

La dèche du Paris des années 30: Miller, Brassai, Orwell, Kaneko

Imahashi Eiko
(Université de Tsukuba)

A la fin des années 20, un événement considérable ébranle le monde. C'est le «jeudi noir» du 24 octobre 1929, jour de la brusque dégringolade de la Bourse de *Wall Street*. L'Amérique subit alors la pire crise de son existence, et ce séisme retentit non seulement sur les Etats-Unis mais sur le monde entier. Le départ de Paris d'un grand nombre d'expatriés américains modifie rapidement l'atmosphère de la capitale française.

Les Français prennent conscience de la crise qui frappe leur pays en 1931, une crise qui vient tardivement si l'on compare avec d'autres pays. En revanche, alors qu'à partir de 1935, la plupart des pays industriels amorcent leur sortie de la crise, la France connaît un nouvel accès de malaise économique qui se prolonge jusqu'en 1939.¹ C'est donc justement dans cette France des années 30, qui vit dans une atmosphère de crise perpétuelle, que débarquent les quatre auteurs étrangers ci-dessous.²

George Orwell séjourne dans la capitale entre 1928 et 1930. Dans *La dèche à Paris et à Londres* qu'il publie en 1933, il relate son expérience de plongeur dans un restaurant et réfléchit sur cette forme d'esclavage moderne. Avant tout le monde, il apprécie la littérature d'avant-garde proposée par Henry Miller dans son *Tropique du Cancer* paru en 1934. Il écrit d'ailleurs à ce sujet un article important en 1940, intitulé "Dans le ventre de la baleine". Henry Miller et Brassai étaient bons amis. «l'Œil de Paris» écrit par Miller en 1933 est une belle critique poétique de quelques photos de Brassai parues dans deux recueils, *Paris de nuit* et *Le Paris secret des années 30*. D'autre part Brassai nous a laissé dans un texte intitulé *Henry Miller—grandeur nature* un témoignage passionné de la vie et de l'œuvre de l'écrivain américain dans les années 30. Ces trois

artistes étaient donc liés entre eux non seulement en tant qu'artistes, mais également en tant qu'amis.

Quant au poète japonais Mitsuharu Kaneko, il arrive à Paris en 1930, menant une vie de vagabond en France et en Belgique pendant deux ans. *Dors Paris*, son autobiographie parue en 1972, met en lumière la vision de cette ville étrangère dans les années difficiles.

Les affinités inattendues qui existent entre les quatre artistes dans leur rapport avec Paris peuvent être analysées en fonction des 3 points suivants.

1. L'épreuve dure, mais enrichissante de la détresse et de la faim.
2. L'appel des rues ou la poésie des rues parisiennes.
3. Un Paris de la provocation et de l'érotisme.

* * *

Première question: pourquoi ces quatre artistes ont-ils voulu faire l'expérience du Paris des années 30? Ils étaient jeunes, sans profession, et de plus étrangers. Il était donc certain qu'ils mèneraient une vie de vagabonds.

Mais ce qui est important ici, c'est justement de noter que la pauvreté ne les empêchait pas de profiter de Paris. Comme le dit si bien Henry Miller dans son roman,³ la pauvreté n'est qu'un malheur, une malchance, alors qu'aux Etats-Unis, elle est une tare morale, un déshonneur que la société ne pardonne pas. George Orwell pense de même au sujet de la pauvreté telle qu'elle est ressentie en Angleterre, lorsqu'il écrit que «Les Anglais forment une race à forte conscience du devoir, avec le sentiment très développé de ce que la pauvreté a de scandaleux».⁴ C'est parce qu'il s'agit de Paris, non de New York ou de Londres, que ces nouveaux-venus étrangers peuvent déambuler sans le sou dans les rues.

Rappelons ici que c'était à Paris que l'on pouvait traditionnellement mener une vie pauvre mais artistique, à savoir une «vie de bohème». L'expression «vie de bohème», employée pour caractériser un style de vie propre à certains milieux littéraires et artistiques, est née à Paris au XIX^e siècle, sous la monarchie de Juillet. Elle fait référence autant aux «rapins» de l'époque, ces pseudo-artistes qui portaient barbe et cheveux au vent, s'habillaient à la diable et logeaient dans des mansardes, qu'aux véritables artistes, indépendants mais pauvres, proclamant hautement le droit de chacun de suivre ses propres normes. Les bohémiens haïssent et repoussent les philistins ou les bourgeois. La bohème n'a rien, mais tous ces jeunes artistes de génie dans leur genre,

peu connus encore, se feront un jour connaître.

Cette vie de bohème qui «n'existe et n'est possible qu'à Paris», comme le dit H. Murger, est également celle de «la génération perdue», ces fameux Américains qui se sont expatriés dans la capitale française dans les années 20.

Comme cette «génération perdue», les artistes étrangers des années 30 ont profité de la «vie de bohème» dans la capitale française. Cependant, pour eux, la pauvreté avait une signification totalement différente que pour leurs prédécesseurs. Henry Miller proclame au début de son roman:

Je n'ai pas d'argent, pas de ressources, pas d'espérances. Je suis le plus heureux des hommes au monde. Il y a un an, il y a six mois, je pensais que j'étais un artiste. Je n'y pense plus, *je suis!* Tout ce qui était littérature s'est détaché de moi. Plus de livres à écrire, Dieu merci!⁵

Dans son autobiographie, Kaneko Mitsuharu écrit dans le même sens:

Alors que beaucoup de Japonais étaient venus à Paris pour étudier la littérature, moi, j'ai tout abandonné dès mon arrivée, même les poèmes qui n'étaient pas encore écrits mais qui brûlaient passionnément au fond de mon cœur.⁶

Quant à Orwell, il a abandonné la littérature tout le temps de son séjour à Paris où il travailla comme plongeur. Les bohémiens du siècle précédent supportaient la pauvreté «pour l'Art». Mais les écrivains tels qu'Orwell, Miller et Kaneko ont volontairement choisi la stérilité littéraire. Et comme Rimbaud en Afrique, ils ont tenté de se détacher de l'artiste qui était en eux.

Quelle est l'origine de cette attitude nihiliste?

Dans les années 30, l'atmosphère de légèreté qui prévaut d'abord à Paris s'alourdit peu à peu avec l'imminence du fascisme. Pour les intellectuels et les artistes de l'époque, le grand problème est celui de l'engagement. Nos quatre artistes étrangers résistent cependant à cette tendance. George Orwell met en lumière ce problème dans le texte intitulé *Dans le ventre de la baleine*:

Dès 1934 ou 1935, il était considéré hors normes dans les cercles littéraires de ne pas être plus ou moins de gauche. Entre 1935 et 1939, le Parti Communiste exerçait une fascination presque irrésistible sur n'importe quel écrivain de moins de quarante ans. Le problème était qu'en 1930 environ, il n'existait aucune activité en laquelle un intellectuel pouvait croire, si ce n'était sans doute la recherche scientifique, les arts et la politique de gauche. [...] A Partir de 1933, le climat mental s'érigeait de plus en plus contre la fiction. Les bons romans ne sont pas écrits par des renifleurs d'orthodoxie, ni par des gens pétris de culpabilité au sujet de leur propre hétérodoxie. Les bons romans sont écrits par des gens que rien n'effraie. Cela me ramène à Henry Miller. Ses livres nous éloignent immédiatement de «l'animal politique» et nous confrontent à un point de vue non seulement individualiste mais aussi complètement passif. Notre civilisation y est destinée à l'extermination pour être remplacée par quelque chose de tellement différent qu'on peut à peine y voir de l'humain—une perspective qui ne le troublait pas, disait-t-il. Une telle optique est implicite tout au long de son œuvre. Le sens d'un cataclysme imminent y est partout présent, et presque partout la conviction sous-jacente que cela n'a pas d'importance.⁷

Kaneko Mitsuharu, qui était un poète esthète depuis le début de sa carrière, refuse également dans les années 30 la tendance irrésistible à l'anarchisme ou au socialisme qui prédomine dans le monde littéraire au Japon.

Le refus de l'engagement, l'apparente indifférence aux couleurs du temps, le goût de la création solitaire reflètent une attitude de «neutralité» et donc de nihilisme commune aux quatre artistes. Pour échapper aux conventions sociales et littéraires, la détresse et la faim sont des épreuves dures mais enrichissantes pour eux. Car cette vie «marginale» leur suggère ce qu'il faut écrire ou photographier au cours de ces années difficiles.

Sous quelle forme apparaît alors Paris dans les yeux de ces artistes?

* * *

La vision du Paris des années 30 s'incarne le plus magnifiquement dans une série de photographies de Brassäi. La vue nocturne de l'Église Notre Dame, le clochard Dédé avec son chat, la «Môme Bijou», la fille de joie dans la rue de Lappe, les vidangeurs dirigeant le tuyau dans la fosse, toutes ces visions nocturnes parisiennes reflètent les mystères de cette capitale.

Il est étonnant qu'aucun photographe important en France dans la

première moitié des années 30 n'ait été français. Ce sont des photographes étrangers tels qu'André Kertész, Man Ray, Germain Krull et Brassai qui sont les puissants portraitistes de cette nouvelle vision de Paris durant l'entre-deux-guerres. Ils voient la capitale avec un œil nouveau, tandis que la revue photographique *Vu* se charge notamment de la publication de leurs clichés. La plupart de leurs œuvres dépeignent la ville et les mœurs parisiennes ou françaises d'alors. Les vieilles représentations des "petits métiers" et des "coins curieux de Paris" y reçoivent une nouvelle vie. Les photographes trouvent de nouveaux indices pour résoudre l'énigme de la ville. Ils construisent ainsi un style humaniste de reportage qui diffère des compositions graphiques des photographies allemandes en vogue jusque-là. Ce style de photographie urbaine, à savoir le «photo-reportage», connaît son apogée entre 1928 et 1933.⁸

George Orwell fait lui aussi du reportage, un reportage sur la vie de plongeur dans un restaurant parisien. Il poursuit ses réflexions sur la vie marginale dans la métropole. Le Paris des années 30 émerge donc d'abord dans le style du reportage—c'est-à-dire sous la plume réaliste du journalisme moderne.

De plus, pour ces quatre artistes, la vocation touristique des promenades dans Paris disparaît. Au détriment des sites traditionnels, des monuments et des musées, ils s'intéressent avant tout au spectacle de la rue qui autorise, entre eux et la ville, un échange d'un type nouveau. Leurs vagabondages butent par exemple sur certaines surprises que la capitale réserve à ceux qui savent la regarder. C'est un type d'insolite urbain que les surréalistes français ont été les premiers à mettre en relief et qui crée entre le promeneur et la ville une soudaine connivence. C'est particulièrement ce que Brassai et Henry Miller découvrent alors dans la capitale française.

Pour un étranger, Paris consiste en une collection de détails visuels et de fragments divers, pris au hasard dans le désordre de la ville. Un nouveau-venu observe et enregistre ainsi tout pour un usage futur, sous l'angle le plus original; les visages, les gestes, les démarches, la rue et ses odeurs, les passions et les crimes.

Henry Miller, dont l'œuvre est profondément inspirée par mille répliques de toutes les scènes parisiennes de Brassai, décrit ainsi la magie de Paris dans *Tropique du Cancer*:

Ou bien errer le long de la Seine la nuit, errer sans fin, devenir fou de sa beauté, arbres penchés, reflets brisés dans l'eau, la ruée du courant sous les lumières sanglantes des ponts, les femmes endormies sur les seuils des portes, dormant sur des journaux, dormant sous la pluie; partout les porches moisis de cathédrales et les mendiants et les poux et les vieilles haillonneuses tout agitées de danse de Saint-Guy; charrettes à bras rangées comme des tonneaux de vin dans les rues adjacentes, l'odeur des fraises sur la place du marché et la vieille église entourée de légumes et de lampes à arc bleues, les ruisseaux des rues gluants d'ordures et de femmes en escarpins de soie titubant à l'ordure et la vermine après une nuit d'orgie.⁹

Cette forme énumérative constitue presque un pastiche de l'œuvre d'Henry Miller. Comme Louis Aragon dans *Le Paysan de Paris*, Miller part ainsi d'un réalisme minutieux pour déboucher sur sa propre vision. Et Brassai écrit également:

Partir du réel quotidien pour aboutir au surréel, c'est mon but, mon seul intérêt et mon expérimentation dans la photographie, La possibilité de dégager ce qui est caché et de décoder ce qui est incompréhensible, c'est la charme immense du médium photographique.¹⁰

C'est ainsi par exemple que «la Môme Bijou» (cliché 1)—une femme monstrueuse et sans âge, parée d'un nombre incroyable de bijoux, lui apparaît soudain comme le fantôme d'une jolie fille, d'une demi-mondaine, qui sourit, irradiée des lumières de la Belle Époque.

Brassai autant que Miller recherchent donc une fusion symbolique entre eux et la ville, un point d'ancrage où leur rêve pourra se fixer. La ville qu'ils bâtissent se trouve à l'intersection du réel et de l'imaginaire. Ainsi l'appel des rues aide-t-il l'individu à sortir de lui-même, à surmonter les contraintes intérieures et extérieures. Chacun y trouve de quoi combler son attente, et ces artistes la matière première de leur choix, c'est là une différence capitale avec la décennie qui précède.

* * *

Enfin, il faut s'interroger sur le Paris de la provocation et de l'érotisme dans les années 30. Ce qui attire ici l'attention, c'est que nos artistes, particulièrement Miller et Kaneko, voient Paris comme une femme qui s'offre à eux tout en échappant à leur prise. Ils écrivent par exemple que Paris est une femme expérimentée qui initie ses jeunes amants. Henry Miller décrit son Paris nocturne comme une femme séduisante qui

s'avère n'être qu'une autre prostituée:

Paris est comme une prostituée. De loin elle vous paraît ravissante. Vous n'avez de cesse que vous la teniez entre vos bras. Au bout de cinq minutes, vous vous sentez vide, dégoûté de vous-même. Vous avez l'impression d'avoir été roulé.¹¹

Mitsuharu Kaneko, le poète nihiliste, parle lui aussi souvent de Paris-prostituée. C'est un fait d'autant plus intéressant que ce type de représentation poétique, qui assimile Paris à une femme, est rare parmi les Japonais. D'après Kaneko:

Paris est un lieu où abondent les étrangers qui s'y sont jetés comme dans les bras d'une maîtresse expérimentée et qui, ne pouvant plus s'en défaire, se laissant submerger par l'éphémère de la vie qui y règne, n'espérant plus qu'à s'y fondre, qu'à y mourir.¹²

Or, l'association de Paris à une femme de mœurs faciles a longtemps été un cliché dans la culture française. D'après Pierre Citron, l'auteur de *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, l'image de «Paris prostituée» naît dès 1832—avec les premières déceptions sur le triomphe politique remporté aux Trois-Glorieuses. Cette expression «Paris prostituée» met l'accent sur la versatilité et la frivolité de la société parisienne.¹³ Quant à savoir si ce cliché subsiste au XX^e siècle, il suffit de rappeler une chanson populaire de Mistinguett intitulée «Ça, c'est Paris» (1926), et dont le couplet bien connu énonce: «Paris, c'est une blonde/ Qui plaît à tout le monde/ (...) Tous ceux qui la connaissent/ Grisés par ses caresses/ S'en vont mais reviennent toujours (...)».

Les écrivains étrangers des années 30 ont cependant ajouté à ce cliché traditionnel leur propre fascination ambivalente. La métaphore de Paris-prostituée représente pour eux leur désir de se libérer de leur propre culture en même temps que leur anxiété de mourir dans l'inconnu profond de la ville étrangère.

* * *

La vision de Paris des années 30 des quatre artistes étrangers cités ici est donc à la fois réelle et imaginaire. Pour que Paris leur soit révélé, il a fallu qu'ils l'éprouvent, non en touriste et en étranger, mais en clochard vivant dans les rues hostiles mais séduisantes de la grande ville. Il a fallu qu'ils passent par l'épreuve dure mais enrichissante de l'indigence. Et

dans les ouvrages qu'ils nous ont laissés, ils relatent la réalité sévère des années 30 au travers de leurs expériences.

Mais ce qui est sans doute encore plus important, c'est que ces étrangers ont rejeté pendant un temps leur vocation artistique. Ils sont partis de la dèche à Paris pour aboutir à la création de leur vision mythique de cette époque sans être influencés par le conformisme de leurs contemporains. Leur vision naît du regard sur les marginaux et le monde mystérieux des bas-fonds de Paris, sur des coins insolites où leurs rêves peuvent se fixer et où se forme le sentiment ambivalent de fascination et d'obsession pour Paris-prostituée. Et cette représentation n'a jamais été créée auparavant par des étrangers.

NOTES

1. Serge Berstein, *La France des années 30*, Armand Colin, 1988, pp. 25-38.
2. Henry Miller (Américain, 1891-1980 — Séjour à Paris: 1930-39) *Tropic of cancer*, Paris, The Obelisk Press, 1934 (*Tropique du Cancer*, traduit en français par Henri Fléchère. Ed Denoël, 1945).
Brassai (Gyula Halasz, Roumain, 1899-1984 — Séjour à Paris: 1924-84). *Paris de nuit*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1939. *Le Paris secret des années 30*, Gallimard, 1976.
George Orwell (Eric Blair, Anglais, 1903-1950 — Séjour à Paris: 1928-29). *Down and Out in Paris and London*. Gollancz, 1933 (*Dans la dèche à Paris et à Londres*, traduit en français par Michel Pétris, Ed. Gérard Lebovici, 1985).
Mitsuharu Kaneko (Japonais 1895-1975 — Séjour à Paris: 1930-31). 『ねむれ巴里』 [*Nemure Paris*], Tokyo, Chuōkōronsha, 1972 (dans *Œuvres Complètes de Kaneko Mitsuharu*, Tokyo Chuōkōronsha, 1976, vol. 7).
3. Henry Miller, op. cit., p. 110.
4. George Orwell, op. cit., p. 262.
5. Henry Miller, op. cit., p. 22.
6. Mitsuharu Kaneko, *Poète*, Zennihon Book Club, 1971 (dans O.C., vol. 6, p. 180).
7. Gorge Orwell, "Inside the Whale" (1940) dans *Inside the Whale and Other Essays*, Penguin Books, 1986, pp. 32-35.
8. A propos du «photo-reportage», voir Kim Sichel, «Les photographes étrangers à Paris durant l'entre-deux-guerres» dans *Le Paris des étrangers*, pp. 257-267.
9. Henry Miller, op. cit., p. 41.
10. Catalogue d'exposition *Brassai*, Pacific Press Service, 1990.

11. Henry Miller, op. cit., P. 293.
12. Mitsuharu Kaneko, *Dors Paris* dans O.C. vol. 7, p. 234.
13. Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Ed. de Minuit, 2 vols, tome 2, pp. 10-12.



Cliché 1
Brassaï «la Môme Bijou»

© 1995 by International Comparative Literature Association
All rights reserved

ICLA '91 Tokyo Congress Headquarters
Cruxheim 206, Kamiyama-cho 30-2, Shibuya-ku, Tokyo 150, Japan
Tel: 03-3468-2461/Fax: 03-3468-2462

Production by
Telecommunications Association, Tokyo
University of Tokyo Press, Tokyo

Printed in Japan

THE FORCE
OF VISION 2

ICLA'91
TOKYO

Visions in History

Editor
Gerald Gillespie

Visions of the Other

Editors
Margaret R. Higonnet
Sumie Jones

Proceedings of the XIIIth Congress
of the International Comparative Literature Association

Actes du XIIIème Congrès
de l'Association Internationale de Littérature Comparée