structuraliste, est devenue de plus en plus interdisciplinaire. En effet, on pourrait à juste titre considérer la sociologie urbaine comme un domaine de recherche transversal susceptible d'embrasser de multiples centres d'intérêt répondant tous à la volonté d'interroger les relations entre les individus et leur environnement urbain. Dès sa naissance dans le cadre des réflexions de la sociologie marxiste du XIX^e siècle, et puis au début du XX^e siècle avec l'École de Chicago, la sociologie urbaine a en effet favorisé le dialogue entre de nombreux axes de recherche. Architecture, écologie, psychologie, anthropologie, philosophie et littérature ont pu dialoguer et s'enrichir mutuellement. Par ailleurs, il convient de souligner d'emblée l'inclination essentiellement politique et

militante qui caractérise, selon les cas à des degrés divers, cette branche de la sociologie depuis sa fondation. Bien que la sociologie urbaine soit aujourd’hui essentiellement envisagée comme une discipline normative, à savoir comme une discipline visant à fournir des outils pour la planification urbaine et administrative de la ville (Choay 1980, Roncayolo 1990), elle était à l’origine fortement axée sur une réflexion critique et militante très proche de celle du surréalisme bretonien. Que l’on pense à l’attention accordée au rôle culturel de la ville moderne et au sentiment d’aliénation sociale engendré par les nouveaux modèles économiques du capitalisme. Malgré leurs différences de méthode, la plupart des sociologues urbains du XX^e siècle (Geddes 1915, Mumford 1961, Jacobs 1969, Castells 1983) s’inscrivent dans le sillage de cette approche, notamment en ce qui concerne la poussée critique, voire utopique, qui vise à démasquer le caractère fonctionnaliste des politiques urbaines.

Afin de tracer de nouvelles pistes critiques sur la dimension géopoétique des proses surréalistes, il convient d’examiner davantage la pensée d’Henri Lefebvre. Il s’agit d’un nom dont l’histoire intellectuelle croise, et ce n’est pas un hasard, celle du groupe de Breton. En effet, dès son arrivée à Paris en 1921, le philosophe commence à s’interroger sur le vide ontologique et anthropologique qui a marqué la vie des individus après la catastrophe de la Grande Guerre. Les premières réflexions de Lefebvre sur la théorie de l’aliénation et de la vie privée sont d’ailleurs nées d’une lecture de Hegel et de Marx qu’il partageait avec les surréalistes. Comme on le sait, ces derniers étaient également convaincus que la révolution réelle doit commencer par une transformation radicale de la vie des individus et de leur regard sur le monde. Cette conviction s’exprime clairement tout au long du premier *Manifeste du surréalisme* où Breton (1963 [1924]) évoque « la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l’on peut ainsi dire » (23). On ne s’étonne donc pas que, dès ses premières expériences intellectuelles au sein du groupe, fondé en 1924, de la revue *Philosophies*, Lefebvre noue de solides amitiés avec Tristan Tzara et surtout, outre Breton lui-même, avec Louis Aragon. C’est en fréquentant le cercle surréaliste que Lefebvre pose ainsi les bases de sa réflexion future sur la *vie quotidienne*. La nécessité de porter la réflexion sur la vie de l’individu dans l’espace de l’habitat, de la ville, de l’interaction humaine, est aussi celle de la critique de la société bourgeoise et, en général, du système dominant menée par les groupes Dada puis surréaliste des années 1920, qui ont marqué la vie culturelle parisienne dans les années entre 1910 et 1930. S’il est vrai que, comme l’ont souligné plusieurs études (Hess 1988, Elden 2004, Biagi 2019), Lefebvre aurait contesté à plusieurs reprises un certain penchant intellectualiste et idéologique de Breton face aux crises de l’entre-deux-guerres, il n’en reste pas moins que c’est à ce moment-là, grâce à ses fréquentations avec les hommes de lettres parisiens, que la pensée de Lefebvre commence à se développer. L’intuition de projeter la vie quotidienne et l’espace urbain dans la métaphore de l’œuvre

d'art, ainsi que la volonté de sortir des lieux du savoir institutionnel bourgeois pour traverser de façon critique les rues de la réalité matérielle, sont autant d'aspects qui rapprochent de manière significative la pensée de la première génération surréaliste de celle de Lefebvre.

De plus, il est indéniable que cette filiation intellectuelle s'enrichit considérablement dans sa relation avec Guy Debord. Entre les expériences surréalistes des années 1920 et la sociologie urbaine des années 1960, l'*Internationale Situationniste* constitue un maillon essentiel. Héritier des pratiques surréalistes de déambulation urbaine, Guy Debord (1958a) définit la *psychogéographie* comme l' « étude des effets précis du milieu géographique [...] sur le comportement affectif des individus » dès les premiers numéros de l'*Internationale Situationniste* (13). La *dérive* situationniste, technique de passage frénétique à travers différents milieux, radicalise la flânerie surréaliste en lui conférant une dimension explicitement politique. Cette pratique de l'espace urbain comme terrain d'expérimentation, qui conteste la fonctionnalisation de la ville, préfigure directement les théories lefebviennes sur l'appropriation de l'espace et le droit à la ville. Ainsi, les situationnistes ont systématisé ce que les surréalistes avaient initié de manière plus intuitive et métaphorique. Leur cartographie psychogéographique de Paris, avec ses « unités d'ambiance » et ses « plaques tournantes » (Debord 1958b, 23), prolonge la géographie mentale que Breton et Aragon avaient esquissée dans leurs ouvrages. En particulier, la notion de *détournement* situationniste (Debord et Wolman 1956) semble trouver ses racines dans la pratique surréaliste de réappropriation poétique des lieux urbains. Debord lui-même reconnaissait cette dette, tout en reprochant aux surréalistes de s'être trop focalisés sur l'imaginaire au détriment de la transformation concrète de la vie quotidienne (Debord 1989 [1957]). Cette critique rejoue paradoxalement celle que Lefebvre adressait à ses anciens amis surréalistes, tout en s'inspirant largement de leurs intuitions fondamentales sur la ville comme espace de liberté et de création. La psychogéographie situationniste constitue donc un chaînon essentiel dans la transmission et la transformation de l'héritage surréaliste vers une critique urbaine militante, démontrant comment les pratiques artistiques d'avant-garde peuvent nourrir et renouveler la pensée sociologique et politique.

Compte tenu de ces considérations critiques préliminaires, il apparaît que deux points essentiels de la pensée lefebvrienne permettent d'éclairer d'un jour nouveau certains textes majeurs du surréalisme qui traitent de la ville : d'une part, la bipartition entre *espace conçu* et *espace vécu*, et, de l'autre, l'idée, devenue très célèbre, du *droit à la ville*. Avant d'aborder ces textes surréalistes et de vérifier les liens qu'ils entretiennent avec la sociologie urbaine, il convient de résumer brièvement ces notions-clés.

Développée par l'auteur dans *Le droit à la ville* (1968) et dans *La production de l'espace* (1974), la distinction entre *espace conçu* et *espace vécu* exprime une double tension. D'un côté, l'idée d'une « ville pensée, rationalisée, formalisée, découpée, et agencée par ceux

qui ont le pouvoir de produire les cadres matériels de la vie urbaine. » De l'autre, les « espaces de représentation » des habitants, c'est-à-dire leurs expériences et leurs habitudes vécues (Marchal et Stébé 2022, 99). Tout en renvoyant à la bipartition de Simmel (1903) entre citadin *aliéné* et citadin *libre*, la réflexion de Lefebvre apporte ainsi un nouveau regard sur les modalités de possession de l'urbanité par les individus. Si la ville apparaît comme le produit des rapports d'autorité exprimés par les classes dominantes au moyen de tous les dispositifs de rationalisation de la vie quotidienne (urbanisme fonctionnaliste, zonage, standardisation de l'habitat), selon Lefebvre elle représente en même temps un champ où se réalisent, à travers des actions à la fois symboliques et concrètes, des rapports d'appropriation de l'espace. Ce dernier point se rattache évidemment à l'une des notions les plus connues de la pensée urbaine de Lefebvre : *le droit à la ville*.

Avec cette notion, le philosophe français entend dépasser la définition marchande de la métropole capitaliste avancée par la sociologie antérieure et réhabiliter la *valeur d'usage* de la ville moderne, englobant les multiples pratiques de ceux qui l'habitent. Par conséquent, en s'opposant à la thèse positiviste selon laquelle la ville ne serait que le simple reflet de la hiérarchie des classes sociales, Lefebvre (1968) conçoit la métropole comme une œuvre collective en perpétuelle transformation, comme une véritable dimension existentielle où l'espace public ouvert devient le champ d'action d'une pratique sociale dynamique, une scène susceptible de mener ses acteurs à la récusation de toute aliénation :

Le droit à la ville ne peut se concevoir comme un simple droit de visite ou de retour vers les villes traditionnelles. Il ne peut se formuler que comme droit à la vie urbaine, transformée, renouvelée. Que le tissu urbain enserre la campagne et ce qui survit de vie paysanne, peu importe, pourvu que "l'urbain", lieu de rencontre, priorité de la valeur d'usage, inscription dans l'espace d'un temps promu au rang de bien suprême parmi les biens, trouve sa base morphologique, sa réalisation pratico-sensible. (121)

Ainsi conçu, le droit à la ville se définit alors comme « le droit à l'*œuvre* (à l'activité participante) et le droit à l'*appropriation* », et s'inscrit, point essentiel du discours de Lefebvre, « dans les perspectives de la révolution sous hégémonie de la classe ouvrière » (146), dans le sillage d'une longue tradition militante qui trouve évidemment son autorité majeure chez Marx.

Néanmoins, il convient de préciser que l'application du concept de *droit à la ville* aux œuvres surréalistes requiert certaines nuances. Alors que Lefebvre théorise un militantisme politique direct contre le capitalisme, les surréalistes entretiennent un rapport plus ambigu avec la modernité urbaine. Leur opposition relève davantage d'une nécessité artistique – celle de s'opposer à tout système dominant pour préserver l'espace créatif – que d'un programme révolutionnaire structuré. Cette tension révèle un paradoxe fondamental : les surréalistes dépendent précisément des conditions créées par

le capitalisme urbain pour leur pratique artistique. La non-finalité qu'ils célèbrent – impossible dans le contexte rural où tout travail a une fonction précise – n'existe que grâce à l'économie urbaine moderne qui libère certains individus des contraintes productives. Or, bien qu'étroitement ancrée dans le contexte des luttes politiques des années 1960-1970, la réflexion de Lefebvre peut nous fournir également des arguments herméneutiques éclairants pour relire la question urbaine chez les surréalistes. Cette pertinence analytique s'enracine d'ailleurs dans l'histoire personnelle de Lefebvre, dont l'affiliation documentée au groupe d'André Breton (Biagi 2019, 23-35) a sans doute influencé le développement de ses idées. La critique de l'hyper-rationalisation de la vie quotidienne et la conception de la ville comme espace créateur constituent des motifs centraux tant chez Lefebvre que dans la poétique surréaliste. Si cette thèse pourrait paraître risquée, voire anachronique, de nombreuses similitudes apparaissent dès lors que l'on examine les textes.

En particulier, quatre romans écrits dans le sillage de la publication du premier *Manifeste du surréalisme* en 1924 révèlent bon nombre de ces similarités. Il s'agit de *Le paysan de Paris* de Louis Aragon (1926), *La liberté ou l'amour* de Robert Desnos (1927), *Nadja* d'André Breton (1928), et enfin de *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault (1928). Le choix même de la prose romanesque révèle une dimension essentielle du projet esthétique des surréalistes : la déambulation constitue la condition *sine qua non* pour saisir l'inattendu et l'onirique, dans leur dimension tant spatiale que temporelle. Si, comme le rappelle Tadié (1978), l'image poétique se focalise sur l'image elle-même, négligeant son surgissement et son contraste avec la *vie ordinaire*, la prose, avec ses présupposés *rationnels* ou *réalistes*, avec son articulation logico-temporelle que la narratologie a soulignée depuis longtemps, permet précisément de mettre en relief le contraste avec l'onirique et le non-rationnel. Cette tension dialectique entre le cadre apparemment objectif de la prose et l'irruption du poétique confère à ce choix formel toute sa pertinence herméneutique.

Certes, comme on l'a déjà remarqué, de nombreuses études se sont attachées à repérer la thématique urbaine dans ces textes, et cet article n'a pas la prétention de révolutionner la critique sur le sujet. Cependant, il apparaît pertinent de réfléchir sur leur signification en utilisant les outils de ces disciplines que le groupe de Breton aurait largement influencées, comme l'a souligné Franco Fortini (1959). Dans ces romans il s'agit toujours, pour leurs protagonistes, de mettre en scène l'expérimentation vivante, physique et psychologique de l'espace urbain. Ainsi, le caractère de *non-finalité*, quasiment aléatoire, qui marque les péripéties de ces personnages peut être interprété dans les termes lefebviens d'une véritable poussée d'*appropriation*. Par cette dynamique, la vie individuelle et sociale s'accélérerait et s'ouvrirait à l'autre et au monde entier. Ce n'est pas un hasard si Breton, dans le premier chapitre de *Les Pas perdus* (1990 [1924]), pose déjà ces problèmes essentiels, qui se retrouvent dans la production romanesque

ultérieure : « La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel » (11). À l'instar de ce que théorisera plus tard l'école sociologique parisienne, la conception de la valeur d'usage de la ville trouve déjà, dans ce passage de Breton, son esprit contestataire. En marge des institutions et de leurs impératifs d'aménagement rationaliste, les pratiques urbaines décrites par les surréalistes deviennent synonymes de connaissance de soi et d'appropriation d'une dimension qui, avant d'être spatiale, est surtout mentale.

Espace de jeu et d'expression, lieu d'une errance impossible à figer et de ce fait surréaliste par excellence, la rue constitue chez les surréalistes le territoire privilégié du *merveilleux*. C'est dans l'espace urbain qu'il devient possible de redonner à l'analogie et à l'intuition leur fonction essentielle dans la compréhension du monde. Ce que Breton nomme l'*éventuel urbain* pourra ouvrir le champ des possibilités à travers les rencontres fortuites, les temporalités multiples, la pluralité des points de vue qui sous-tendent ces romans. La mécanique de l'indéterminé que la psychologie classique avait rejetée dans la catégorie de l'insignifiant devient ici le signifiant privilégié. Un épisode de la vie quotidienne qui pour d'autres n'aurait aucune signification, un paysage urbain ou naturel que le *passant pressé* ne voit même pas (comme l'illustre la Porte Saint-Denis de *Nadja*), un objet trouvé *par hasard* que d'autres jugeraient sans intérêt, représentent tous des éléments dotés d'un immense pouvoir de révélation. Dans la succession de ces rencontres qui décousent le fil de la logique textuelle, spatiale et temporelle de la tradition du roman réaliste du XIX^e siècle, le décor de la ville de Paris se transforme en ville rêvée, ville *appropriée* au sens lefebvrierien. À cet égard, les exemples sont bien entendu innombrables. Pour ne citer qu'un passage, la description de la rencontre entre Breton-narrateur et Nadja illustre particulièrement bien cette dimension. Cet extrait révèle l'allure vagabonde des personnages qui peuplent ces romans :

Le 4 octobre dernier, à la fin d'un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer, je me trouvais rue Lafayette : après m'être arrêté quelques minutes devant la vitrine de la librairie de L'Humanité et avoir fait l'acquisition du dernier ouvrage de Trotsky, sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra. Les bureaux, les ateliers commençaient à se vider, du haut en bas des maisons des portes se fermaient, des gens sur le trottoir se serraien la main, il commençait tout de même à y avoir plus de monde. J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution. Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. (2007 [1928], 51)

Dans ce passage, deux visions de la ville s'opposent. D'une part, le narrateur présente une ville industrieuse, une foule occupée à des activités productives pendant la journée – en un mot, la banalité coutumière du quotidien. D'autre part, ce même narrateur

incarne la jouissance fugitive et déconcertante qu'une longue tradition attribue à l'urbain, un esprit désœuvré qui seul permettra la rencontre avec la femme révélatrice et, par conséquent, avec une dimension plus profonde du Moi. Le rapport de la poésie à l'amour et au hasard se superpose ainsi au rapport de l'individu à la ville, rétablissant un nouveau principe de plaisir qui fonde cette « nouvelle déclaration des droits de l'homme » prônée par Breton dans le premier numéro de *La Révolution surréaliste* de 1924.

Par ailleurs, ce qui frappe particulièrement dans ces déambulations surréalistes, c'est leur préférence marquée pour les espaces d'ombre, les lumières filtrées, et plus généralement pour la dimension nocturne de la ville. Cette attirance pour l'obscurité n'est pas fortuite : elle révèle une volonté de saisir la ville dans ses moments de transformation, lorsque les certitudes diurnes se dissolvent et que l'espace urbain devient propice aux métamorphoses de l'imagination créatrice. La nuit transforme la topographie familière de la géographie routinière du quotidien en territoire inconnu, où les silhouettes se confondent et où les objets ordinaires acquièrent une aura mystérieuse. De fait, comme l'a bien montré Walter Benjamin dans son ouvrage consacré aux passages parisiens (les *Passagen-Werk*, rédigé entre 1927 et 1940, ne fut publié qu'en 1982), les passages couverts qu'Aragon explore dans *Le paysan de Paris* (1972 [1926]) incarnent parfaitement cette dialectique ambiguë de l'ombre et de la lumière : ces espaces intermédiaires, ni tout à fait intérieurs ni vraiment extérieurs, baignés d'une « lueur glauque » (21) qui filtre à travers les verrières, créent une atmosphère propice à la rêverie et à la découverte de l'insolite dans le quotidien. Cette lumière tamisée, sorte de « crépuscule de la sensibilité » (63) comme la décrit Aragon, devient ainsi métaphore de la conscience surréaliste elle-même, qui cherche à percevoir le monde dans une clarté différente, ni pleine lumière de la raison ni obscurité totale de l'inconscient, mais dans cette zone intermédiaire où le merveilleux peut surgir.

S'il est vrai que cette fascination pour la nuit urbaine s'enracine également dans une longue tradition littéraire française, depuis *Les Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne aux *Fleurs du Mal* de Baudelaire, il n'en reste pas moins que chez les surréalistes la nuit n'est plus seulement le temps des marginaux et des mystères : elle devient l'heure privilégiée de la reconquête – ne serait-ce que poétique – de l'espace urbain. Soupault, on le verra, dans *Les dernières nuits de Paris*, fait de l'obscurité le temps d'une liberté absolue où les contraintes sociales s'estompent et où l'individu peut enfin coïncider avec ses désirs les plus profonds. Cette temporalité nocturne permet aux surréalistes d'échapper à la ville productive et rationnelle pour découvrir une cité onirique où règnent le *hasard objectif* bretonien et les correspondances secrètes qui tissent l'intrigue des aventures des personnages romanesques. L'ombre devient ainsi le milieu naturel de l'inconscient urbain, ce territoire psychique où la ville révèle sa dimension la plus authentique, libérée des masques de la civilisation bourgeoise. Il s'agit d'une préférence pour l'obscurité qui annonce d'ailleurs nombre de réflexions ultérieures sur le revers de la ville moderne,

comme celles sur la *ville invisible* d'Italo Calvino (1972) ou, encore, sur les *espaces autres* de Michel Foucault (1967), confirmant une fois de plus l'influence durable de l'imaginaire surréaliste sur la pensée contemporaine sur l'urbanité et sa tension symbolique.

Quoique les quatre romans dont il est question ici soient très différents les uns des autres, sur le plan stylistique comme sur le plan diégétique, et bien que chaque membre du groupe surréaliste ait suivi son propre chemin après les purges bretoniennes, il faut toutefois noter qu'un point commun les rapproche de manière significative. De fait, la quête du Moi exprimée par le fameux incipit de *Nadja*, « Qui suis-je ? » (la référence au « Que sais-je ? » de Montaigne est manifeste), accompagne l'errance de tous les personnages qui habitent ces textes. Dans leur refus de s'intégrer au mode de vie imposé par la nouvelle société capitaliste, ces romans interrogent, chacun à sa manière, la question morale de la vie et de la liberté, en faisant de l'espace urbain du Paris des Années folles un lieu qui incarne ce que leurs auteurs révoltés réclament. Dès lors, tandis que le narrateur de *Nadja* et le *Paysan d'Aragon* nous offrent des détails concrets de la ville qui fonctionnent comme un ressort inépuisable de l'inconscient, le protagoniste de *La liberté ou l'amour !* (1962 [1927]) de Desnos, Corsaire Sanglot, manifeste une irrévérence anarchiste et délirante qui désacralise à l'extrême les lieux les plus célèbres de la capitale. Ce faisant, son désir d'un amour déréglé pourra enfin y retrouver un espace renouvelé où franchir les limites du sens commun bourgeois :

Et maintenant je n'ai plus pour décors à mes actions que les places publiques : place La Fayette, place des Victoires, place Vendôme, place Dauphine, place de la Concorde.

Une poétique agoraphobie transforme mes nuits en déserts et mes rêves en inquiétude.

Je parle aujourd'hui devant une vitrine de postiches et de peignes d'écaille et tandis que machinalement je garnis cette maison de verre et de têtes et de tortues apathiques, un gigantesque rasoir du meilleur acier prend la place d'une aiguille sur l'horloge de la petite cervelle. Elle rase désormais les minutes sans les trancher. (92-93)

Projection de l'imaginaire de Desnos, Paris apparaît comme les ruines de la civilisation industrielle, une ville où les signes – noms de rues et de places, affiches publicitaires, monuments publics, etc. – éclatent en mille morceaux et perdent toute référence, se transfigurant selon une nouvelle appropriation du signifié par le flâneur. Avec le surréalisme, les villes cessent d'être simplement décrites ; elles sont désormais transcrites par le biais d'une sensibilité créatrice inédite qui transfigure le réel en surréalité.

Par conséquent, l'image de Paris dans ces romans est bien différente de celle qui caractérisait un certain imaginaire désabusé de la modernité tel qu'il s'était imposé aux XIX^e et XX^e siècles (comme l'illustrent, par exemple, le *Cygne baudelairien*, l'œuvre romanesque de Flaubert, ou encore la présentation de la mondanité chez Proust). La poétique de l'urbain chez les surréalistes devient l'occasion d'établir une nouvelle

mythologie qui rend un véritable culte au caractère éphémère du monde moderne. À ce sujet, les pages introductives du *Paysan de Paris* sont célèbres. Dans sa *Préface*, Aragon, se rebellant contre toute sorte de classification rationnelle du réel, élargit les frontières de la ville moderne, désormais considérée comme un authentique tremplin de l'imaginaire :

À toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. [...] Dans vos châteaux de sable que vous êtes belles, colonnes de fumées ! Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et se fait suicide. M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle ? Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien ? (1972 [1926], 15-16)

Comme un nouvel *Ingénue* surréaliste, le narrateur observe la métropole d'un regard original et vierge, comme le véritable laboratoire d'une *mythologie moderne* qui, contrairement aux mythologies anciennes, s'appuie sur des lieux apparemment sans valeur, de passage, intermédiaires, sur des objets concrets et quotidiens périssables. C'est ainsi que la quête dépayssante de la vie immédiate dans les niches de la ville moderne se mêle à la quête du Moi, générant un sentiment de *possession familière* qui s'empare du protagoniste au fur et à mesure qu'il s'égare dans le microcosme des passages de Paris et même de ses jardins. Il convient de s'arrêter brièvement sur ce point.

Il est significatif que dans leur exploration de l'espace urbain, les surréalistes n'oublient pas la dimension naturelle qui subsiste au cœur de la métropole. Le parc des Buttes-Chaumont, par exemple, dans la dernière partie du *Paysan de Paris*, représente un espace hybride où la nature domestiquée devient le théâtre d'une rêverie cosmique. Aragon y découvre « un labyrinthe de rochers, mi-grotte et mi-serpent, extrêmement propice à mes divagations » (1972 [1926], 216), un paysage artificiel qui, paradoxalement, permet d'accéder à une forme de *sublime urbain*, à un *nouveau* sentiment de la nature (Collot 2022). Cette nature reconstruite, avec ses grottes artificielles et ses cascades aménagées, devient le lieu d'une méditation sur le temps et la mort. Le jardin public, espace de nature maîtrisée inséré dans le tissu urbain, incarne ainsi la tension surréaliste entre le désir d'évasion et l'ancre dans la modernité.

La dialectique entre urbanité et nature qui se manifeste dans le jardin de la ville révèle une dimension essentielle de la poétique surréaliste : la recherche d'une totalité perdue dans un monde fragmenté par la modernité. Les parcs et jardins parisiens deviennent des microcosmes où s'opère une réconciliation provisoire entre l'homme et le cosmos, entre la civilisation et ses origines oubliées. Chez Breton, les squares parisiens fonctionnent comme des seuils où la rencontre amoureuse peut s'épanouir dans une atmosphère suspendue, hors du temps productif de la métropole. Le jardin du Luxembourg dans

Nadja, avec ses statues énigmatiques et ses allées ombreuses, devient un espace initiatique où le narrateur découvre les signes cachés du destin. Cette nature urbaine n'est donc jamais un simple décor : elle participe activement à la transformation de la conscience, offrant un contrepoint nécessaire à l'agitation frénétique des boulevards. Les surréalistes anticipent ainsi les réflexions contemporaines sur l'écologie urbaine et la nécessité de préserver des espaces de respiration dans la densité de la ville (Clément 2014). Leur vision poétique des espaces verts urbains comme lieux de résistance à l'uniformisation trouve un écho dans les luttes actuelles pour la préservation des communs urbains et le droit à des espaces publics non marchandisés. Même si l'intérêt des surréalistes pour la nature urbaine relevait davantage d'une quête poétique et psychologique que d'une conscience militante et environnementale explicite, il est surprenant de constater que cette sensibilité à la nature en ville témoigne d'une véritable intuition écologique précoce.

En dernière analyse, de même que la rencontre de Nadja dans les rues de Paris ouvre à Breton une dimension supérieure de l'expérience individuelle et quotidienne, la fréquentation par Aragon de ces zones particulières de la ville constitue, comme Benjamin l'aurait dit (1982), une sorte de *rite de passage* permettant de se livrer à une nouvelle perception de soi-même dans le monde. Aragon évoque dès l'ouverture du *Paysan de Paris* les bouleversements haussmanniens qui ont rationalisé l'espace parisien, transformations urbaines contre lesquelles la démarche surréaliste va précisément s'inscrire en réinvestissant poétiquement ces lieux vidés de leur mystère. Une fois écartés du domaine de l'utilité et de la fonctionnalité urbaine, les lieux de la ville acquièrent une dimension sacrée.

Dans le même esprit, les péripéties interminables qui marquent le récit *Les nuits de Paris* de Philippe Soupault (1997 [1928]) se distinguent par une poussée lyrique qui mène à la déconstruction totale de l'idée de ville comme un tout homogène. Présenté comme un hommage à Paris et simultanément comme une forme d'exorcisme de l'activité de l'auteur au sein du groupe surréaliste, le roman de Soupault développe une vision radicale de l'espace urbain. L'œuvre pousse à l'extrême la métaphore de la ville comme création artistique perpétuellement soumise aux forces de destruction et de renaissance, ce qui, comme nous l'avons montré, a été le pivot de la pensée de Lefebvre :

La tour Eiffel devenait plus vivante que moi. Je savais depuis longtemps, que de la considérer à ses pieds la rendait métallique et architecturale, que de l'apercevoir de très loin la faisait symbolique et qu'elle changeait d'aspect et de caractère selon qu'on l'admirait de Pantin ou de Grenelle, de Montmartre ou du Point-du-Jour. Je m'amusais, à l'aide de ma mémoire, à en varier indéfiniment la silhouette, comme si je l'examinais à travers un kaléidoscope. Cette sorte de mobilité et cette grâce me la rendaient sympathique et en faisaient une véritable amie, vivante et presque gaie. (30)

Si la perception des monuments et des lieux parisiens s'affranchit des représentations figées grâce à la multiplication des perspectives, Soupault privilégie le hasard comme

principe de saisie métamorphique de la ville. Dans *Les dernières nuits de Paris*, l'écriture urbaine révèle la force primitive de l'homme dissimulée sous le vernis civilisationnel. Cette révélation s'opère par un refus radical de toute finalité et par une pulsion insoumise à l'ordre social bourgeois qui anime la déambulation nocturne des personnages :

Pendant cette promenade ensoleillée et matinale je vis grandir devant mes yeux le hasard. Il m'apparut comme un personnage puissant et cependant très proche, qui prenait l'aspect de milliers d'êtres humains. [...] Il grandissait toujours et bientôt je conclus que Paris, ma ville, était une de ses demeures favorites. [...] Je m'arrêtai sur le pont de la Concorde et considérai avec amitié le coude que forme la Seine. Sur le fleuve flottait une écume d'objets, de morceaux de bois, de débris innommables qui glissaient vers leur destin. [...] Mes yeux couraient d'une rive à l'autre. Tantôt mon esprit remontait le courant et tantôt s'y abandonnait. Je voulais tantôt chercher des causes, des motifs et tantôt j'acceptais volontiers mon ignorance, ma simplicité. Dans le lointain, entre les tours de Notre-Dame, je vis apparaître le printemps. Puis un vent s'éleva, immense, et s'agita comme le plus grand drapeau que j'eusse jamais vu durant ma vie. (102-103)

Ne cherchant ni la révélation comme Breton, ni la mythologie moderne d'Aragon, ni le délire verbal de Desnos, Soupault se situe ici dans une tradition littéraire qui, remontant au célèbre hibou-spectateur de Restif de la Bretonne, traite de la ville comme le lieu ultime d'une ambivalence anthropologique, démasquant le mythe de la grandeur parisienne. Cette filiation avec Restif n'est pas fortuite, comme le montre Giovanni Macchia dans son introduction à l'édition italienne des *Nuits de Paris* (1982). Analysant l'œuvre fondatrice de Restif, Macchia dégage le *topos narratif du gouffre urbain*, qui semble trouver un écho direct dans l'écriture de Soupault. Occultée aux yeux des institutions et de l'État, la ville nocturne devient pour l'écrivain un terrain privilégié pour mettre en œuvre le renversement de toute valeur préétablie :

Restif de la Bretonne avait réalisé tout ce que l'on peut voir lorsque l'on a les yeux fermés. Il avait déjà ressenti combien la beauté de la ville peut aussi être confiée à certains objets, inutiles et symboliques : la lanterne, par exemple, dont la lumière, brisant les ombres de la nuit, ne les détruisait pas, mais les rendait plus denses et plus profondes. (XVI, nous traduisons)

Cette dialectique de la lumière et de l'ombre, cette attention aux objets délaissés de la ville nocturne, trouve un écho direct dans l'écriture de Soupault, qui radicalise cette tradition en la chargeant d'une dimension subversive proprement surréaliste. Ces considérations éclairent directement la manière dont Soupault, et plus généralement les surréalistes, exploitent la dimension fonctionnelle de la ville qui s'offre à eux. C'est précisément à travers la description de l'expérience urbaine que ces écrivains parviennent à briser la grande norme, la grande littérature et ses idéaux de l'œuvre parfaite, de l'objet clos. Dans la ville, un éternel recommencement se produit et l'espace du quotidien se transforme sans cesse en domaine inconnu. On écrit dans la ville, et, en même temps, la ville pousse à écrire.

En définitive, les œuvres de Breton, Aragon, Soupault et Desnos témoignent d'une transformation radicale de la représentation littéraire de l'espace urbain. Dépassant la fonction descriptive du roman réaliste, ces auteurs font de Paris un territoire d'expérimentation poétique où l'égarement créateur de l'inconscient remplace la logique cartésienne traditionnelle. La ville cesse d'être un simple décor pour devenir le lieu privilégié d'une émancipation du Moi, où chaque rue, chaque passage, chaque jardin public offre la possibilité d'une révélation transformatrice. Cette vision surréaliste de l'urbain anticipe remarquablement les théorisations sociologiques ultérieures, notamment celle d'Henri Lefebvre. La convergence entre l'appropriation poétique de l'espace par les surréalistes et le concept lefebvrier du droit à la ville révèle une préoccupation commune : transformer l'expérience urbaine en pratique de liberté face aux contraintes de la modernité capitaliste. Les surréalistes, en faisant de la déambulation urbaine un acte de résistance créatrice, préfigurent ainsi les réflexions contemporaines sur l'espace vécu et la nécessité de réinventer notre rapport à la ville. Toutefois, il importe de reconnaître que, malgré ces convergences, des différences significatives distinguent l'approche surréaliste de la théorie lefebvierne. Là où Lefebvre conçoit le droit à la ville comme un projet politique explicite de transformation sociale, les surréalistes pratiquent une appropriation poétique qui, tout en contestant l'ordre bourgeois, reste tributaire des infrastructures et des libertés offertes par le système capitaliste urbain. Cette ambivalence – utiliser les produits du capitalisme pour le critiquer – constitue moins une contradiction qu'une caractéristique fondamentale de l'art moderne. Si les surréalistes anticipent certaines intuitions de la sociologie urbaine, leur projet diffère fondamentalement dans ses moyens et ses fins. Le droit à la ville surréaliste reste avant tout métaphorique et esthétique, distinct du programme politique concret théorisé par Lefebvre.

Cette distance n' invalide pas le rapprochement mais l'enrichit, révélant comment l'art et la théorie sociale peuvent dialoguer sans se confondre. L'héritage du surréalisme dépasse donc largement le domaine littéraire. En mettant les problèmes du langage et de l'écriture en relation avec une transformation globale de l'existence humaine, le mouvement a pu solliciter le renouvellement des sciences sociales. Cette influence durable témoigne de la capacité du surréalisme à articuler pratique artistique et pensée critique, faisant de l'exploration urbaine le laboratoire d'une nouvelle manière d'être au monde.

BIBLIOGRAPHIE

- ARAGON, L. 1972 [1926]. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard.
BANCQUART, M.-C. 1972. *Paris des surréalistes*. Paris: Séghers.

- BENJAMIN, W. 1982. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BIAGI, F. 2019. *Henri Lefebvre. Una teoria critica dello spazio*. Milano: Jaca Book.
- BRETON, A. 2007 [1928]. *Nadja*. Paris: Gallimard.
- . 1990 [1924]. "La confession dédaigneuse." In *Les Pas perdus*, 7-21. Paris: Gallimard.
- . 1963 [1924]. *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Gallimard.
- CALVINO, I. 1972. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
- CASTELLS, M. 1983. *The City and the Grassroots: A Cross-cultural Theory of Urban Social Movements*. London: Edward Arnold.
- CHENIEUX-GENDRON, J. 1983. *Le Surréalisme et le roman*. Lausanne: L'âge d'homme.
- CHOAY, F. 1980. *La Règle et le Modèle: Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Seuil.
- CLÉMENT, G. 2014. *Manifeste du tiers paysage*. Paris: Sens & Tonka.
- COLLOT, M. 2022. *Un nouveau sentiment de la nature*. Paris: Corti.
- DEBORD, G.E. 1989 [1957]. "Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale." *Inter*, 44: 1-11.
- . 1958a. "Psychogéographie." *Internationale Situationniste*, 1: 13.
- . 1958b. "Théorie de la dérive." *Internationale Situationniste*, 2: 19-23.
- DEBORD, G.E., WOLMAN, G. 1956. "Mode d'emploi du détournement." *Les Lèvres nues*, 8: 1-9.
- ELDEN, S. 2004. *Understanding Henri Lefebvre*. London-New York: Continuum.
- FORTINI, F. 1959. *Il movimento surrealista*. Milano: Garzanti.
- FOUCAULT, M. 1967. "Des espaces autres." In M. Foucault. 1984. *Dits et écrits*, t. IV, 752-762. Paris: Gallimard.
- GEDDES, P. 1915. *Cities in evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics*. London: Williams & Norgate.
- HESS, R. 1988. *Henri Lefebvre et l'aventure du siècle*. Paris: A.M. Métailié.
- ISHIKAWA, K. 1998. *Paris dans quatre textes narratifs du surréalisme. Aragon, Breton, Desnos, Soupault*. Paris: L'Harmattan.
- JACOBS, J. 1969. *The Economy of Cities*. New York: Random House.
- LEFEBVRE, H. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- . 1968. *Le droit à la ville. Suivi de Espace et politique*. Paris: Anthropos.
- MACCHIA, G. 1982. "Prefazione." In R. de la Bretonne, *Le notti di Parigi*. Trad. di A.M. Scaiola, IX-XVI. Roma: Riuniti.
- MARCHAND, H., STÉBÉ, J.-M. 2022. *La sociologie urbaine*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MUMFORD, L. 1961. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. New York: Hancourt, Brace & World.
- RONCAYOLO, M. 1990. *La ville et ses territoires*. Paris: Gallimard.
- SANSOT, P. 1984. *Poétique de la ville*. Paris: Klincksieck.
- SHERINGHAM, M. 2013. *Traversées du quotidien. Des surréalistes aux postmodernes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 2006. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- SIMMEL, G. 1903. "Die Großstädte und das Geistesleben." In G. Simmel. 1957. *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, hrsg. von M. Landmann und M. Susman, 227-242. Stuttgart: K.F. Koehler Verlag.
- STIERLE, K. 2001. *La Capitale des signes. Paris et son discours*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- TADIÉ, J.-Y. 1978. *Le récit poétique*. Paris: Gallimard.