



Le parc des Buttes-Chaumont et *Le Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon : du réel à la perception de la poésie dans le réel

Robert Ponge

Université fédérale du Rio Grande do Sul, Brésil

r.ponge@ufrgs.br

<https://orcid.org/0000-0002-1078-8212>

Nara Helena Naumann Machado

Université catholique du Rio Grande do Sul/PUCRS, Brésil

nhnmachado@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-5007-2626>

Reçu le 23-05-2025 / Évalué le 30-07-2025 / Accepté le 15-09-2025

Résumé

La ville de Paris vit des transformations profondes pendant le Second Empire, sous la direction du baron Haussmann. Dans le cadre d'un ample remodelage de la capitale, l'augmentation du nombre d'espaces verts se signale à l'attention, en particulier le surgissement, en 1867, du parc des Buttes-Chaumont. Ce travail se propose d'examiner d'abord la construction de celui-ci, puis les dialogues entre la littérature et les faits urbains, soit spécifiquement, ici, d'étudier la présence de ce parc dans *Le Paysan de Paris* (1926), livre appartenant à la phase surréaliste de Louis Aragon. Nos fondements théoriques sont initialement Baridon (1998), Limido (2002), Jarrassé (2007), Moncan (2012) pour l'urbanisme et le paysagisme, et Meyer (2001), Bougnoux (2007), Barbarant (2016) pour les études sur Aragon et sur son ouvrage. Comment procédons-nous ? Après avoir présenté les grands travaux d'Haussmann pour transformer et moderniser la capitale, y compris ses espaces verts, nous nous penchons sur la construction des Buttes-Chaumont, puis sur le rôle qu'Aragon attribue à ce parc et sur le regard qu'il lui porte dans son récit. Nous terminons par quelques réflexions sur la tentative d'Aragon de jeter des lumières (surréalistes) sur l'unité de l'objectif et du subjectif, du réel et de la poésie.

Mots-clés : Paris XIX^e siècle, Haussmann (Georges-Eugène), parc des Buttes-Chaumont, ville et littérature, Aragon (Louis) *Le Paysan de Paris*

O parque Buttes-Chaumont e *Le Paysan de Paris* (1926), de Louis Aragon: do real à percepção da poesia no real

Resumo

A cidade de Paris viveu profundas transformações durante o Segundo Império, sob a direção do barão Haussmann. No âmbito da mencionada ampla remodelação da capital, chama atenção o aumento do número de espaços verdes, em particular, o surgimento do parque Buttes-Chaumont, em 1867. O presente trabalho tem como objetivo

examinar, primeiramente, a construção do parque; e, em seguida, os diálogos entre a literatura e os fatos urbanos, estudando mais especificamente a presença do referido parque em *Le Paysan de Paris* (1926, O camponês de Paris), obra que pertence à fase surrealista de Louis Aragon. Nossos fundamentos teóricos são, inicialmente, Baridon (1998), Limido (2002), Jarrassé (2007), Moncan (2012) para o urbanismo e o paisagismo ; Meyer (2001), Bougnoux (2007), Barbarant (2016) para os estudos sobre Aragon e o seu livro. Como procedemos? Depois de apresentar rapidamente as obras de Haussmann para transformar e modernizar a capital, incluindo os espaços verdes, debruçamo-nos na construção dos Buttes-Chaumont ; em seguida, no papel que Aragon atribuiu ao parque e no olhar (surrealista) com o qual enfocou o mesmo em sua narrativa. Terminamos com algumas reflexões sobre a tentativa de Aragon de lançar luzes (surrealistas) sobre a unidade do objetivo e do subjetivo, do real e da poesia.

Palavras-chave : Paris século XIX, Haussmann (Georges-Eugène), parque Buttes-Chaumont, cidade e literatura, Aragon (Louis) *Le Paysan de Paris/O camponês de Paris*

**The Buttes-Chaumont Park and Louis Aragon's *Le Paysan de Paris* (1926):
from the real to the perception of poetry in the real**

Abstract

The city of Paris experienced major transformations during the Second Empire, under the leadership of Baron Haussmann. As part of this extensive remodeling of the capital, the increase in the number of green spaces stands out, notably the appearance of the Buttes-Chaumont Park in 1867. The aim of this paper is to examine, firstly, the construction of the park and, secondly, the dialogues between literature and urban facts, analyzing more specifically the presence of the park in *Le Paysan de Paris* (1926, *Paris Peasant*), a book belonging to Louis Aragon's surrealist phase. Our theoretical foundations are, initially, Baridon (1998), Limido (2002), Jarrassé (2007), Moncan (2012) for urbanism and landscaping ; Meyer (2001), Bougnoux (2007), Barbarant (2016) for studies on Aragon and his work. How do we proceed ? After briefly presenting Haussmann's works to transform and modernize the capital, including the green spaces, we look at the construction of the Buttes-Chaumont ; then at the role that Aragon attributed to the park and at the (surrealist) gaze with which he approached it in his narrative. We end up with some final thoughts on Aragon's attempt to shed (surrealist) light on the unity of the objective and the subjective spheres, of the real and the poetical spheres. (Translated from portuguese into english by Marcia S. Nunes).

Keywords: Paris 19th century, Haussmann (Georges-Eugène), Buttes-Chaumont Park, town and literature, Aragon (Louis) *Le Paysan de Paris/Paris Peasant*

Aos colegas Oziris Borges Filho, Sidney Barbosa e André Pinheiro,
pesquisadores de Literatura/Espaço, jardins, esculturas e outras artes,
merci pela troca de conhecimentos e experiências,
merci pela parceria e amizade.

Introduction¹

Cet article s'inscrit dans la continuité de publications antérieures où nous avons analysé les transformations de Paris du XVII^e au XX^e siècle ainsi que les dialogues entre la littérature et l'architecture (y compris l'urbanisme et le paysagisme) de la capitale. Nous y examinons l'édification du parc des Buttes-Chaumont (1863), ensuite sa présence dans *Le Paysan de Paris*, livre publié en 1926 par l'écrivain français Louis Aragon (1897-1982) pendant sa phase surréaliste (1919-1932).

Quel chemin suivons-nous ? Nous localisons le surgissement du parc dans le contexte des bouleversements urbains vécus par Paris entre 1853 et 1870 et y situons l'attention portée aux espaces verts, puis nous nous penchons sur le parc des Buttes-Chaumont. Prenant en compte le fait que la publication de ce texte a lieu au Brésil où le parc n'est pas connu, nous avons jugé nécessaire d'en donner une présentation aussi complète que possible. Après cette approche extrinsèque à la littérature, nous passons à un examen intrinsèque du *Paysan de Paris*, plus précisément de l'essai intitulé « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont ». Nous cherchons à comprendre le rôle et le sens que le parc (et la flânerie dans celui-ci) y assume. Pour ce faire, nous signalons le double caractère du texte et interrogeons chacune de ses deux dimensions ainsi que leurs rapports mutuels.

1. Les grands travaux d'Hausmann

Sous le Second Empire (1852-1870), Paris connaît des transformations urbaines et architecturales complexes, intenses, convulsives, menées d'une poigne énergique par le baron Georges-Eugène Haussmann (1809-1891),

¹ L'essentiel de ce texte provient d'un article publié en portugais au Brésil : Machado, H.N.M.; Ponge, R. 2021. O parque Buttes-Chaumont em 'Le Paysan de Paris' de Louis Aragon : do real à poesia no real. In: Taufer, A.L. *et alii* (Org.). Ensino da literatura, poéticas e teorias. Volume 2. E-book. Porto Alegre: Bestiário/Class. p. 532-545. <https://abralic.org.br/publicacoes/2020-2021/> [consulté le 15/04/2025]. Il a été traduit en français par les deux auteurs, révisé, corrigé, mis à jour, adapté et a reçu de nombreux ajouts, certains très substantiels. Toutes les traductions sont des deux auteurs, sauf indication contraire.

nommé préfet du département de la Seine (c'est-à-dire préfet de Paris) par l'empereur Napoléon III le 22 juin 1853 (Moncan, 2012 : *passim*).

Quels sont les motifs et les objectifs qui ont orienté la production-reconfiguration de l'espace urbain de Paris ? Au XIX^e siècle, la population de Paris connaît une croissance rapide. Elle double entre 1801 (547.751 habitants) et 1846 (un peu plus d'un million) et fait plus que tripler entre 1801 et 1870 (environ 1.800.000). La ville possède une des plus grandes concentrations ouvrières (sinon la plus grande) d'Europe. Cela a lieu sans aucune planification, ce qui détériore la qualité de la vie et exacerbe les problèmes découlant de l'absence d'infrastructure. Les maladies, les épidémies se multiplient, atteignent durement les couches les plus défavorisées, mais aussi les classes moyennes et dominantes. D'autre part, l'augmentation constante de la circulation des personnes et des marchandises aggrave les problèmes de circulation, l'étroitesse et la sinuosité des rues provoquant de gigantesques embouteillages. La majorité de la population laborieuse vit dans des conditions déplorables. À partir de 1830, se généralise le sentiment que Paris devient (ou est déjà devenu) invivable. Quelques années après la révolution de février 1848, après le soulèvement et les journées ouvrières de juin, c'est donc dans un contexte d'accentuation de la misère des secteurs populaires et d'intensification des problèmes sanitaires, d'habitation et de voirie de la capitale que s'insèrent les profondes transformations mises en œuvre pour remédier à cette situation. Elles ont l'effet de stimuler à grande échelle la croissance de l'économie et les profits du capital (Ragon, 1971 : 36, 89 ; Benevolo, 1976 : 96 ; Moncan, 2012 : 7-25).

Les axes d'action du pouvoir public y sont divers : géographie humaine et administrative, voirie, esthétique, assainissement, espaces verts, édification de bâtiments publics, etc. D'autres secteurs sont réservés à l'initiative privée : gares, grands magasins, immeubles destinés à l'habitation, au commerce ou à des usages professionnels (Combeau, 2003 : 65-69 ; Panerai *et alii*, 2004 : 19-22). Nous sommes obligés ici de traiter ces différents points de manière sommaire et inégale.

Les domaines que nous venons de mentionner n'étaient pas dissociés, pas nettement séparés par un cloisonnement strict ; les travaux accomplis ont pu, suivant les cas, coexister, se succéder, se combiner, s'imbriquer (ou

non) dans le temps et dans l'espace. Les interventions d'Hausmann et de Napoléon III ont été conçues et mises en œuvre dans une perspective globale (holistique, dirait-on aujourd'hui) qui appréhendait et privilégiait l'espace urbain comme un tout, un corps unique qui devait être transformé, (ré)organisé à partir d'un plan (aujourd'hui : planification), ensemble où les différentes parties n'étaient pas envisagées séparément, mais dans leurs rapports entre elles et avec le tout, où les quartiers et arrondissements de la ville étaient raccordés et interconnectés, avec inclusion de l'espace suburbain dans la vision de la totalité à planifier (Harvey, 2008: 143). Ajoutons que la dimension esthétique n'était pas oubliée, mais omniprésente, le beau et l'utile allant de pair et se complétant.

Relativement aux voies publiques, la texture urbaine était presque totalement héritée du passé médiéval. Certes, entre 1833 et 1848, le préfet Rambuteau (Claude-Philibert Barthelot, comte de Rambuteau), grand prédécesseur de Hausmann, avait déjà commencé des opérations incluant, entre autres, des reformulations dans le réseau de voirie. Combeau juge son œuvre « considérable » (ne pouvant être tenue pour « une simple préfiguration des projets haussmanniens. En quinze années, [avec Rambuteau,] le tableau parisien change », 2003 : 63). Cependant ses aménagements sont encore timides, prudents, d'une échelle modeste par rapport à ce qui va suivre.

De sorte que le tissu urbain continuait à être essentiellement irrégulier, tortueux, parfois labyrinthique. Hausmann et son équipe ne l'éliminent pas totalement, mais y ouvrent de longues et larges percées qui enserrent les blocs de maisons et de rues qui ont été épargnés. Il y a ainsi la constitution d'une trame complexe, à forts éléments de régularité (laquelle est « à grande échelle indispensable à la lisibilité globale de la forme urbaine », Loyer, 1987 : 113), dans laquelle une série de croisements garantit l'efficacité de la circulation. Ce sont surtout d'amples avenues, en diagonales, avec des gabarits exceptionnels pour l'époque, qui relient les différents quartiers et facilitent les déplacements (Chadych, Leborgne, 1999 : 132, 155 ; Ponge, Machado, 2014 : 78-80).

Les modifications de caractère sanitaire effectuées dans l'infrastructure sont également remarquables. En général, elles ne se voient

pas, restent cachées, invisibles aux regards de la population, mais elles sont essentielles pour les conditions de vie et indispensables à la salubrité dans les villes, car elles visent tant au confort (la distribution de l'eau) qu'à l'assainissement (les installations propres à l'hygiène au niveau urbain et dans chaque bâtiment). Elles sont pratiquées sous l'égide de l'hygiénisme, théorie dominante au XIX^e siècle. Pour l'approvisionnement en eau, citons, entre autres, la multiplication d'aqueducs, de réservoirs, de fontaines publiques et la duplication du réseau hydraulique. Pour l'assainissement, mentionnons que le kilométrage du réseau de conduits d'égouts souterrains est pratiquement quadruplé, et modernisé grâce à l'adoption d'un nouveau type d'égout, le *modèle anglais*. En outre, pour diminuer la pollution de la Seine pendant sa traversée de la capitale, les tuyaux aboutissent à un collecteur général qui débouche dans le fleuve en aval, après Paris² (Benevolo, 1976 : 97-102 ; Harvey, 2008 : 315-323).

L'exécution de ces travaux publics a bénéficié de la croissante participation d'ingénieurs (ou d'ingénieurs architectes) venant d'établissements prestigieux comme l'École nationale des Ponts et Chaussées (fondée en 1747) ou l'École polytechnique (créée pendant la Révolution française). Ils possédaient une formation solide, rigoureuse et avaient pleine conscience de la nécessité de la dimension sanitaire de leur action. Plusieurs d'entre eux étaient imprégnés d'influences utopiques venues de Saint-Simon ou de Fourier. Haussmann eut l'intelligence de savoir s'entourer d'une équipe qualifiée et compétente.

Après ces généralités préliminaires, entrons dans la spécificité de notre sujet. Dans le contexte des gigantesques transformations haussmanniennes, une mention spéciale doit être faite à l'accroissement de la superficie et du nombre d'espaces verts dans la capitale. Ces interventions relatives à l'aération de la ville participent également des soucis sanitaires et hygiénistes, mais avec une visibilité et une visée (relative aux loisirs) qui leur est propre.

² Voir aussi Loyer, 1987 : 113, *passim* ; Ponge, Machado, 2014 : 68-89 ; Panerai *et alii*, 2004 : 13-44.

2. L'augmentation des *poumons* de la ville

Jusqu'alors, Paris comptait cinq espaces verts : le jardin des Tuileries, celui des Champs-Élysées, le Champ-de-Mars, le Jardin des Plantes (jardin botanique) et le jardin du Luxembourg. Le Second Empire va en mettre plusieurs autres (bois, parcs, jardins, squares) à la disposition du public. Pourquoi ?

En conséquence, d'une part, des ambitions de Napoléon III (il voulait que la capitale rivalise avec les espaces verts de Londres), d'autre part, du goût toujours croissant des citadins pour la nature, et, bien sûr, en fonction de la possibilité concrète de pouvoir profiter des espaces naturels disponibles dans l'enceinte de Paris et sur son pourtour. Ceux-ci sont alors incorporés au tissu et à la sociabilité de la ville comme espaces de distraction. Dans l'encloisonnement de l'espace urbain, ce sont des facteurs d'ouverture, de luminosité, de circulation de l'air, de fraîcheur : ils jouent le rôle d'authentiques poumons (Limido, 2002 : 27-49).

Ainsi, à l'ouest de Paris, le bois de Boulogne, proche des Champs-Élysées, fréquenté par (et identifié avec) les couches aisées de la société, est restructuré et récupéré. De l'autre côté, à l'est, est créé le bois de Vincennes, investi par le régime de la mission de constituer un symbole de la sollicitude de l'empereur envers les habitants des quartiers ouvriers du nord et de l'est (Benevolo, 1976 : 100). Trois parcs moins vastes sont aménagés, deux au sud (le jardin du Ranelagh, le parc Montsouris), l'autre au nord (les Buttes-Chaumont), ainsi que 24 squares. Ils résultent de la volonté d'améliorer l'oxygénation, mais aussi de pourvoir la ville de nouveaux espaces de loisirs (Chadych, Leborgne, 1999 : 160-161 ; Limido, 2002 : 105-124).

3. Quelle image, quel style émanent de ces nouveaux espaces verts ?

En Europe, au XVII^e siècle, dominait le goût pour le jardin classique, dit *à la française* (perfectionnement de ceux de la Renaissance italienne). Le poète anglais Alexander Pope (1688-1744) en définit l'ordonnancement en ces termes : « chaque allée a sa sœur, chaque bocage se replie vers un bocage semblable et une moitié du lac retrace exactement l'autre moitié ».

Datant de 1731, la définition de Pope est empreinte d'ironie, car, en Angleterre, au XVIII^e siècle, à l'approche des débuts du romantisme en sol britannique, comme en prologue à celui-ci, l'idéal du jardin classique est contesté par une antithèse, le jardin dit à *l'anglaise* dont Pope loue « [l] es heureux désordres [...], [l] es beautés champêtres quoique artificielles qui embarrassent agréablement la vue » (Pope, cité par Baridon, 1998 : 847)³.

En opposition à la géométrie, au parallélisme (symétrie, régularité) et à l'artificialité du jardin classique (déjà critiqué en France au XVII^e siècle par des écrivains comme La Fontaine et madame de Sévigné), le jardin anglais s'évertue à susciter l'illusion du naturel, à faire croire que le paysage est le fait de la seule action de la nature, sans aucune interférence du travail humain. Le modèle anglais montre qu'il est possible de créer, de produire artificiellement, de composer une *vraie campagne*, non seulement en milieu rural, mais aussi en milieu urbain. À partir de là, le jardin est de plus en plus considéré comme une composition visuelle qui évoque et/ou dialogue avec des compositions picturales ou littéraires.

Des modes (parfois des outrances) s'y introduisent, par exemple celle de l'exotisme, principalement oriental, avec prédominance d'éléments dont l'inspiration provient de la très lointaine Chine (Jarrassé, 2007 : 17-19). Sera même forgé le terme de jardin anglo-chinois. Quelles sont les particularités et l'originalité des jardins chinois ? Selon Alphand,

Ce qui donne aux jardins chinois une physionomie très différente de celle des jardins grecs ou persans, ce n'est pas seulement le mouvement sinueux des allées, ce sont surtout les perspectives ouvertes, les pelouses de gazon, les vastes pièces d'eau. Le relief du sol, souvent obtenu par des moyens artificiels, est une copie affectée de la nature. [...]. Les paysages chinois sont précieux, maniérés, indice d'un art un peu caduc. On y trouve trop de conceptions bizarres, tourmentées, de petits tableaux, la poursuite de l'exception, les contrastes heurtés, les formes maigrelettes et confuses. (1868 : VII).

Réponse précise⁴, mais avec des réticences (visibles dans les quatre dernières lignes : « copie *affectée* [...] art un peu *caduc* », « *trop* » et ce qui suit – c'est nous qui soulignons). Éloge mitigé.

³ Baridon utilise comme source : Pope, A. Épître à Burlington. In : Pope, A. *Œuvres complètes*. Traduit de l'anglais par l'abbé de La Porte. Paris : Devaux, 1796.

⁴ Voir aussi Chambers, 1772 : *passim* ; Baridon, 1998 : 963-965 ; Limido, 2002 : 62-70.

4. En France, nouveaux espaces verts, nouvelles influences

En France, des projets de paysages à connotation anglaise apparaissent dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, certains portant la marque de l'exotisme, car, « très vite, le modèle 'anglais' du jardin naturel a été compliqué et mâtiné d'une référence à la Chine, dont les jardins étaient réputés accumuler en miniature les effets les plus variés » (Jarrassé, 2007 : 17). Par exemple, le jardin de la Reine, agencé de 1774 à 1779 au Petit Trianon, dans le parc du château de Versailles, par le paysagiste Richard Mique (1728-1794) à la demande de la reine Marie-Antoinette ; ou le Désert de Retz, dans les Yvelines, conclu en 1785 par le musicien et architecte François Racine de Monville (1734-1797), ou encore, à Paris, la folie de Chartres (c'est-à-dire la folie du duc de Chartres), jardin réalisé de 1773 à 1778 par Louis Carrogis Carmontelle (architecte, peintre et dramaturge, 1717-1806).

Tout au long du XIX^e siècle, les jardins mixtes sont les plus fréquents, généralement assez éclectiques. Et sous Napoléon III ? Lors de son exil politique à Londres, le futur empereur avait eu l'occasion de connaître et d'apprécier le jardin anglais. Rien de surprenant donc que, pendant le Second Empire, les nouveaux jardins ainsi que les opérations de nettoyage, remodelage et/ou restructuration d'anciens parcs exhibent l'influence du modèle anglais (Baridon, 1998 : 952 ; Ragon, 1971 : 90-93). Les bois de Boulogne et de Vincennes, le jardin du Ranelagh, le parc Montsouris et les Buttes-Chaumont sont donc *à l'anglaise*, mais *compliqués, mâtinés de références* aux jardins chinois.

Pour l'instant, limitons-nous à définir les caractéristiques générales des jardins du Second Empire. Selon Limido, historienne du paysagisme, c'est

le goût d'un artifice qui s'affiche et qui cherche à repousser toujours plus loin les contraintes de la nature. [...C'est une] nature parfaitement soignée jusque dans les plus petits détails, très variée et ordonnée [...], une nature factice, élégante, luxueuse et propre, qui comprend des végétaux, des lacs, des buttes, ou des rivières aussi bien que des constructions.

Mais Limido souligne que, toute naturelle qu'elle puisse paraître, cette *nature factice* « forme un contraste violent avec la nature abandonnée, qui pousse sans soins dans les espaces vides aux alentours de Paris » (Limido, 2002 : 49, 42).

Très intéressante caractérisation qui dialogue avec (et retrouve) le diagnostic formulé, en 1865, par le journaliste Victor Fournel dans son *Paris nouveau et Paris futur*. Écrivant sur le bois de Boulogne, « une des merveilles de Paris nouveau », son commentaire (très ironique) oppose l'avant et l'après Haussmann :

Vous souvient-il du bois de Boulogne d'avant 1852 ? [...] un trou, enfin ! La nature s'y permettait çà et là, bien rarement pourtant, des caprices sauvages ; la végétation s'en donnait à cœur joie. C'était intolérable. [...]. Heureusement, on a mis fin à ce scandaleux désordre. Les ingénieurs ont passé là. Aujourd'hui le bois de Boulogne [...] est, en attendant mieux, le triomphe de la nature élégante [...]. (1865 : 111, 113).

C'est dans ce contexte qu'est créé le parc des Buttes-Chaumont au nord-est de Paris (19^e arrondissement).

5. Conception et construction des Buttes-Chaumont

Il est édifié sur les hauteurs de la colline de Belleville, sur des terrains dévalorisés et insalubres qui avaient abrité l'ancien gibet royal et où fonctionnaient des carrières de gypse, des établissements d'équarrissage et de vidange (Chadych, Leborgne, 1999 : 160-161). La décision de transformer « un lieu aussi désert, aussi dangereux, aussi malsain » n'a été prise qu'en 1860, lors de l'annexion des communes de Belleville et de la Villette (Alphand, 1873 : 202-203). Le chantier commence en 1864, l'inauguration a lieu en avril 1867 (dans le cadre de l'Exposition universelle d'art et d'industrie qui se tint au Champ-de-Mars d'avril à novembre de la même année). Sa superficie de 24,73 hectares en fait l'un des plus grands parcs de la ville⁵ (Limido, 2002 : 125-126).

Bien que souvent il ait été (et soit encore) relégué dans l'ombre de l'ingénieur Adolphe Alphand (1817-1891), son supérieur hiérarchique (Limido, 2002 : 90, 71-90), le paysagiste Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873) doit être considéré comme la clé de voûte de l'ensemble, comme le concepteur audacieux d'un projet novateur et le grand maître d'œuvre de sa concrétisation. Il ne faut cependant pas oublier les autres

⁵ Aujourd'hui, sa superficie le place au cinquième rang, après le bois de Vincennes, celui de Boulogne, le parc de la Villette et le jardin des Tuileries.

membres de l'équipe. Outre Barillet-Deschamps et Alphand, doivent être mentionnés le paysagiste et ingénieur Gabriel Davioud, architecte en chef au service des promenades et plantations de Paris, Jean Darcel, ingénieur dans le même service, le paysagiste Édouard André, jardinier principal du même service et directeur des travaux de plantation aux Buttes-Chaumont, l'ingénieur Eugène Belgrand, responsable de l'approvisionnement en eau (Limido, 2002 : 125 ; Moncan, 2012 : 109-110).

Le parc possède une forme courbe, partiellement concave (figure 1). Son enceinte est délimitée par trois voies publiques : la rue de Mexico (depuis 1880, rue Manin), la rue de la Vera-Cruz (depuis 1880, rue Botzaris), toutes deux en courbe, et la rue de Crimée, rectiligne. Il dispose de six entrées principales et neuf secondaires. Dans le parc, « la notion de mouvement, concept de base de la ville haussmannienne et qui conditionne son aménagement, est à la base [d'un] système de parcours » circulaires qui « s'entrelac[ent] d'une façon harmonieuse » (Limido, 2002 : 132) et permettent ainsi plusieurs itinéraires de déambulation (voir figure1, note 6, carte du parc des Buttes-Chaumont dans le XIX^e arrondissement⁶).

Barillet-Deschamps et son équipe ont tiré un intelligent parti du relief de la colline, le façonnant avec grand soin pour le faire valoir. Selon Alphand,

Partout où cela était possible, on a profité des accidents de terrain et des profondes excavations des anciennes carrières à plâtre pour donner au parc l'aspect d'un paysage de région montagneuse (1868 : 203).

Jarrassé ajoute et précise :

Par quelque entrée que l'on y pénètre, on est surpris par des effets de relief. De plus, par une subtilité des terrassements, l'isolement est accentué : on se trouve presque toujours soit plus bas, soit plus haut que les rues environnantes, dont la présence est masquée par d'épaisses verdure (2007 : 123).

Cette allure montagneuse, ces effets de relief peuvent être considérés comme de grandes qualités du parc, un attrait majeur.

Au niveau inférieur du parc, se trouve un grand lac d'environ 150 mètres de diamètre, alimenté en eau par deux ruisseaux « qui, partant de points

⁶ Figure 1 : Carte du parc des Buttes-Chaumont dans le XIX^e arrondissement.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carte_-_Parc_des_Buttes-Chaumont.jpg

Source : Paris-Atlas, Fernand Bournon. Auteur : Fernand Bournon, domaine public [consultée le 10 avril 2025].

différents, se jettent dans celui-ci après avoir parcouru les deux vallons du parc » (Limido, 2002 : 126-130). Ses contours sont approximativement carrés, avec une saillie convexe. Une large allée périphérique permet de parcourir ses bords. Au milieu du lac, se dresse une île artificielle (dite du Belvédère), de forme triangulaire, rocheuse, presque verticale, avec des falaises d'environ cinquante mètres de hauteur. À son côté, à droite, s'élève une haute aiguille⁷ (voir note 7, figures 2 et 3) « digne d'Étretat » (Jarrassé, 2007 : 124).

Au sommet de l'île⁸ (voir note 8, figure 4), comme dans de nombreux jardins anglais du XVIII^e siècle, s'élève le temple dit de la Sibylle, projet de l'architecte français Gabriel Davioud, petit temple rond comportant huit colonnes corinthiennes, reproduction du temple romain de Vesta à Tivoli, en Italie (Limido, 2002 : 130). Sous certains angles, on peut y voir une influence ou une imitation, voire une citation du *Paysage de la rivière avec le temple Tiburtine à Tivoli* de Claude Lorrain (1600-1682), peintre français connu et apprécié surtout pour ses peintures idéalisées de la nature et pour l'intensité de la lumière qui les atteint (où apparaissent souvent des aspects bucoliques, des châteaux ou des monuments en ruines).

Il y a trois façons d'accéder au sommet de l'île rocheuse. Au nord, une barque mène au pied d'un escalier de deux cents marches, étroit, raide, tortueux, vertigineux, taillé dans la roche, appelé le chemin des Aiguilles. Pour l'accès au sommet, il existe également deux ponts : au sud, en briques et en pierres, un pont d'une seule arche à plein cintre, à trente mètres de hauteur, appelé pont des Suicides (ou des Suicidés) ; à l'ouest, huit mètres au-dessus du lac, une passerelle piétonne, suspendue à l'aide de câbles métalliques ancrés dans quatre rochers latéraux ; pour Jarrassé, elle apporte la « démonstration d'une maîtrise technique dont ce parc est au même titre que la tour Eiffel un témoignage : la portée en est de 65 mètres » (2007 : 125).

⁷ Figure 2 : Le lac et la grande aiguille, Figure 3 : Le lac et la grande aiguille, vus de la passerelle suspendue : https://drive.google.com/file/d/13pHxcqZd_3N-OtswGYJXbwqQZmAhrDdt/view?usp=drive_link [consultées le 10 avril 2025].

⁸ Figure 4 : Le lac, l'île, le temple de la Sibylle et la grande aiguille https://drive.google.com/file/d/1VREtSNAIKWRDPRh6jR_Un5HhDVQEuO-1/view?usp=drive_link [consultée le 10 avril 2025].

Dans la partie sud-est du parc, près du lac, alimentées par une canalisation en provenance du canal de l'Ourcq, les eaux d'une grande cascade artificielle chutent d'une hauteur impressionnante de trente-deux mètres et débouchent dans une vaste grotte, elle aussi artificielle (construite sur le site d'une ancienne carrière souterraine). Composée de deux salles de vingt mètres de hauteur, elle est ornée de stalactites artificielles (dont certaines atteignent huit mètres de haut) et « dotée d'un éclairage zénithal ». Comme tout le parc, la grotte est propre à provoquer l'étonnement, la surprise, les vols de l'imagination, mais aussi la féerie. Ainsi, pour Limido, l'intérieur de la grotte est « une sorte d'antichambre de l'exploration des abîmes terrestres, décrits dans le livre de Jules Verne, *Le Voyage au centre de la terre*, paru en 1864 » (Limido, 2002 : 131), année où la construction des Buttes-Chaumont a justement commencé.

Le Parc abritait dix-huit bâtiments dont trois chalets-restaurants, en style alpin de la Suisse ou du nord de l'Italie (le côté montagneux étant de nouveau mis en avant), installés en des points stratégiques : le *Pavillon du lac*, situé, comme son nom peut le suggérer, sur une butte surplombant le lac ; le *Pavillon du chemin de fer* (aujourd'hui, le *Rosa Bonheur*), une guinguette, proche de la sortie du tunnel de la Petite Ceinture ferroviaire, d'où il était possible de voir passer les trains à vapeur ; le *Pavillon Puebla*, sur le versant de la butte Puebla (Alphand, 1868: 204).

Les statues sont peu nombreuses. Plusieurs y ont été érigées, puis ont disparu. Celle de Marat en est un bon exemple : œuvre du sculpteur Jean Baffier, coulée dans le bronze en 1887, elle est installée au parc Montsouris, en est retirée en 1891, migre au jardin du musée Carnavalet, prend place aux Buttes-Chaumont en 1906, mais, pendant la Deuxième Guerre, les troupes de l'Occupation s'en emparent pour la fondre.

6. Bilan rapide, quelques éclaircissements

Dans la production de l'ensemble, les sympathies de Barillet-Deschamps pour les caractéristiques sinueuses et irrégulières du jardin anglais sont évidentes. Ce qui ne signifie aucune négation ou absence de valorisation des traits réguliers. Au contraire, l'agencement, l'ordonnancement et le soin pour les détails sont minutieux, rigoureux,

extrêmes. Certains procédés et artifices présents dans les jardins chinois sont également visibles. Dominante anglaise ou chinoise ? Dominante certainement anglaise pour Alphand. Pour Olsen, cependant, le parc des Buttes-Chaumont a « plus en commun avec les jardins chinois décrits par sir William Chambers, qui étaient conçus pour provoquer des sentiments d'étonnement et de terreur, qu'avec les paysages placides des parcs londoniens⁹ » (Olsen, 1986 : 233-234). Qu'en penser ?

Aux Buttes-Chaumont, on trouve des allées et des sentiers qui serpentent, des belvédères, un *tempietto* romain, des chalets alpins, etc. qui voisinent avec un lac, une cascade, des falaises, un relief montagneux, des rochers vertigineux, une grotte assourdissante, etc. Rien de vraiment anglais ou chinois, parce que ces deux adjectifs ne renvoient pas, ici, à des objets, des usages typiques d'un pays, des *chinoiseries* ou des *anglaises*, mais à une origine géographico-temporelle : celle du pays d'où provient historiquement tel ou tel modèle ou type ou ensemble de traits. D'où les expressions, jardin dit à l'anglaise, à la chinoise.

Nous avons déjà vu les caractéristiques du jardin anglais et celles du jardin chinois. Observons que, dans sa *Dissertation sur le jardinage de l'Orient* (1772 : *passim*), l'architecte anglais William Chambers associe le jardin chinois à un goût pour l'inattendu, la surprise, le merveilleux, le mystère, pour ce qui enchante et ravit et, contradictoirement, pour ce qui suscite le vague à l'âme, la mélancolie. Ses leçons portent donc sur les effets (poétiques) que peuvent engendrer les paysages, sur les sensations et les sentiments qu'ils peuvent provoquer, soit, toutes proportions gardées, sur une psychologie et une poétique du paysagisme. Effets voulus, dont la poursuite implique (est mue par) une intention, une visée correspondante. Rien d'incompatible d'ailleurs avec le sens du sublime (entendu comme ce qui enlève, ravit, transporte), avec les sentiments associés à chaque type de sublime (lequel comparaît dans le texte de Chambers), ni avec le goût, les valeurs et les combats du romantisme (qui, au siècle suivant, assimile et dépasse – *aufhebung* – plusieurs acquis du XVIII^e siècle).

⁹ « which had more in common with the Chinese gardens described by sir William Chambers that were designed to provoke emotions of astonishment and terror than with the placid landscapes of London parks » (Olsen, 1986 : 233-234).

Les Buttes-Chaumont ayant été construites environ un siècle après Pope, Chambers et autres, il semble plus sage, *ici*, didactiquement, pour ce qui suit, d'insister, pour la caractérisation, sur la conception et réalisation très *éclectiques* du parc et, surtout, de s'attacher aux *effets poétiques* que ses divers éléments et procédés provoquent ainsi qu'à la disposition, l'état d'esprit qui en sous-tend la recherche.

Situons maintenant...

7. La présence du parc des Buttes-Chaumont dans *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon

Le livre a été publié en 1926 (époque où Aragon était encore figure de proue du surréalisme). Composé de quatre textes, il s'ouvre sur la *Préface à une mythologie moderne*. À l'autre extrémité, *Le songe du paysan* sert de conclusion. Entre les deux, se trouve *Le passage de l'Opéra*, puis *Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*, objet du présent article. Celui-ci est essentiellement le récit d'une visite nocturne du parc, faite par le narrateur, Aragon, en compagnie de deux amis, André Breton (1896-1966) et Marcel Noll (1903-1937), tous deux surréalistes comme lui.

Précision importante : *Le Paysan de Paris* est entièrement construit sur le parallélisme des deux essais médians, qui dialoguent entre eux et se répondent. Les deux sont des promenades quelque peu labyrinthiques dans deux de ces « lieux paradoxaux » (Barbarant, 2016 : 52) qu'Aragon adore fréquenter. La première déambulation est une flânerie diurne, solitaire, qui se déroule dans l'espace fermé d'une galerie parisienne couverte, le passage de l'Opéra. La seconde est une errance nocturne, faite à trois, dans un espace ouvert, le parc des Buttes-Chaumont. La nuit et le plein air du parc répondent ainsi au jour laiteux et à l'intérieur de la galerie. Ajoutons que les deux textes concernent une quête, la tentative de trouver des réponses ou des solutions. Lesquelles ? Pour comprendre...

8. Suivons le narrateur dans l'essai sur les Buttes-Chaumont !

Il s'ouvre sur une longue réflexion (plus de quinze pages aux lignes sinueuses et fuyantes) abordant divers sujets relatifs à « ces temps

magnifiques et sordides » qui, pour Aragon, baignent dans un sentiment d'*ennui* démesuré, percé de quelques éclairs d'*enchantement*¹⁰ (Aragon, 1926 : 139-140).

Ensuite, commence le récit : à la fin d'une journée, en arrivant chez lui, Aragon tombe sur un spectre, « le spectre absurde de mon sort [...], assis sur une chaise et me regardant, l'ennui vêtu de son grand uniforme ». Après quatre pages mélancoliques, soudain l'ennui se lève et chasse Aragon, qui va alors rendre visite à son ami André Breton (Aragon, 1926 : 156-157).

Chez celui-ci, se trouve Marcell Noll (qui fréquente le groupe surréaliste depuis 1923). Il règne un *accablement général*. Les trois amis décident de sortir et de marcher sans itinéraire préconçu. En chemin, Breton propose d'aller au parc des Buttes-Chaumont (Aragon, 1926 : 163-164). Sitôt dit, sitôt fait !

Avant de poursuivre, un bref commentaire sur...

9. La dualité discursive du *Sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*

Si l'on laisse de côté certains aspects, c'est-à-dire en simplifiant et en schématisant, l'essai sur le parc a essentiellement une double nature discursive. D'une part, c'est un récit, le récit de la promenade et d'autres événements vécus par Aragon (un récit qui, comme tous les récits, peut contenir des descriptions). D'autre part, il s'agit également d'une argumentation, truffée de passages, généralement longs, consacrés à des analyses, des pensées, des réflexions, des confessions, des rêveries sur des questions qui le préoccupent. Des morceaux qui, *du point de vue du récit*, semblent être des digressions par rapport à celui-ci.

C'est-à-dire que le narrateur invite le lecteur à l'accompagner à la fois dans sa promenade et dans ses réflexions, ses spéculations. Nous allons donc nous pencher successivement sur chaque aspect de cette double dimension pour, dans un troisième moment, nous efforcer de saisir la relation entre le parc en tant qu'espace et ces développements d'ordre philosophique, esthétique, psychologique, etc., ou en d'autres termes, pour

¹⁰ Toutes les citations du livre sont tirées de Aragon L. 1926. *Le Paysan de Paris*. Paris : Gallimard/Folio, 2007.

chercher à pénétrer le rapport existant entre, d'une part, le récit de la promenade et, d'autre part, la dimension argumentative du texte.

Meyer caractérise l'essai d'Aragon comme un texte-promenade (2001 : 25), Bougnoux également (2007 : 1.250). Correct, à condition d'ajouter que, compte tenu de ce que nous venons de voir, l'essai est aussi un texte-réflexion, un texte-argumentation.

10. Le récit de la promenade dans le parc : suivez le guide !

L'essai peut être lu comme un vade-mecum, un guide du parc (Meyer, 2001 : 11). De sorte que, dans son récit, Aragon (le narrateur) assume un rôle de cicérone, de cornac. Comme il est impossible, ici, de suivre scrupuleusement son itinéraire, nous nous limitons à quelques brèves informations : arrivé devant le parc et le trouvant (oh, surprise !) ouvert la nuit, le trio entre par la porte nord-ouest, se dirige vers les hauteurs, déambule, explore en chemin, atteint le pont des Suicides, s'approche du Belvédère, descend, traverse la passerelle suspendue, arrive à la partie inférieure du parc, au lac et aux grandes grottes situées au sud-est.

Ajoutons que, dans son récit, le pilote de l'excursion fait des choix personnels. Ainsi, il est prolix sur certains aspects de la visite, sans lésiner sur les précisions, versant parfois dans un excès exaspérant de détails, comme lorsqu'il consacre dix pages à une colonne quadrangulaire (Aragon, 1926 : 194-203), dont la description est formulée dans le langage des arpenteurs et des notaires. Par contre, Aragon-le-guide fait preuve de laconisme sur certains aspects et en ignore d'autres. Passons à...

11. La dimension réflexive du texte

Les réflexions d'Aragon portent sur des sujets divers et nombreux : le hasard, le mystère, l'infini, l'ennui, le mythe et la mythologie, les jardins et la nature, l'imagination, le merveilleux, l'amour, la figure féminine, la magie, le sacré, pour n'en nommer que quelques-uns. Cette liste hétéroclite, cet habit d'arlequin a-t-il une unité ?

La recherche du moderne, le « vertige du moderne » (Aragon, 1926 : 141) – une certaine modernité, la modernité surréaliste –, l'effort pour

déterminer son essence et ses caractéristiques imprègnent les écrits de la phase surréaliste d'Aragon. Au cœur de celle-ci, et surtout du *Paysan de Paris*, se trouve la poursuite d'une mythologie moderne (voir le titre significatif du premier essai du livre, *Préface à une mythologie moderne*).

Pourquoi une mythologie ? Parce qu'Aragon a saisi que « le mythe est avant tout une réalité, et une nécessité de l'esprit, qu'il est le chemin de la conscience, son tapis roulant ». Cependant, pas n'importe quel mythe ou mythologie : il ne s'agit pas de reprendre les mythes du passé, mais de découvrir et d'indiquer quels sont les éléments et les conditions qui, dans la société contemporaine, sont porteurs d'une mythologie moderne ou favorisent sa germination. Ainsi, par exemple, *le sentiment de la nature* (titre du troisième essai) n'est pour Aragon « qu'un autre nom du sens mythique » (Aragon, 1926 : 140, 155).

C'est donc la recherche d'une mythologie moderne qui donne son unité à l'ensemble apparemment hétérogène de thèmes, de problèmes et de préoccupations qui peuplent les nombreuses pages spéculatives du texte.

Que faut-il pour établir une mythologie moderne ? Tout d'abord, un esprit nouveau reposant sur des valeurs fondamentales comme le doute, la curiosité intellectuelle, la liberté, l'imagination – donc la poésie, y compris et surtout comme état d'esprit (Aragon, 1926 : 10-15, 140-141). Ouvrons une brève parenthèse pour rappeler que la quête de la modernité et d'une mentalité nouvelle, surréalistes, qui animait Aragon était aussi le fait de Breton, de Noll et des autres surréalistes (avec des nuances et des accents individuels), lesquels s'accordaient tous à saluer Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire et Vaché comme leurs principaux inspireurs et précurseurs (Breton, 1924a : 181-212). Fermons la parenthèse.

Les autres éléments propices à une mythologie moderne sont la disposition de rencontrer, de ressentir le *mystère*, le *frisson*, l'*enchantement*, l'*enivrement* appelé *merveilleux*, qu'Aragon définit comme « la contradiction qui apparaît dans le réel », mais dont la présence dans la réalité n'est pas (ou pas toujours) immédiatement perceptible. Savoir en outre reconnaître que « certains lieux, plusieurs spectacles », des objets habituels, etc., et aussi certaines conditions de lumière, de climat ou autres peuvent exercer sur nous une forte impression, nous saisir, nous empoigner

et suggérer le mystère ou nous y plonger (Aragon, 1926 : 140-141, 143-144, 248).

Mais pourquoi le surréaliste Aragon a-t-il jugé bon d'écrire sur la promenade dans le parc, pourquoi a-t-il décidé de mêler, dans un seul texte, la promenade et les réflexions ? Parce que la clé de la visite réside dans les digressions (dans ce que le lecteur perçoit et ressent comme des digressions), parce que c'est la dimension argumentative du texte qui jette des lumières sur la promenade, permettant de l'interpréter.

Parce que c'est dans le passage de l'un à l'autre (de la visite du parc au registre discursif) que réside la tentative d'atteindre l'unité de l'objectif (le parc, la visite) et du subjectif (le discursif), ou, en d'autres termes et en appelant Breton à l'aide, il s'agit de la tentative d'accéder (ne serait-ce qu'un instant) à ce « point de l'esprit » où les antinomies du réel et de l'imaginaire, de l'objectif et du subjectif « cessent d'être perçu[e]s contradictoirement » (Breton, 1929 : 72-73), sont dialectiquement dépassées.

12. L'objectif et le subjectif

Quant aux données objectives, nous avons déjà analysé, plus haut, les caractéristiques du parc, lesquelles se résument aux *effets* que ses éléments et procédés provoquent.

Quant au terrain subjectif, faisons un relevé de quelques données importantes (déjà vues ou nouvelles) relatives à la disposition d'esprit, aux opinions, aux valeurs d'Aragon, aux éléments chargés de dimension mythico-moderne (au sens où Aragon entend ce mot) ou qui favorisent son éclosion.

1. *L'ennui*. Au début, « abattement [...], accablement général », règnent les ténèbres de « l'ennui », lequel est descendant du *mal du siècle romantique*, de l'ennui baudelairien, du *la vraie vie est absente* de Rimbaud. Certes ! Mais mis à l'heure : c'est l'ennui des « temps [...] sordides » vécus par Aragon (1926 : 157-164, 139), ceux de « la vie *réelle* », de « ce monde dans lequel je subis ce que je subis », dénoncés par son ami Breton (1924b : 13, 58).

2. *Ouverture et nouvelle perspective.* Cependant, même dans l'ennui, une bouffée vivifiante peut survenir : « Déjà s'ouvrent les fenêtres de l'aventure et voici que commence la croisade du baiser et des oiseaux ». L'ambiance physique et mentale se met à changer, s'esquisse la perspective de combattre l'ennui, de conquérir des moments d'« enchantement », des « temps magnifiques » (Aragon, 1926 : 161, 139-140).

3. *La nature.* Le titre du livre (*Le paysan de Paris*), celui de l'essai (*Le sentiment de la nature* aux Buttes-Chaumont) témoignent de l'attirance d'Aragon pour la nature. Venant d'un urbain, d'un surréaliste, elle peut surprendre. Selon Meyer (2007 : 97), elle s'enracine dans son enfance. D'accord, mais il ne faut pas réduire l'inclination pour la nature au seul cas d'Aragon, ni oublier l'énorme importance du sentiment de la nature dans le romantisme, mouvement dont le surréalisme est l'héritier et le défenseur (il en reprend plusieurs valeurs), ni ignorer que Breton et bien d'autres surréalistes portaient un intérêt réel pour la nature.

4. *Les jardins.* En trois paragraphes et quatre pages d'une envolée lyrique, surabondante, étourdissante, « démonstrative » (Barbarant, 2016 : 82), Aragon déclare sa fascination pour les jardins. D'entrée, est établie l'origine mythique de celle-ci : « Jardin. Jamais [...] une proposition plus étrange [...] ne lui [à l'homme] était venue que lorsqu'il inventa les jardins. [...]. On dirait que l'homme s'y retrouve avec son mirage de jets d'eau et de petits graviers dans le paradis légendaire qu'il n'a point oublié entièrement ». Aussitôt, Aragon pose les deux dimensions affectives des jardins. D'abord, il les assimile à la femme (« Jardins, par votre courbe, par votre abandon, par la chute de votre gorge, par la mollesse de vos boucles, vous êtes les femmes de l'esprit [...] », donc charme-séduction, beauté-sensualité, amour. Ensuite, il les identifie à l'enfance, au retour à celle-ci : « Jardins, [...] entre vos cordeaux de buis, l'homme se défait et retourne à un langage de caresses, à une puérilité d'arrosoir » (Aragon, 1926 : 147) –, l'enfance étant une période tenue pour privilégiée par les surréalistes, car « l'imagination [n'y] adme[t] pas de bornes » (Breton, 1924b : 12).

5. *La flânerie.* C'est un mode particulier de promenade. Raffinant l'analyse, Baudelaire a dessiné le profil du « parfait flâneur » (curieux, observateur,

homme des foules, il cherche la modernité, 1863 : 793-797). Les surréalistes ont apporté une précision essentielle, la flânerie implique...

6. *Une totale disponibilité d'esprit* (Aragon, 1926 : 169), forme d'intuition ou de perception fondée sur la sensibilité, la perméabilité, l'ouverture au monde et qui valorise le...

7. *Le hasard*, « seule divinité [ayant] su garder son prestige » aux yeux d'Aragon (1926 : 139) et de ses amis, donc disponibilité au hasard, capacité de savoir « pren [dre...] le vent de l'éventuel », selon la belle formule de Breton (1924a : 12).

Nous pouvons maintenant essayer de comprendre...

13. Le rôle et la signification de la promenade dans le parc

Quel rapport, quelle unité est-il possible d'établir entre la promenade dans le parc et l'abondance de considérations conceptuelles, philosophiques, polémiques, etc. qui envahissent et dominent presque complètement le livre ?

Espace élu par hasard, lieu de visite aléatoire, les Buttes-Chaumont y figurent parce que le parc et la déambulation dans celui-ci fournissent le « terrain d'expériences [...], le] laboratoire » (Aragon, 1926 : 164, 167) où les spéculations et les théorisations sont mises à l'épreuve, *expériences* apportant des preuves sensibles de la validité de celles-ci. Nous nous expliquons.

Tout comme le passage de l'Opéra, le parc des Buttes-Chaumont est un de ces espaces qui, selon Aragon, méritent « d'être regardés comme les receleurs de plusieurs mythes modernes » (Aragon, 1926 : 21). En effet, le nom du parc résonne, pour le trio, comme un mot magique, un de ces mots qui « entraînent avec eux des représentations qui dépassent la représentation physique », mot qui provoque en eux *un mirage* :

Les Buttes-Chaumont levaient en nous un mirage, avec le tangible de ces phénomènes, un mirage commun sur lequel nous nous sentions tous trois la même prise. Toute noirceur se dissipait, sous un espoir immense et naïf. Enfin nous allions détruire l'ennui, devant nous s'ouvrait une chasse miraculeuse, un terrain d'expériences, où il n'était pas possible que nous n'eussions mille

surprises, et qui sait ? une grande révélation qui transformerait la vie et le destin. (Aragon, 1926 : 164-165).

Si bien qu'ils entrent dans le parc dans un état d'esprit exceptionnel, « avec le sentiment de la conquête et la véritable ivresse de la disponibilité d'esprit » (Aragon, 1926 : 169). Autrement dit, avec l'exaltation qui accompagne la découverte du merveilleux (découverte qui, une fois couchée sur le papier, mise en récit, offrira au lecteur la possibilité d'appréhender ce qu'est le merveilleux). D'autre part, la visite se déroule la nuit. Or, la nuit est une « forc[e] naturell[e] [...] de laquelle le pouvoir reconnu de tout temps reste en tout temps mystérieux, et tout mêlé à l'homme ». Mais, attention ! avise Aragon, les nuits ne se valent pas toutes. La nuit moderne et surtout, très précisément, celle-là même, aux Buttes-Chaumont, n'est pas n'importe quelle nuit. Pas celle du Moyen Âge (avec sa « chauve-souris »), ni celle de la Renaissance (« cette image des douleurs »), c'est la *nuit moderne* dont le sang est *une lumière chantante* :

Le sang de la nuit moderne est une lumière chantante. Des tatouages, elle porte des tatouages mobiles sur son sein, la nuit. Elle a des bigoudis d'étincelles, et là où les fumées finissent de mourir, des hommes sont montés sur des astres glissants. (Aragon, 1926 : 173).

Par conséquent, la nuit moderne donne aux jardins publics « un sens qu'ils ne se connaissent pas », car, dans la nuit moderne, « les parcs se soulèvent » (Aragon, 1926 : 174) !

Pour conclure : sur la tentative (surréaliste) d'unité de l'objectif et du subjectif

Dans le premier chapitre de *La Production de l'espace* (1974), peu après s'être demandé dans quelle mesure un espace peut être décodé, lu, appréhendé, Henri Lefebvre commente :

Les principaux surréalistes tentèrent le décryptage de l'espace intérieur et s'efforcèrent d'éclairer le passage de cet espace subjectif à la matière, corps et monde extérieur, ainsi qu'à la vie sociale. Ce qui [cette tentative d'unité] confère au surréalisme une portée théorique inaperçue au début. (Lefebvre, 1974 : 26).

À titre d'exemple, Lefebvre cite *L'Amour fou* de Breton (1937). Il aurait également pu, entre autres, faire référence au *Paysan de Paris* et, dans celui-ci, par exemple, au texte que nous venons de commenter, essai où, comme nous l'avons montré, s'exerce *cette tentative d'unité*, où s'opère effectivement le passage de l'espace intérieur à l'espace extérieur, du subjectif au réel (ou plutôt au récit qui en est fait), dans une dialectique où l'intérieur requiert le *terrain* (l'épreuve) des *expériences* et la preuve sensible de l'extérieur, *expériences* (aventures) dont la réalité extra-textuelle et le récit (textuel) de celles-ci servent de point d'appui et d'impulsion, de tremplin pour de nouvelles réflexions dans l'espace intérieur, lesquelles débouchent sur le passage à l'espace extérieur et ainsi de suite.

C'est dans ce processus où l'on passe d'un espace à l'autre, de la spéculation au récit, où l'on va de l'aventure poétique vécue à la théorisation de sa possibilité, où l'on procède de l'exaltation du merveilleux au vécu de sa réalisation et au récit de celle-ci –, c'est dans cette dialectique que se tisse la trame de l'essai d'Aragon.

Il peut être lu (ou consulté) comme un vade-mecum touristique du parc, mais c'est surtout un guide poétique qui recommande au visiteur de se laisser séduire par la magie des lieux et des situations, par le charme qui en émane et le frisson qu'ils suscitent, par la poésie et le merveilleux qu'ils cachent à qui n'a pas la disponibilité d'esprit de voir. Dans *Le Paysan de Paris*, le parc des Buttes-Chaumont montre le chemin de l'aventure poétique.

On comprend ainsi comment *Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont* et la valorisation, l'exaltation qui y est faite de l'errance s'inscrivent dans le combat des surréalistes pour explorer et illustrer de nouvelles façons de penser, de sentir et de vivre, pour promouvoir une beauté moderne et pour stimuler la capacité de percevoir ou de déceler la poésie, le merveilleux présents (ou sous-jacents) dans la réalité.

Bibliographie

Alphand, A. 1868. *Les Promenades de Paris*. Paris : Rothschild. [En ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6276852z> [consulté le 11 février /2024].

Aragon, L. 1926. *Le Paysan de Paris*. Paris : Gallimard/Folio, 2007.

- Baridon, M. 1978. *Les Jardins : paysagistes, jardiniers, poètes*. Paris : Laffont / Bouquins.
- Barbarant, O. 2016. *Le Paris d'Aragon*. Paris : Alexandrines.
- Baudelaire, C. 1863. Le Peintre de la vie moderne. In : *Œuvres complètes*. Paris : Laffont/Bouquins, 1989, p. 790-815.
- Benevolo, L. 1976. *História da arquitetura moderna*. Traduzido do italiano por A.M. Goldberger. São Paulo : Perspectiva.
- Bougnoux, D. 2007. Notice sur 'Le Paysan de Paris'. In : Aragon, L. *Œuvres poétiques complètes*, tome I. Paris : Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, p. 1248-1266.
- Breton, A. 1924a. *Les Pas perdus*. Paris : Gallimard, 1949.
- Breton, A. 1924b. Manifeste du surréalisme. In : *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard/Folio, 1996, p. 13-60.
- Breton, A. 1929. Second Manifeste du surréalisme. In : *Manifestes du surréalisme*. Paris : Gallimard/Folio, 1996, p. 67-137.
- Chadych, D., Leborgne, D. 1999. *Atlas de Paris*. Paris : Parigramme.
- Chambers, W. 1772. *Dissertation sur le jardinage de l'Orient*. Traduit de l'anglais par M. Fréret. Paris : Monfort, 2003.
- Combeau, Y. 2003. *Histoire de Paris*. Paris : PUF/Que sais-je ?.
- Fournel, V. 1865. *Paris nouveau et Paris futur*. Paris : Lecoffre. [En ligne] : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1018901.image> [consulté le 10 décembre 2023].
- Harvey, D. 2008. *Paris, capital de la modernidad*. Traducción del inglés de J.M. Salido. Madrid : Akal.
- Jarrassé, D. 2007. *Grammaire des jardins parisiens*. Paris : Parigramme.
- Lefebvre, H. 1974. *La Production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000.
- Limido, L. 2002. *L'art des jardins sous le Second Empire : Jean-Pierre Barillet-Deschamps*. Seyssel : Champ Vallon.
- Loyer, F. 1987. *Paris XIX^e siècle*. Paris : Hazan.
- Meyer, M. 2001. *Le Paysan de Paris d'Aragon*. Paris : Gallimard/Foliothèque.
- Moncan, P. 2012. *Le Paris d'Hausmann*. Paris : Mécène.
- Olsen, D.J. 1986. *The city as a work of art : London*. Paris, Vienna. London/New Haven : Y.U.P.
- Panerai, P. et alii. 2004. *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*. Paris : Parenthèses.
- Ponge, R., Machado, N.H.N. 2014. «As transformações urbanísticas de Paris no século XIX». *Revista XIX*, v.1, p. 68-89. [En ligne] : <https://periodicos.unb.br/index.php/revistaXIX/issue/view/1618> [consulté le 15 septembre 2023].
- Ragon, M. 1971. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Tome I. Tournai : Casterman.



© *Synergies Brésil*, n° 17, Année 2025.

Revue du GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42694385n>

Bibliothèque nationale de France – Octobre 2025 -

Éléments sous droits d’auteur. Politique éditoriale consultable sur le site :

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-bresil>

