



Paris and the "New Lost Generation"

Author(s): Crystel Pinçonnat

Source: *The French Review*, Vol. 73, No. 6 (May, 2000), pp. 1065-1075

Published by: American Association of Teachers of French

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/399362>

Accessed: 07-05-2016 17:29 UTC

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://about.jstor.org/terms>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



American Association of Teachers of French is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The French Review*

Paris and the “New Lost Generation”

by Crystel Pinçonat

FIGURE DE CONSÉCRATION culturelle, le voyage en Europe tout au long du dix-neuvième siècle a tenu lieu pour l'Américain cultivé de véritable pèlerinage, pèlerinage à travers lequel il se plongeait avec délice dans le berceau de la culture occidentale et découvrait ses chefs-d'œuvre. Une telle approche a largement contribué à fixer une certaine stéréotypie dans la représentation de la “vie parisienne”: la beauté architecturale de la capitale et ses richesses artistiques étaient associées à un certain sous-développement économique et à des mœurs dissolues. La littérature—que l'on songe aux romans de Henry James, *The American* et *The Ambassadors*, ou aux textes d'Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* et *A Moveable Feast*—a retravaillé certains aspects de cette mythologie parisienne. Cet imaginaire a également été relayé et amplement diffusé par le cinéma américain. Dans la séquence finale d'*An American in Paris*, Vincente Minnelli fait évoluer Gene Kelly dans un Paris au décor de carton-pâte directement inspiré par des toiles de Renoir, Toulouse-Lautrec, Van Gogh et le Douanier Rousseau. Quelques acteurs fétiches ont aussi contribué à figer certains types: Maurice Chevalier et son célèbre accent dans *Gigi* et *Can-Can*; Juliette Gréco qui, au cinéma, incarnait au début de *The Sun Also Rises* la figure parisienne de la “poule”:

It was a warm spring night and I sat at a table on the terrace of the Napolitain [...] watching it get dark and the electric signs come on, and the red and green stop-and-go traffic-signal, and the crowd going by, and the horse-cabs clippety-clopping along at the edge of the solid taxi traffic, and the *poules* going by, singly and in pairs, looking for the evening meal. (14)

La citation suffit à donner le ton. Les romanciers américains s'intéressent au potentiel pittoresque du “Gay Paree”, pittoresque qui cherche à raviver dans l'imaginaire du lecteur les scènes parisiennes qu'immortalisèrent les Impressionnistes qui célébraient la ville du promeneur. Les romanciers américains cependant ne se contentent pas de vampiriser le répertoire pictural français, la spécificité de leur production tient aussi au fait qu'ils s'attachent à y dépeindre la communauté américaine de Paris. Ce trait est particulièrement remarquable dans *A Moveable Feast*. Dans ce

texte sous-titré *Sketches of the Author's Life in Paris in the Twenties*, Hemingway croque une époque, la "vie de bohème", à travers une succession de brefs tableaux où il relate ses rencontres avec les personnalités phares de la communauté anglo-saxonne: Gertrude Stein, Sylvia Beach, Ezra Pound, Scott Fitzgerald. Dans la ronde de ces vignettes, une absence est remarquable: aucun artiste afro-américain n'apparaît. Selon Michel Fabre pourtant—même si l'histoire littéraire de la "lost generation" les mentionne rarement—ils étaient dès les années 20 aussi nombreux que leurs compatriotes blancs à venir se confronter à l'Ancien Continent:

l'Europe qui les accueille est alors celle du jazz et de l'art nègre! Le Noir est "à la mode". Cet engouement favorise la carrière de musiciens noirs, qui sont engagés dans les cabarets de Montmartre. [...] La floraison à Harlem d'une renaissance culturelle, l'influence de l'art africain, enfin "découvert" par l'avant-garde, contribuent dès lors au triomphe de Joséphine Baker [...] Cette vitalité nègre se concrétise également à travers les séjours, à Paris, de presque tous les écrivains du Mouvement nouveau noir. (13)

Parmi eux, on peut citer Langston Hughes, par exemple, qui relate son expérience parisienne dans *The Big Sea*, tout en parsemant ses souvenirs de saynètes pittoresques:

The lights were bright along the Boulevard St. Michel and the café terraces filled with people. Notre Dame loomed on its island as we crossed the Seine. Night settled like a blue blanket over Paris. The old coachman cut through Les Halles toward Montmartre.

Clap! Clap! . . . Clap! Clap! . . . Clap! Clap! . . . Clap! Clap! (170)

C'est cependant surtout après la Libération que l'émigration afro-américaine s'amplifie. L'arrivée de Richard Wright à Paris en 1947 marque le début de ce que l'on appela "l'ère des expatriés". Dès 1949, Wright fut suivi par James Baldwin, puis en 1951 par William Gardner Smith et par Chester Himes en 1953. Selon James Baldwin ("Encounter" 118), il y aurait eu environ cinq cents Afro-Américains vivant à Paris dans l'après-guerre, la majeure partie étant d'anciens GI, bénéficiant du "GI Bill of Rights"¹. De ce fait, dans les années 50, le plus souvent en marge de la communauté blanche, une colonie afro-américaine vit à Paris. Elle a pour points de rencontre le bar du Monaco et le café Tournon au cœur du Quartier latin.

Ce flux migratoire est lié à plusieurs facteurs. Le "rêve français", mythe de la France terre de liberté, est profondément ancré dans la conscience afro-américaine comme en témoigne cet extrait de *Black Boy*:

He had mentioned a tabooed subject and I wanted to wait until I knew what he meant. Among the topics that southern white men did not like to discuss with Negroes were: American white women; the Ku Klux Klan; France and how Negro soldiers fared while there; Frenchwomen; [...] Catholics; the Pope; Jews; the Republican party; slavery; social equality; Communism; Socialism. (253)

Dans cette longue liste, la France et les Françaises arrivent de façon significative en troisième position dans l'ordre des sujets tabous. Dans *The Long Dream*, autre roman de Richard Wright, on peut également suivre cette discussion entre appelés qui s'apprêtent à partir pour la guerre:

"We'll git a chance to go to Paris, mebbe", Zeke opined.

"I done heard of that cool town". Fishbelly sighed.

"Man, they say the wine's bitter and the women's sweet in Paris", Zeke smiled.

"They say they don't bother colored folks there", Tony said.

"Damn! Ain't no place like that in this whole world", Fishbelly mumbled, laughing ruefully.

"They say in Paris white folks and black folks walk down the street together", Tony sang in a tone of a frightened hope.

"I ain't going to believe that till I see it", Zeke said. He rubbed his fingers against the seat of his chair. "I'm touching wood". (268)

Dans une atmosphère politique tendue, le départ pour la France exprime la volonté d'être libre et d'échapper au poids du racisme ambiant, désir qui s'accompagne chez la plupart des romanciers de cette génération (soit la troisième génération après la fin de l'esclavage) d'un sentiment de non-appartenance. Chester Himes exprima cette impression de façon radicale, lui qui acquit bien vite la "conviction que la France était le seul endroit qui [lui] donnerait une chance" (Fabre 237):

It was then that I decided to leave the United States forever if I got the chance. I could not be a communist because I am not a joiner. I could not be a reactionary, even if I had wanted to, because they wouldn't have me. The whites rejected me, the blacks didn't want me. I felt like a man without a country, which in fact I was. (*The Quality of Hurt* 102)

Comme pour leurs confrères blancs, ce voyage vers le Vieux Continent est souvent associé chez ces écrivains à la recherche de modèles littéraires. Dans *The Big Sea* par exemple, Langston Hughes lie étroitement, par le thème de la neige et de la nuit, son arrivée en France à un souvenir littéraire qui fut pour lui décisif:

Then all of a sudden one night the beauty and the meaning of the words in which he made the snow fall, came to me. I think it was Maupassant who made me really want to be a writer and write stories about Negroes, so true that people in far-away lands would read them—even after I was dead. (34)

Plus loin, comme en écho, ce souvenir littéraire est réactivé lors de l'arrivée en France :

I will never forget the thrill of *La Frontière*. In the middle of the night the French customs inspectors came through, throwing open all the many doors of our third-class coach, and letting in the snow and the cold night wind that swirled about the little station. I was in France.

La Frontière!

La France!

The train to Paris. A dream come true. (144–45)

Comment écrire ce rêve? Comment décrire Paris et quels modèles littéraires privilégier? Telles sont les questions auxquelles sont confrontés les romanciers de cette "nouvelle génération perdue"² pour lesquels, comme pour tout artiste du vingtième siècle, décrire Paris, c'est travailler une *imago* forgée par la tradition littéraire et picturale; c'est imiter, détourner ou subvertir l'image d'une capitale qui a acquis le statut de mythe littéraire.

Au regard des productions de ces romanciers, un premier paradoxe s'impose. Malgré leur forte présence parisienne, leurs séjours ne laissent généralement que peu de traces sur leurs œuvres. Différents facteurs expliquent ce phénomène. Outre le fait que leur combat politique se trouve ailleurs, on peut sans doute reprendre l'argument développé par James Baldwin qui analyse la situation de l'ancien GI en France, dans "A Question of Identity":

Since the reasons which brought the student here are so romantic, and incoherent, he has come, in effect, to a city which exists only in his mind. He cushions himself, so it would seem, by refusing for a very long time to recognize Paris at all, clinging instead to its image. This is the reason, perhaps, that Paris for so long fails to make any mark on him. (127)

On imagine enfin facilement la volonté de rupture de ces romanciers avec la tradition américaine qui les a précédés. Si de fait, le pays et la capitale qu'ils découvrent, profondément meurtris par la guerre, n'ont plus rien de la France et du Paris du tournant du siècle ou des années 20 décrits par James et Hemingway, à cette donnée historique s'ajoute ce que l'on pourrait nommer avec Gérard Genette un certain "refus d'hériter" (290), volonté clairement marquée par les romanciers noirs de cette génération à l'égard de leurs compatriotes blancs. En ce sens l'écriture de Paris par les Afro-Américains recouperait la stratégie de "contre-discours", notion à travers laquelle on a souvent caractérisé la conscience noire américaine, soit un discours de type oppositionnel qui constitue "a struggle over the sign"³.

L'écriture de Paris par les écrivains afro-américains se définit à partir de deux principaux pôles: la tradition réaliste française d'une part et la tradition américaine d'autre part. Le profond sentiment d'exil, ce réel manque d'ancrage dans la réalité française modifient tout d'abord la mise en scène du personnage dans la ville. On ne trouve plus rien chez lui du touriste flâneur qui butine les plaisirs artistiques de la capitale, tel que James le dépeignait dès l'incipit de *The American* à travers le personnage de Newman: "On a brilliant day in May, in the year 1868, a gentleman was reclining at ease on the great circular divan which at that period occupied the centre of the Salon Carré, in the Museum of the Louvre" (5). C'est en ces termes que, dans *Island of Hallucinations*, Richard Wright décrit les premiers pas de son personnage dans Paris: "exiled, he lived on his silent island, moping about in cafés, speaking only to waiters. Fishbelly was crushed, scared, lost" (141). Le personnage de l'errant, son isolement et

son angoisse prennent l'exact contre-pied de la position du flâneur qui, chez James, était caractérisé par son insouciance, son immédiate prise de possession de l'espace et l'euphorie quelque peu troublante que provoquait chez lui le spectacle de la scène parisienne.

Ce changement de position du personnage va de pair avec une importante modification dans le traitement de Paris: le refus du pittoresque. Un texte cependant fait exception à la règle: *Giovanni's Room*, roman de James Baldwin publié en 1956, qui narre la rencontre amoureuse entre David, un jeune Américain qui s'est enfui à Paris, en partie pour refouler une ancienne expérience homosexuelle, et Giovanni, un *barman* italien d'une très grande beauté. Avec cette trame, Baldwin reprend de façon subversive un grand thème américain. David est, comme le veut la tradition, transformé par sa confrontation avec Paris (il doit reconnaître son homosexualité), mais cette métamorphose le conduit à pénétrer un milieu marginal rarement exploré par la fiction américaine: le Paris homosexuel. On voit le chemin parcouru depuis James et Hemingway, chez lesquels la scène parisienne se donnait comme un spectacle vivant, un enchaînement de distractions⁴ qui avaient pour principale caractéristique de livrer *in vivo* des tableaux impressionnistes:

The place was filled with people, the fountains were spouting, a band was playing, clusters of chairs were gathered beneath all the lime-trees, and buxom, white-capped nurses, seated along the benches, were offering to their infant charges the amplest facilities for nutrition. There was an easy, homely gaiety in the whole scene, and Christopher Newman felt that it was most characteristically Parisian. (*The American* 18–19)

On reconnaît ici un lieu, une population et une atmosphère propres au Paris du promeneur, le Paris en fête et endimanché des Impressionnistes. Dans *A Moveable Feast* Hemingway, pour sa part, semble pasticher ses maîtres ("I learned to understand Cézanne much better and to see truly how he made landscape" 67):

With the fishermen and the life on the river, the beautiful barges with their own life on board, the tugs with their smoke-stacks that folded back to pass under bridges, pulling a tow of barges, the great elms on the stone banks of the river, the plane trees and in some places the poplars, I could never be lonely along the river. (44–45)

De façon quasi systématique, Hemingway saisit Paris à travers le filtre de la tradition picturale et littéraire qui en a fait un objet esthétique: "It was called *La Pêche Miraculeuse* and had a splendid white wine that was a sort of Muscadet. It was a place out of a Maupassant story with the view over the river as Sisley had painted it" (*Moveable Feast* 43–44). Tant pour les personnages que les écrivains, la réalité parisienne est remodelée par les souvenirs artistiques qu'elle réactive indéfiniment. Elle fascine par la feinte coïncidence qu'elle révèle entre art et réalité. Sa mémoire artistique fait écran, le réel se confondant avec un artefact de seconde main.

James Baldwin modifie cette approche. S'il écrit avec *Giovanni's Room*

un roman de facture classique, il se démarque cependant de ses prédécesseurs. Tandis que James et Hemingway soulignaient les effets d'emprunts faits à la tradition française, Baldwin, pour sa part, tourne le dos à cette pratique. Il repousse du même coup une écriture que l'on pourrait qualifier d'"exotique" de Paris, écriture qui célèbre la fabuleuse coïncidence entre réel et imaginaire en sélectionnant dans son regard sur l'ailleurs des représentations "préfabriquées", connues et immédiatement reconnaissables par le lecteur. Refusant cette pratique "citationnelle", Baldwin choisit d'imiter le traitement réaliste de Paris tel que l'a fixé la tradition française, se présentant, par ce biais, comme l'héritier direct de cette tradition. Paris ne se livre plus dès lors sous la forme de petits tableaux insérés dans le tissu narratif. Dans *Giovanni's Room*, la première fois que la ville est dépeinte, c'est sous la forme d'une longue page descriptive qui se développe sur une vingtaine de pages:

At five o'clock in the morning Guillaume locked the door of the bar behind us. The streets were empty and grey. On a corner near the bar a butcher had already opened his shop and one could see him within, already bloody, hacking at the meat. One of the great, green Paris buses lumbered past, nearly empty [...] Mist clung to the river, softening that army of trees, softening those stones, hiding the city's dreadful corkscrew alleys and dead-end streets, clinging like a curse to the men who slept beneath the bridges [...] we had arrived at the choked boulevards and impassable streets of Les Halles [...] The multitude of Paris seems to be dressed in blue every day but Sunday, when, for the most part of it, they put on an unbelievable festive black. Here they were now, in blue, disputing, every inch, our passage, with their wagons, hand-trucks, camions, their bursting baskets [...] The pavements were slick with leavings, mainly cast-off, rotten leaves, flowers, fruit, and vegetables [...] And the walls and corners were combed with *pissoirs*, dull-burning, make-shift braziers. (60–65)

La longue description qui se développe peut se lire comme une réécriture directe de l'éveil de Paris, tel qu'il a été traité par Zola dans *L'Assommoir*: reprise thématique (images du boucher, de la foule matinale, attention livrée aux vêtements), mais aussi reprise technique. Au regard balayant de Gervaise accoudée à sa fenêtre, se substitue certes un trajet en voiture, mais le procédé demeure le même: cohérence symbolique extrême du décor construite par le caractère redondant des divers éléments livrés, qui fait de Paris un lieu glauque, chaotique et inquiétant. Par ailleurs, tout comme Zola indiquait d'emblée la fin tragique de ses personnages en les enfermant entre deux lieux symboliques: les abattoirs d'un côté, l'hôpital de Lariboisière de l'autre; c'est ici le premier détail descriptif qui a fonction d'annonce: l'image du boucher qui taillade la viande de son couperet fait écho à l'exécution de Giovanni (le roman s'ouvre le jour où Giovanni va être guillotiné et se développe à partir d'un retour en arrière). Dans ce roman, l'héritage naturaliste de Baldwin se dit aussi à travers la profonde équivalence qui est construite entre le

personnage et son lieu. La chambre de Giovanni n'est pas un lieu romantique, mais un lieu d'étouffement et de noyade:

Life in that room seemed to be occurring underwater, as I say, and it is certain that I underwent a sea change there. [...] And I stared at the room with the same nervous, calculating extension of the intelligence and of all one's forces which occurs when gauging a mortal and inevitable danger. (112–13)

A travers les diverses descriptions de la chambre qui traversent le texte, James Baldwin montre l'envers d'un autre cliché forgé par la tradition: la chambre à Paris, lieu emblématique de la "vie de bohème". Tandis que dans ce roman, Baldwin donne un traitement tragique de cette réalité, dans "A Question of Identity", il l'aborde de façon humoristique:

Those images created by Marcel Carné, for example, prove themselves treacherous precisely because they were so exact. The sordid French hotel room, so admirably detailed by the camera, speaking, in its quaintness, and distance, so beautifully of romance, undergoes a sea-change, becomes a room positively hostile to romance, once it is oneself, and not Jean Gabin, who lives there. (127)

Cette référence cinématographique, qui montre que Baldwin connaissait le cinéma français, suggère une dernière hypothèse concernant *Giovanni's Room*. Ce roman publié en 1956 pourrait être considéré comme une version "gay" de *Casque d'or*, le célèbre film de Jacques Becker sorti en 1952, qui mettait en scène Manda, l'ouvrier charpentier (Serge Reggiani) et la belle Marie, dite Casque d'Or (Simone Signoret): même poésie parisienne, même exploration d'un milieu marginal de la capitale (le peuple des "apaches" et celui des bars homosexuels), même organisation du récit autour d'une figure séductrice qui attise dangereusement tous les désirs (Casque d'or et Giovanni), même passion dévastatrice enfin qui se clôt par une exécution capitale. Par cet effet d'adaptation, Baldwin se détourne une nouvelle fois de la tradition américaine pour inventer sa propre filiation et construire sa généalogie culturelle: c'est dans le cinéma français contemporain, cinéma qui revendique son attachement à la tradition réaliste dix-neuviémiste, qu'il découvre un nouveau modèle. Dans ce roman donc, James Baldwin ne renonce pas au pittoresque de la capitale. Son Paris est encore un Paris de cartographe dont la réalité s'inscrit à travers quelques grands noms mythiques (Saint-Germain, Montparnasse, les Halles), mais la valeur du signe est inversée: Paris est un lieu profondément dysphorique et mortifère.

Loin de l'imprégnation culturelle d'un Baldwin et malgré ses séjours prolongés en France, Chester Himes avouait, pour sa part, connaître assez mal la réalité et la littérature françaises. Pour lui, la France était moins un terreau littéraire que le pays qui lui avait donné la possibilité d'écrire, de publier et d'être reconnu en tant qu'écrivain:

Je n'écrivais que sur les Noirs américains et j'ai acquis une certaine réputation comme écrivain noir à cause des romans que j'avais publiés en

France. Les éditeurs français qui voulaient un écrivain noir pouvaient toujours me trouver. Je suis devenu célèbre. Mes romans policiers, en même temps que d'autres livres publiés en France, se sont vendus alors dans d'autres pays et, finalement, ces livres ont été repris aux États-Unis. (Fabre 238)

Cette différence dans l'approche de la réalité française explique en partie le traitement que Himes donne de Paris dans *The Quality of Hurt* (1971), texte autobiographique où il relate son arrivée en France en 1953. Face à l'étrange absence de Richard Wright et d'Yves Malartic, son traducteur, qui devaient l'accueillir à la gare Saint-Lazare, Himes se résout à prendre un taxi:

"Louvre", the driver threw over his shoulder as the big hearselike taxi curved perilously on cobblestones. I saw the vague silhouette of what seemed like an ancient fortress.

"Ah oui", I said.

After traversing a succession of dark narrow streets that could have been taken from the Hollywood film of *The Hunchback of Notre Dame*, we passed the first lighted and inhabited café I had seen. (174)

Cette arrivée mouvementée s'achève par la rencontre avec le monstre, alors qu'Himes a enfin atteint l'immeuble où vit Richard Wright:

I hadn't progressed more than a few steps before the lights went out. I cursed and lowered my luggage onto the stairs and searched for a lighter. I was groping my way back toward the switch beside the entrance, holding the lighter before me like a torch, when a light appeared suddenly behind the curtained windows and a monster charged forth, the likes of which I had never seen. She looked like some prehistoric species of the human race; obviously female, judging from the drooping breasts topping a squarish big-hipped body beneath a flagging purple robe and the things in her hair, and she seemed in rage. My first impulse was to run, but the door was closed and locked and I couldn't find out how to open it before she was upon me. (175)

Refoulé une fois de plus, Himes retourne à la gare Saint-Lazare: "But shortly a number of prostitutes gathered, buzzing about me like green flies. They came and went in a silent spectacle which might have been entitled *The Night the Whores of Saint-Lazare Came Out to Tempt le Nègre de New York*" (176). L'arrivée à Paris, qui constitue un passage à faire, se transforme chez Chester Himes en un véritable morceau de bravoure traité de façon burlesque. Pour casser l'image euphorique de la capitale—là où Baldwin s'enracinait dans la tradition française—Himes a recours à l'antique modèle du conte, tradition qu'il modernise en lui associant l'outrance qui caractérise la vision de Harlem dans ses romans policiers. Le ton est sarcastique et le comique repose sur une logique cauchemardesque. "I had a distinct and sudden conviction that I was having a nightmare" (176), commente l'écrivain qui subit ici un véritable parcours d'obstacles et multiplie les ratés, ratés au sens où, de façon

humoristique, Himes inverse l'attente idéalisée liée à une telle scène, s'assurant du même coup une forte complicité avec le lecteur qui reconnaît, retournés, tous les clichés propres à la représentation de Paris. L'arrivée dans la ville lumière, terre de liberté mythique, devient ici plongée dans une caverne nocturne à la population malveillante; la coquetterie légendaire de la Parisienne fait place à une population féminine des plus inquiétantes; à la rencontre amoureuse enfin se substitue le combat avec le monstre. Paris devient ainsi le lieu d'un conte moderne dont le décor rejoint étrangement l'aspect *kitsch*, "gothico-médiéval", d'un studio hollywoodien. Le personnage du flâneur, amateur d'art et de femmes, est remplacé par la figure urbaine plus moderne de l'assiégé. Himes renonce toutefois à donner un traitement tragique à cette figure. Sa vision hallucinée de Paris est contaminée par son imaginaire romanesque. Comme le suggère le titre *The Night the Whores of Saint-Lazare Came Out to Tempt le Nègre de New York*, ce sont les mémoires ou "déboires d'un 'cave'" (Fabre 258), trame que suivait déjà Chester Himes dans *The Five Cornered Square* qu'il reprend ici.

Bien que Richard Wright se soit installé à Paris avec sa famille durant l'été 1947 et qu'il y soit mort en 1960, ses années parisiennes n'ont laissé que peu de traces sur son œuvre. Sans doute faut-il voir là l'effet de son triple exil (Noir parmi les Blancs, Américain expatrié en France et Occidental face aux Africains dont il soutenait le combat mais auxquels il ne pouvait s'identifier). *Island of Hallucinations*, texte demeuré inachevé, est le seul roman dans lequel Richard Wright mette Paris en scène. Comme dans les romans de Kafka, la localisation n'est pourtant qu'un prétexte: "le lieu romanesque devient un lieu limite: la fiction de la migration transatlantique place son héros au bord de deux mondes et fait du décor de l'aventure celui de ce double éloignement" (96). Le pittoresque de Paris est absent, la référence spatiale ne servant plus ici qu'à placer le personnage dans des situations farfelues, dignes de Buster Keaton. Wright joue en effet sur la non-adaptation absolue de son héros aux réactions conditionnées par son expérience américaine, mais là encore le traitement est humoristique. L'un des épisodes met par exemple en scène Fishbelly qui, quittant un beau matin son hôtel, coiffé d'un chapeau gris surmonté d'un ruban à pois orange et noirs et d'une plume rouge, croise une manifestation. La foule fascinée le poursuit en scandant "quel chapeau!", ce qui déroute le personnage habitué à penser en termes de lynchage:

The demonstrators streamed past, and he saw a French boy nudging his companion with his elbow and pointing at him.

"Quel chapeau!" the French boy yelled.

Fishbelly froze. Were they making fun of him? Five hundred-odd faces turned to look and a good-natured laugh floated from the marching crowd. Even the policemen studied him, smiling. What was happening? Why were they laughing at him? Then a lilting cadence sang in his ears: "QUEL CHAPEAU! QUEL CHAPEAU!"

What were they saying? That they were deriding him was certain. A policeman came to him and asked pleasantly: "Êtes-vous américain, monsieur?" (143)

Ce traitement de Paris relève, on le voit, du sketch et l'on comprend aisément que Richard Wright ait dû renoncer à écrire tout un roman sur ce mode. Cet exemple montre bien pourtant ce que devient l'écriture de Paris, lorsque les romanciers afro-américains tournent ostensiblement le dos aux deux traditions qui l'ont fondée. Dans un contexte historique et politique extrêmement conflictuel (mouvements de libération anti-coloniaux, guerre d'Algérie, mouvement des droits civils aux Etats-Unis), l'approche humoristique ne peut faire l'objet que de quelques vignettes sarcastiques⁵. Sans le pittoresque et les figures qui lui sont liées, la poésie de Paris s'épuise peu à peu et bien vite les romanciers ne s'attachent plus qu'à la micro-société des expatriés (comme c'est le cas, par exemple, dans *Une Affaire de viol* de Chester Himes ou *The Stone Face* de William Gardner Smith). Le mythe de Paris est en quelque sorte enterré, comme le montre le bref épisode parisien—qui se déroule au Père Lachaise!—de *My Amputations* (1986), roman de Clarence Major:

In search of Richard Wright's ashes, he entered the cemetery's profusion of gravestones and leaf and although he didn't find Wright hidden at the foot of a stairway to vaults, he found the lonely graves of Stein and Modigliani and, yes, Balzac and Roussel and one big, blunt tomb marked simply, "Family Radiguet". Bewildered, he came out at a brisk pace . . . But Mason wasn't ready for Paris. One bookstore on the Left Bank was full of giddy young Americans. [...] Pigalle was a flesh hustle that bored him. The lines were too long at the museums. Night life was more expensive than it was worth. (91)

Même décevant, pour les romanciers de la nouvelle génération, Paris est devenu un lieu de pèlerinage littéraire sur les traces des expatriés des années 50. "Paris est perçu non plus comme le temple d'une culture européenne, mais comme lieu d'ancrage historique et métissé de certaines facettes de l'histoire culturelle noire" (Fabre 20). La capitale a été l'objet d'une réappropriation qui s'est opérée grâce à la présence et à la production artistique d'une diaspora, qui a contribué à enrichir le feuilleté littéraire que constitue l'écriture de Paris. Désormais toutefois cette présence ne peut plus être célébrée que sur le mode élégiaque comme c'est le cas dans "A Mourning Letter from Paris", poème de Conrad Kent Rivers dédié à Richard Wright qui s'ouvre sur ces vers:

All night I walked among your spirits, Richard:
the Paris you adored is most politely dead. (199)

UNIVERSITÉ DE BRETAGNE OCCIDENTALE, BREST

Notes

¹Ensemble de mesures qui visaient à faciliter la réintégration des vétérans et grâce auquel le gouvernement fédéral payait les frais de séjour et de scolarité aux anciens combattants qui désiraient poursuivre des études.

²Je reprends ici le titre d'un article de James Baldwin intitulé "The New Lost Generation".

³Je reprends ici une formule d'Elliott Butler-Evans.

⁴Cf. *The American*: "Ugly churches were a part of his pastime in Europe, as well as beautiful ones, and his tour was altogether a pastime" (60).

⁵On trouve également cette technique chez James Baldwin qui truffe la description de son hôtel parisien de souvenirs balzaciens:

I was then living on the top floor of a ludicrously grim hotel on the rue du Bac, one of those enormous dark, cold, and hideous establishments in which Paris abounds that seem to breathe forth, in the airless, humid, stone-cold halls, the weak light, scurrying chambermaids, and creaking stairs, an odor of gentility long long dead. The place was run by an ancient French man dressed in an elegant black suit which was green with age [...] It was said that this old man had not gone farther than the door of his hotel for thirty years, which was not at all difficult to believe. He looked as though the daylight would have killed him. ("Equal in Paris" 138)

Références

- Baldwin, James. "Encounter on the Seine: Black Meets Brown"; "Equal in Paris"; "A Question of Identity". *Notes of a Native Son*. Boston: Beacon Press, 1955.
- _____. *Giovanni's Room*. New York: Dell Publishing, 1956.
- _____. "The New Lost Generation". *Esquire* (July 1961): 113–15.
- Bessière, Jean. "Les Écrivains de la 'génération perdue': jeu de l'autonomie et de l'identité". *Déracinement et littérature*. Ed. André Karaston et Jean Bessière. Lille: PU de Lille, 1982.
- Butler-Evans, Elliott. *Race, Gender, and Desire*. Philadelphia: Temple UP, 1989.
- Fabre, Michel. *La Rive noire: de Harlem à la Seine*. Paris: Lieu Commun, 1985.
- Gardner Smith, William. *The Stone Face*. 1963. Chatham, NJ: Chatham Bookseller, 1975.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, "Points/ Essais", 1982.
- Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. New York: Scribner, 1964.
- _____. *The Sun Also Rises*. New York: Scribner, 1954.
- Himes, Chester. *Une Affaire de viol*. Paris: Les Yeux ouverts, 1963.
- _____. *The Quality of Hurt*. Thunder's Mouth Press, 1971, 1972.
- Hughes, Langston. *The Big Sea*. 1940. New York: Hill and Wang, 1993.
- James, Henry. *The American*. New York: New American Library, 1963.
- Kent Rivers, Conrad. "A Mourning Letter from Paris". *The Black Poets: A New Anthology*. New York: Bantam Books, 1971.
- Major, Clarence. *My Amputations*. New York: Boulder, 1986.
- Wright, Richard. *Black Boy*. 1937. New York: Harper and Row, 1966.
- _____. *Island of Hallucinations: Soon, One Morning, New Writing by American Negroes 1940–1962*. New York: Alfred A. Knopf, 1963.
- _____. *The Long Dream*. 1958. New York: Harper and Row, 1987.